



HAL
open science

Héritages hybrides : l'agence Dubois-Marcon à l'épreuve de la modernité mexicaine (Mexico, 1921-1950)

Ana Porraz Castillo

► To cite this version:

Ana Porraz Castillo. Héritages hybrides : l'agence Dubois-Marcon à l'épreuve de la modernité mexicaine (Mexico, 1921-1950). Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris-Saclay, 2021. Français. NNT : 2021UPASK012 . tel-03534231

HAL Id: tel-03534231

<https://theses.hal.science/tel-03534231>

Submitted on 19 Jan 2022

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.

Héritages hybrides :
l'agence Dubois-Marcon
à l'épreuve de la modernité mexicaine
(Mexico, 1921-1950)

*Hybrid Legacies: the Dubois-Marcon Agency at
the Defiance of the Mexican Modernity (Mexico
City, 1921-1950)*

Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay

École doctorale : n°629 : Sciences sociales et humanités (SSH)
Spécialité de doctorat : Architecture, Aménagement
Unité de recherche : LéaV
Réfèrent : École nationale supérieure d'architecture de Versailles

**Thèse présentée et soutenue à Paris-Saclay,
le 09 décembre 2021, par**

Ana Marianela PORRAZ CASTILLO

Composition du Jury

Éric CHAUVIER Professeur, ENSA Versailles LéaV	Président
Nancy BERTHIER Professeure, Université Paris IV	Rapportrice
Jean-Philippe GARRIC Professeur, Université Paris I	Rapporteur
Elisa DRAGO QUAGLIA Professeure, UNAM (Mexique)	Examinatrice
Catherine BRUANT Co-encadrante	Invitée

Direction de la thèse

Annalisa VIATI NAVONE Professeure, ENSA Versailles LéaV	Directrice de thèse
Sylvie BOUFFARTIGUE Professeure, Université de Versailles-Saint-Quentin-en- Yvelines	Co-directrice de thèse

Titre : Héritages hybrides : l'agence Dubois-Marcon à l'épreuve de la modernité mexicaine (Mexico, 1921-1950)

Mots clés : Architecture, XXe siècle, Révolution mexicaine, Intertextualité, Histoire croisée, Dubois-Marcon

Résumé : En 1904, deux étudiants en architecture à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts de Paris, Paul Adolphe Dubois (1874- 1953) et Fernand Marius Henri Marcon (1877-1962), rejoignent à Mexico l'agence du Palais Législatif fédéral, pour collaborer au grand chantier que le président Porfirio Díaz Mori a confié à Émile Bénard (1844-1929). Les deux architectes entament une collaboration (1907-1930) qui aboutit à la réalisation de nombreux bâtiments et monuments à Mexico, y compris pendant la Première Guerre mondiale (1914-1918) et la Révolution mexicaine (1910-1920). Simultanément, Paul Dubois – à la tête de l'agence – a été nommé enseignant à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* (1913-1914 / 1919-1929), où il a formé des architectes chargés de la reconstruction nationale.

L'analyse du parcours des deux architectes, leur œuvre construite à Mexico et leur rapport avec les architectes postrévolutionnaires, dans un contexte de défiance vis-à-vis de la France, permettent de repenser avec une nouvelle acuité la querelle sur la francité dans les réseaux de la modernité architecturale et artistique mexicaine au cours du début du XXe siècle. De même, une lecture intertextuelle de la production de l'agence Dubois-Marcon et de la production d'architectes mexicains postrévolutionnaires, ouvre l'opportunité de mieux comprendre certaines hybridations architecturales qui ont eu lieu durant la période postrévolutionnaire, ainsi que leur place dans le processus de patrimonialisation.

Title : Hybrid Legacies : the Dubois-Marcon Agency at the Defiance of the Mexican Modernity (Mexico City, 1921-1950)

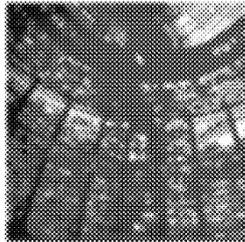
Keywords : Architecture, XXth century, Mexican Revolution, Intertextualité, Histoire croisée, Dubois-Marcon

Abstract : In 1904, two architecture students at the *École nationale et spéciale des Beaux-Arts of Paris*, Paul Adolphe Dubois (1874-1953) and Fernand Marius Henri Marcon (1877-1962), joined the office of the Federal Legislative Palace in Mexico City, to work at the great project that President Porfirio Díaz Mori entrusted to Émile Bénard (1844-1929). Simultaneously, the two architects started an independent collaboration (1907-1930) which led to the realization of many buildings and monuments in Mexico City during the First World War (1914-1918) and the Mexican Revolution (1910-1920). As well, Paul Dubois – the head of the agency – was named professor at the *Academia de Bellas Artes de San Carlos* (1913-1914 / 1919-1929), where he taught the architects who were responsible for national reconstruction.

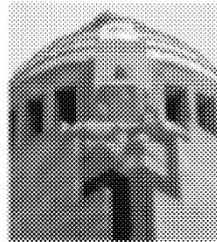
The analysis of these two architects trajectory, their built work in Mexico City and their relationship with post-revolutionary architects, in a context of distrust towards France, allow us to rethink with new acuity the quarrel over the frenchness in the networks of Mexican architectural and artistic modernity during the first twentieth century. Likewise, an intertextual reading of the Dubois-Marcon agency's production and the production of post-revolutionary Mexican architects opens the opportunity to better understand certain architectural hybridizations that took place in the post-revolutionary period, as well as their place in the heritage process.

Héritages hybrides

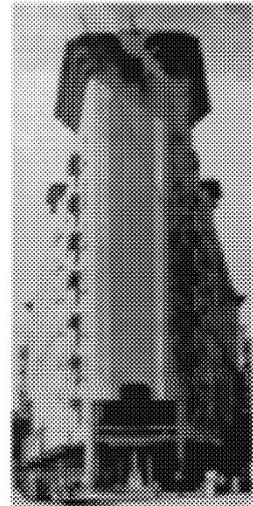
L'agence Dubois-Marcon à l'épreuve de la modernité mexicaine (1921-1950)



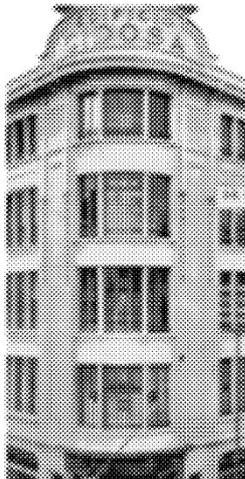
Palacio legislativo, MDLV©



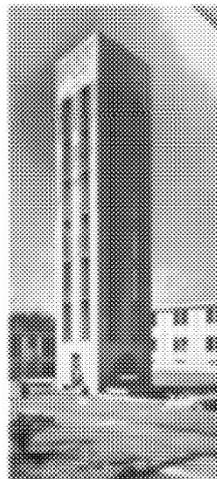
Monumento a la Revolución



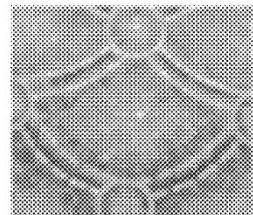
Ermita, AAMMCV©



CIDOSA, UNAM©



Sanatorium Huijpalco, DACPAI INBA©



El Palacio de Hierro

Cette thèse a bénéficié d'un contrat doctoral du Ministère de la Culture (2018-2021)





Sommaire

Sommaire	7
Abréviations et acronymes.....	10
Remerciements.....	11
Préface	13
Introduction.....	15
PARTIE I. Une agence transatlantique	27
1.1 Le Mexique à la fin du <i>Porfiriat</i> (1876-1911).....	29
La mondialisation mexicaine	29
L'afrancesado et la réceptivité mexicaine.....	39
Le centenaire de l'Indépendance du Mexique	48
1.2 Circulation des architectes (1876-1930).....	57
Architectes étrangers au Mexique	57
Architectes mexicains en France.....	72
L'enseignement des étrangers	78
1.3 L'agence Dubois-Marcon (1907-1929)	80
Origines modestes et l'ÉNSBA.....	80
Le chantier inachevé du <i>Palacio legislativo</i>	86
La collaboration Dubois-Marcon-Godard (1907-1914).....	97
L'activité pendant la Première Guerre mondiale (1914-1918).....	110
La consolidation de l'agence Dubois-Marcon (1919-1929).....	114
La fin de l'activité et le retour en France.....	130
PARTIE II. Les controverses d'une première modernité.....	133
2.1 Identité versus renouvellement (1909-1933)	135
Antécédents : éclectisme et historicisme.....	137
L' <i>Ateneo de la Juventud</i>	141
<i>Pláticas sobre Arquitectura</i> , 1933.....	148

2.2 Nouveaux enjeux : béton armé, <i>Art déco</i> et ornement.....	153
Le béton armé.....	153
L'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes	160
La question de l'ornement.....	171
2. 3 L' <i>Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> (1910-1929).....	185
Une période révoltée.....	185
L'enseignement de Paul Dubois (1913-1914 / 1919-1929).....	196
2.4 La reconstruction postrévolutionnaire.....	204
Mexico et le tournant social.....	204
Trois architectes sur l'empreinte d'un « rationalisme ornemental » ?.....	207
Conclusion : les filiations et la construction d'un corpus	225
PARTIE III. L'hybridation de l'architecture proto-moderne.....	227
3.1 Concepts et méthode.....	229
L'hybridation en sciences sociales.....	229
L'hybridation en architecture.....	233
L'architecture hybride au prisme de l'intertextualité.....	235
3.2 La délimitation d'une première modernité.....	240
Articulations urbaines.....	240
Vitesse et verticalité.....	253
Lumière, transparence et pénombre.....	270
Hygiénisme hospitalier.....	286
Béton et acier.....	306
Le langage ornemental.....	319
3.3 Dubois et ses élèves : hybridations, continuités et ruptures.....	337
Partie IV. L'héritage postrévolutionnaire.....	342
4.1 Réception immédiate.....	345
L'agence Dubois-Marcon dans la presse.....	345
Obregón, Segura et Villagrán : premières œuvres	359

4.2 La mise en récit de l'architecture postrévolutionnaire	372
La Révolution monumentalisée	372
Filiations et refus de l'héritage français	387
4.3 Ruptures	397
L'entrée du fonctionnalisme	397
Oublis et destructions.....	404
Conclusion	409
Sources.....	419
Bibliographie	425
Table des illustrations	443

Abréviations et acronymes

AN – Archives Nationales (France)

AMPC – Ana Marianela Porraz Castillo

AAMMCV – Archivo de Arquitectura Mexicana Moderna y Cultura Visual del Siglo XX
(Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, Mexique)

AHCDMX – Archivo Histórico de la Ciudad de México (Mexique)

APPH – Archivo Privado de *El Palacio de Hierro* (Mexique)

CAPA – Cité de l'Architecture et du Patrimoine (France)

CEDODAL – Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana (Argentine)

CEMCA – Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (France-Mexique)

CNRS – Centre National de Recherche Scientifique (France)

CONACULTA – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexique)

CIAM – Congrès International d'Architecture Moderne (Europe)

DACPAI-INBA – Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble
del Instituto Nacional de Bellas Artes (Mexique)

ENSBA – [Ancienne] École nationale et spéciale des Beaux-Arts de Paris (France)

HNDM – Hemeroteca Nacional Digital de México (Mexique)

ICA [Fundación] – Ingenieros Civiles Asociados (Mexique)

ICAA-MFAH – International Center for Arts of the Americas. Museum of Fine Arts of Houston
(États-Unis d'Amérique)

IFA – Institut Français d'Architecture (France)

INAH – Instituto Nacional de Antropología e Historia (Mexique)

INHA – Institut National d'Histoire de l'Art (France)

MAD – Musée des Arts Décoratifs (France)

MDLV – Musée de la Vallée (Barcelonette, France)

MUNAL – Museo Nacional de Arte (Mexique)

UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México (Mexique)

SCOP – [Ancienne] Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (Mexique)

Remerciements

J'adresse un vif remerciement à mes directrices Annalisa Viati Navone et Sylvie Bouffartigue ; à Catherine Bruant, membre du comité de lecture ; à Éric Chauvier, Paolo Amaldi et Philippe Potié, professeurs du séminaire doctoral de l'Université de Paris-Saclay à l'énsa-V ; à Guillemette Morel Journal pour ses conseils ; et à Nathalie Simonnot, directrice du LéaV.

Un grand merci à Hélène Homps, directrice du musée de la Vallée à Barcelonnette et membre du comité de lecture ; à Pierre Martin-Charpenel, maire de Barcelonnette ; ainsi qu'à Marie-Christine Mère et Jean-Claude Mère, héritiers du fonds Marcon.

Je souhaite également remercier toutes les personnes et les amis qui m'ont accueillie et orientée durant mes séjours à Mexico : Guadalupe Lozada León, directrice générale du patrimoine historique, artistique et culturel de la ville de Mexico (*Secretaría de la Cultura*) ; Delia Salazar Anaya, directrice du Centre de recherches historiques (INAH) ; Jocelyn Signoret et Rodrigo Flores, du grand magasin *El Palacio de Hierro* ; Geneviève Béraud-Suberville, présidente de l'association *Raíces Francesas de México* ; ainsi que Bernard Martel Spitalier, Lauriane Bailly, Grégoire Aubertin, Gabriela Terres-Delaporte et Bernard Delaporte.

Toute ma gratitude aussi aux responsables des institutions qui m'ont fourni des informations : Paola Zamora et Mulsbeth Castillo, *Fundación Mier y Pesado* ; Jorge Antonio Carballo Jiménez, *Archivo Privado del Palacio de Hierro* ; Alejandra Utrilla, *Museo Nacional de la Revolución* ; Simon Vaillant, Archive d'Architecture Moderne du XX^e siècle (IFA-Cité de l'architecture et du Patrimoine) ; Ana Lilia Franco et le Dr. Enrique X. De Anda Alanis, *Archivo de Arquitectura Mexicana y Cultura Visual del Siglo XX* (UNAM) ; Diana Moral Sánchez, Dr. José Antonio Loyola Vera, *Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble* (INBA) ; et Carlos E. Ruiz Abreu, *Archivo Histórico de la CDMX*. Merci également à l'architecte José Francisco Raggi Robayna pour ses recherches menées en mon nom au sein de la bibliothèque de *l'Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de Cuba-UNAIC* à la Havane, Cuba.

Je tiens à remercier vivement mes anciens élèves au Mexique et les stagiaires de *l'Universidad Marista de Mérida* et de *l'Universidad Iberoamericana (CDMX)*, qui m'ont aidée en effectuant des recherches ponctuelles au Mexique : Manuel Figueroa Salinas, Claudia Gutiérrez Silveira, Diana Nava Novelo, Paulina Palma Herrera et Joel Peraza Cura.

J'adresse toute ma gratitude à l'ensemble de l'équipe administrative de l'énsa-Versailles, spécialement à Elisabeth Alfonso, Brigitte Beauchamp, Thierry Boucher, Virginie David,

Paula Del Prato, Marie-Hélène Dron, Nathalie Elissalt, Véronique Escande, Fatija Falim, Béatrice Gaillard, Murielle Gigandet, François Grelley, Carole Jansen, Ludovic Marché, Marie-Christine Martinez, Sandrine Neyrinck, Valentin Pauly, Murielle Ravelojaona, Nadine Riou, Florence Rochette et Chin Tran. Un grand merci également à Jean-Christophe Quinton, directeur de l'école et à Amal Lahlou-Loubatières, directrice adjointe.

Merci à mes collègues doctorants et anciens doctorants du LéaV, tout particulièrement à Luciano Aletta, Maribel Casas Correa, Eliza Culea, Giovanni Conca, Emilie Gascon, Marina Khémis, David Malaud, Ronan Meulnotte, Mayd Nys, Lucille Pierron et Sylviane Saget, du LéaV ; ainsi qu'aux doctorants d'autres institutions : Andrés Ávila Gómez (Université Paris 1), Isabella Carraza (Université Paris 1), Amélie Fagnou (UVSQ), Cecilia Gomes Pires (EHESS), Frederico Lyra de Carvahlo (Université de Lille), Yolanda Muñoz Lozano (Universidad Católica de Chile), et Alejandra Orias Vargas (UVSQ).

Enfin, un grand merci à mes proches, de leurs relectures et de leur inestimable soutien : Vincent Alleau, Mónica Améndola, Dora Ayora, famille Baudry-Lecomte, Pilar Castillo, Héctor Duran, Natalia Ehrenberg, Omar Herrera, Axelle Kiers, Valentina Lara, Mathieu Large, Sarah Large-Ouertani, Anne-Marie Lefèvre, Maria-Luisa Leyva, Edgar Pascual, Abril Pascual, Silvia Porraz, Max Rochas (†), Renaud Rochas, Nino Rochas, Aurelio Sánchez, Jacqueline Tapia, Thomas Zaccherini et Audrey Zaccherini.

Préface

Certaines questions du présent travail ont émergé au cours de mes enquêtes de terrain, dans le domaine du patrimoine, lorsque j'ai travaillé comme architecte et enseignante à Mérida, Mexique. À cause de sa forte présence et de ses effets négatifs pour l'environnement, je me suis tout d'abord intéressée à l'implantation du modèle architectural-industriel français au tournant du XX^e siècle dans les territoires périurbains de certaines régions du centre et du sud-est du Mexique.

Dans l'objectif de mûrir ma réflexion sur la ville et l'héritage postindustriel, j'ai entrepris en France un master en histoire culturelle et sociale, parcours « Architecture et ses territoires » à l'Université Paris-Saclay, en partenariat avec l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles, l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines / Institut d'études culturelles et internationales. Lors de cette formation, des hypothèses ont commencé à prendre une forme plus concrète et j'ai trouvé un ensemble d'outils théoriques, qui m'ont permis d'analyser l'architecture en tant que phénomène historique et social à plusieurs échelles. Le croisement entre différentes approches : le travail empirique sur le terrain, des enquêtes aux archives et l'analyse de l'iconographie, m'ont permis d'établir une méthodologie comparative et de nourrir l'analyse sur le bâti.

En 2017, encore sur la piste du modèle industriel français au Mexique, j'ai eu l'occasion de réaliser un stage aux archives du musée de la Vallée de l'Ubaye à Barcelonnette (Alpes de Haute-Provence). Grâce à cette expérience, j'ai eu accès au fonds inédit de l'architecte et photographe Fernand Marcon (1877-1962). Très vite je me suis aperçue que ce fonds pouvait apporter une nouvelle connaissance de l'architecture postrévolutionnaire à Mexico, mais également mettre en valeur la production de ces bâtisseurs oubliés.

Lors de la formalisation du projet de recherche, j'ai souhaité inventorier, contextualiser et mettre en perspective cette production franco-mexicaine encore peu étudiée. Mais d'une manière plus large, j'ai également voulu développer un nouveau récit sur la circulation des idées, des objets et des techniques au XX^e siècle et ses effets sur la ville. Deux expériences ont notablement encouragé cette approche transnationale : en 2018, ma participation au projet ANR du « Dictionnaire d'histoire culturelle transatlantique », grâce à l'invitation de Sylvie Bouffartigue ; et en 2020, l'organisation du séminaire « Transferts / Interférences », projet international porté avec d'autres collègues doctorants du laboratoire HiCSA, de l'Université Paris 1. Enfin, le co-encadrement entre architecture et histoire culturelle latinoaméricaine, a alimenté une réflexion à la croisée disciplinaire tout au long du parcours doctoral.

Introduction

Entre 1900 et 1910, à la veille de la commémoration du centenaire de l'Indépendance du Mexique, le président Porfirio Díaz Mori (1830-1915) et son ministre des Finances, José Limantour (1854-1934), décident de financer plusieurs projets monumentaux à Mexico, dont les plus importants sont attribués à des architectes italiens et français. Simultanément, les prolifiques expatriés français, les *Barcelonnettes*¹, y entreprennent la rénovation de leurs grands magasins.

En 1904, dans ce contexte de transformation urbaine et de croissance économique, deux étudiants en architecture à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (ÉNSBA), Paul Adolphe Dubois (1874- 1953) et Fernand Marius Henri Marcon (1877-1962), rejoignent à Mexico l'agence du *Palacio legislativo* (Palais législatif), pour collaborer au grand chantier que Porfirio Díaz confie à l'architecte français Émile Bénard (1844-1929).

Parallèlement au travail à l'atelier de Bénard – et malgré le fait que le projet du *Palacio legislativo* soit abandonné à cause de la Révolution – ces deux architectes commencent à travailler à leur compte, avec l'architecte Antonin Gabriel Godard (1881-1953 ?). Ils établissent de solides relations avec les membres de la colonie française du Mexique², ce qui a abouti à la réalisation de nombreux bâtiments et monuments entre 1907 et 1929.

¹ Depuis le début du XIX^e siècle des personnes originaires de la vallée de l'Ubaye (Alpes françaises) et ses environs, dont le chef-lieu est la commune de Barcelonnette, migrent vers les États-Unis et d'autres pays d'Amérique latine, notamment au Mexique. En même temps que la migration des *Ubayens* se renforce à la fin du XIX^e siècle, des courants migratoires semblables partent du Pays basque, ainsi que des Pyrénées, des Alpes et d'autres régions françaises. Mais au Mexique, ces immigrants sont, le plus souvent, désignés par le terme générique de *Barcelonetas* (Barcelonnettes).

² Groupe d'expatriés Français au Mexique, dont certains sont très investis dans le commerce et l'industrie. Pour comprendre plus largement l'histoire et la construction du réseau de la colonie française au Mexique, consulter : Delia Salazar Anaya, *La colonia francesa de la Ciudad de México, 1880-1945*, thèse pour obtenir le doctorat en histoire sous la direction de Carlos Roberto Martínez Assad, Mexico, UNAM, 2019, 459p.

Dans les années 1920, l'agence Dubois-Marcon est l'une des plus importantes de la ville de Mexico³. Dans leur atelier, le jeune architecte Juan Segura Gutiérrez (1898-1989) travaille à la fin de ses études (1920-1923)⁴ et devient un prolifique architecte. Les professionnels de cette équipe, qui sont aussi bien des étrangers que des Mexicains, se sont investis afin de réaliser des projets à grande échelle en béton armé. Parmi les réalisations les plus importantes, les grands magasins et les bureaux commerciaux témoignent d'une forte industrialisation, du capitalisme et de l'europhilie des élites mexicaines. Certains bâtiments subsistent aujourd'hui et sont des références urbaines reconnues, dont certaines ont fait l'objet de grands projets de restauration⁵.

De même, Paul Dubois a réussi à faire valoir ses compétences au sein des cercles artistiques mexicains, en plein conflit révolutionnaire. En 1912, avant son départ au front pour la Première guerre mondiale, il est convoqué par le ministère de l'État et le Conseil de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* afin d'intégrer l'équipe des enseignants à partir de 1913⁶. Il faut souligner que, depuis le début du conflit révolutionnaire en 1910, les artistes et intellectuels mexicains déplorent l'*afrancesamiento*⁷ de l'ancien régime et

³ « Paul Dubois (...) a réussi à former l'un des plus importants cabinets d'architecture de la ville ». Enrique X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 88-93.

⁴ Entretien avec Juan Segura Gutiérrez, paru dans : Adriana León Estrada, *El Art déco y el arquitecto Juan Segura*, mémoire de licence en architecture, Mexico D.F., Universidad Iberoamericana, 1983, sans pagination.

⁵ Le bâtiment *El Palacio de Hierro* a été restauré, en 2010 par l'atelier mexicain *Taller de arquitectura y urbanismo (Ta+U)* et l'ancien Centro Mercantil, aujourd'hui *El Gran Hotel de la Ciudad de México*, a été restauré entre 2003 et 2005 sous le mécénat d'Isaac Saba Raffoul. Voir : María Bustamante Arquitectura, *El Palacio de Hierro*, <https://www.tau-arq.com/el-palacio-de-hierro> ; Angel BOLAÑOS SÁNCHEZ, "Reabre sus puertas el Gran Hotel de la Ciudad de México", publié le 16 juillet 2005, <https://www.jornada.com.mx/2005/07/16/index.php?section=capital&article=039n3c> ap, consulté le 19 août 2021.

⁶ Paul Dubois a été présent à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* à deux périodes : de 1913 à 1914 et de 1919 à 1929. Nous présentons les détails de la collaboration de Paul Dubois à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* dans la deuxième partie du présent travail.

⁷ Terme qui émerge au XVIII^e siècle en Espagne pour désigner de manière péjorative les comportements des élites, qui imitaient les coutumes, les modes et les attitudes venues de France. Au-delà d'une simple influence, l'*afrancesamiento* dans le cadre de notre travail comporte des processus complexes de réception, d'adaptation et de reformulation des emprunts effectués dans la culture d'accueil.

cherchent de nouvelles voies pour renouveler la vie culturelle du pays.

Malgré ce contexte de fort nationalisme, la collaboration de Paul Dubois à l'*Academia* reprend lors de son retour en 1919 et se poursuivra jusqu'en 1929, comme professeur titulaire des cours de Composition et de Composition Ornementale. Parmi les élèves de Paul Dubois figurent José Villagrán García (1901-1982), Carlos Obregón Santacilia (1896-1961) et Juan Segura Gutiérrez, entre autres. Formées pendant l'époque révolutionnaire, ces générations sont fréquemment reconnues par l'historiographie mexicaine comme les bâtisseurs de la reconstruction nationale et les précurseurs de la modernité.

Dans un texte rétrospectif, José Villagrán García, décrit le travail de son professeur Paul Dubois comme original, qualifie ce dernier de précurseur de l'architecture moderne au Mexique et présente son œuvre comme étant équivalente de celle de l'architecte italien Adamo Boari⁸. En revanche, à la même époque, Carlos Obregón Santacilia affirme que l'enseignement de Dubois est « l'un des derniers vestiges de l'influence française d'architectes importés »⁹. En dehors des liens de filiation entre maître et élèves, cette réception paradoxale nous amène à nous interroger sur la remise en question de l'héritage français et sur les nouvelles idées qui ont été sous-jacentes pendant cette période charnière, qualifiée de première modernité¹⁰.

La première partie de notre travail comporte un volet consacré à l'analyse de ce terme.

⁸ « À partir de l'année 1923, on découvre une éphémère et superposée troisième étape, qui, contrairement aux deux précédentes, poursuit l'originalité (...) peut-être l'incohérence démontrée pas à pas aux nouvelles générations par les œuvres pseudo-coloniales, ainsi que les influences de deux professeurs étrangers de notre école : l'italien Adamo Boari et le français Paul Dubois, expliquent cette nouvelle orientation qui poursuit la modernité et, donc le national, dans le cadre de l'individualisme et du formalisme décoratif ». José Villagrán García, « Panorama de 62 años de arquitectura mexicana », *Cuadernos de arquitectura*, 10, 1963, p. 6-8.

⁹ Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México D.F., Patria, 1952, p. 37.

¹⁰ L'idée d'une première modernité architecturale et urbaine à Mexico, entre 1920 et 1940, a été établie sur la base des travaux de Rafael López Rangel, notamment : « Ciudad de México : entre la primera y la segunda modernidades urbano-

Bien que le rôle de Paul Dubois en tant que pionnier d'un rationalisme constructif au Mexique ait été partiellement reconnu par José Villagrán García, Israel Katzman et Enrique X. De Anda¹¹, l'ensemble du travail de l'agence demeurait jusque-là un mystère. La découverte d'un fonds d'archives qui appartenait à son partenaire, Fernand Marcon¹², a ouvert la possibilité d'explorer la production de ces architectes immigrés et les liens développés avec leurs confrères mexicains.

État de la question : comment aborder les effets de la circulation architecturale d'une première modernité ?

Dans l'historiographie mexicaine les constructions réalisées entre 1920 et 1940 sont fréquemment définies comme étant des architectures de « transition » ou présentées dans la catégorie de « l'Art déco ». À cet égard, Antonio Toca précise : « il est évident que ces classifications sont extrêmement ambiguës, puisqu'elles relèguent toute la production de ces années comme quelque chose de banal, de transitoire et de décoratif »¹³. Elisa Drago Quaglia (2016), en s'appuyant sur le travail de Reyner Banham (1960), propose une « zone de silence historiographique » pour la

arquitectónicas », in Peter Krieger (éd.), *Megalópolis : La Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas e Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, p. 179-185.

¹¹ José Villagrán García, « Panorama de 62 años de arquitectura mexicana », ... *op. cit.* ; Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana*, INAH, SEP, 1963, 44,45,101,102, 106, 112, 116, 118, 119 ; Enrique X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 90-91.

¹² Le fonds Marcon est la collection documentaire de l'architecte et photographe Fernand Henri Marius Marcon, donné au musée de la Vallée à Barcelonnette (Alpes de Haute-Provence), entre 2011 et 2015, par Anne Gilet, Marie-Christine Mère et Jean-Claude Mère. Grâce à Hélène Homps, directrice du Musée et Pierre Martin-Charpenel, maire de Barcelonnette, nous avons eu l'occasion de travailler dans le cadre d'un stage pour inventorier le fonds entre 2017 et 2018, lors de deux séjours à Barcelonnette.

¹³ Antonio Toca « Arquitectura posrevolucionaria en México. 1920-1932 » in Alexandrina Escudero (éd.), *Apuntes para la Historia y crítica de la Arquitectura Mexicana del siglo XX : 1900-1980*, México D.F., Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes, 20-21, 1982, p. 61.

période qui va de 1910 à 1926¹⁴, ce qui dans le cas du Mexique, a laissé de côté de multiples propositions¹⁵.

D'autre part, les rapports entre les architectures mexicaines et françaises ont particulièrement attiré l'attention des historiens en général et plus précisément, celle des historiens de l'architecture, notamment sous la dictature de Porfirio Díaz (1877-1910)¹⁶. Néanmoins, ils demeurent encore peu explorés pour les périodes révolutionnaire (1910-1920) et post-révolutionnaire (1920-1940), pendant lesquelles les architectes Dubois et Marcon ont exercé¹⁷.

Il nous semble également évident que le passage vers une modernité architecturale prétendument 'pure', achevée vers le milieu du siècle dernier n'a pas été un processus

¹⁴ Reyner Banham (1960), cité par Elisa Drago Quaglia, *Alfonso Pallares : sembrador de ideas*, Mexico, UNAM, 2016, p. 47.

¹⁵ Elisa Drago Quaglia souligne que les historiens de l'architecture, comme Antonio Toca, Israel Katzman, Rafael López Rangel et Ramon Vargas Salguero, signalent le travail (*Granja Sanitaria* à Popotla 1925) et l'enseignement de José Villagrán García (1927), comme étant le point de départ du mouvement moderne au Mexique, ce qui est conforme à l'histoire « officielle ». *Ibid.*

¹⁶ Parmi les travaux les plus remarquables que nous avons trouvés, nous pouvons citer : Françoise Dasques, *Deux Rome : Mexico-Paris 1784-1920 : le lien de l'architecture*, thèse en histoire et civilisations sous la direction de Louis Bergeron, EHESS, Paris, 2003, travail qui a donné lieu à la publication : Françoise Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910*, Paris, L'Harmattan, 2015, 3 vol. ; Leticia Gamboa Ojeda, *El patrimonio de la industria textil de Puebla : destrucción y conservación de las edificaciones fabriles del siglo XIX*, Puebla, Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1994 ; Leticia Gamboa Ojeda, *Un edificio francés en Puebla. Origen, usos e imágenes de una edificación centenaria*, México D.F., CONACULTA, 2013 ; María García Holley, *Francia en México : una estructura industrial de 1892 en Río Blanco Veracruz*, mémoire de master en Histoire de l'art sous la direction de Louise Noelle, Mexico D.F., UNAM, 2013 ; Arnaldo Moya Gutiérrez, « Historia, arquitectura y nación bajo el Régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México 1876-1910 », *Revista de Ciencias Sociales*, 0-117-118, 12 juillet 2013, <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/11023> ; Javier Pérez Siller et Marta Bénard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo, hoy Monumento a la Revolución*, México D.F., Artes De México y del Mundo SA, 2009 ; Roberta Vassallo, *La arquitectura del hierro en México durante el porfiriato*, thèse en histoire de l'art sous la direction de Peter Krieger, Hugo Arciniega Ávila et Regina Hernández, Mexico D.F., UNAM, 2003.

¹⁷ Ici nous pensons notamment à l'ouvrage consacré à la mise en parallèle entre Paris et Mexico au début du XX^e siècle : Mario Bonilla, François Tomas, Alejandro Ochoa et José Luis Cortés, *Paris-México : la primera modernidad arquitectónica*, 1. ed., [Mexico] : México, D.F., Instituto Francés de América Latina / Colegio de Arquitectos de México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993. Il convient aussi de signaler certains travaux qui traitent des rapports France-Mexique en partie à cette période : Hélène Homps, *Villas en Ubaye : retour du Mexique*, Aix-en-Provence, Association pour le patrimoine de Provence, 2002 ; Hélène Homps, « Les références culturelles des émigrants mexicains de la vallée de Barcelonnette : du grand magasin à la villa », *In Situ* [en ligne], 4, 2004, <https://journals.openedition.org/insitu/2236> ; Hélène Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnètes France – Mexique*, Paris / Barcelonnette Somogy éditions d'Art / Musée de la Vallée, 2013 ; Louise Noelle, « Architecture et architectes au Mexique au XX^e siècle », *Villes en parallèle*, 45-1, 2012, p. 261-263.

instantané ni linéaire. En ce qui concerne l'analyse des mélanges dits « hybrides » entre l'éclectisme et la modernité, Ignasi Sola Morales indique qu'il vaudrait mieux, plutôt que de faire une histoire des générations et des transmissions, réaliser une cartographie, afin de caractériser des situations diversifiées¹⁸. En ce qui concerne notre cas d'étude, qui explore la France et le Mexique, sortir des préjugés, tels que celui de l'influence et de la linéarité de la transmission des connaissances depuis l'Europe, nous a semblé constituer un enjeu fondamental.

Dans ce but, nous avons, en premier lieu, exploré le champ des transferts culturels, comme l'ont fait initialement les historiens Michel Espagne et Christophe Charle. Selon Espagne (2013) : « Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de re-sémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. »¹⁹ Les travaux de Michel Werner et Bénédicte Zimmermann (2003), complètent et renforcent cette problématique à partir de la notion d'histoire croisée. Ils affirment : « considérer qu'il se passe quelque chose à l'occasion du croisement est une hypothèse forte de l'histoire croisée. Cette dernière porte autant sur les croisements proprement dits que sur leurs incidences et répercussions. »²⁰

Les architectes latino-américains ont eux aussi exposé leurs points de vue au sujet des croisements culturels en architecture et dans la ville. Selon les architectes colombiens

¹⁸ Ignasi Solà-Morales Rubio et Anthony Vidler, *Inscripciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 145.

¹⁹ Espagne affirme également que : « La recherche sur les transferts culturels devait admettre qu'on peut s'approprier un objet culturel et s'émanciper du modèle qu'il constitue, c'est-à-dire qu'une transposition, aussi éloignée soit-elle, a autant de légitimité que l'original. En conséquence, dans les sciences humaines et sociales, la comparaison comme principe additionnel d'ouverture à des espaces différents perdait de son intérêt et devait être relayée par l'observation des formes de métissage et d'hybridité. » Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1, 2013, <https://journals.openedition.org/rs/219>.

²⁰ Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Histoire croisée - Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales*, 58-1, 2003, p. 16.

Silvia Arango Cardinal et Jaime Salcedo (2003), les influences « n'arrivent pas » mais elles sont « choisies »²¹. D'après l'architecte chilien Fernando Pérez Oyarzún, ces processus relèvent « davantage du dialogue, des mouvements de flux et reflux, ce qui inclut des continuités et discontinuités, réceptions et transformations. »²²

L'architecte suisse Bruno Reichlin (2009) adopte un point de vue similaire, en affirmant que le projet architectural doit être compris comme le résultat d'un dialogue entre l'auteur et ses multiples prédécesseurs²³. Cette vision, qui tire son origine de la littérature comparative²⁴, a donné naissance à sa méthode intertextuelle dans le cadre architectural. Selon lui, l'analyse doit concevoir non seulement l'intervention d'un simple architecte-créateur, mais inclure également celle d'un architecte-récepteur, au milieu d'un riche univers culturel. Ce fait nous permet d'appréhender les emprunts, non comme des éléments passifs, mais plutôt en tant que facteurs actifs de création, tout en nous demandant comment les éléments se transforment et pourquoi²⁵.

Problématique

À première vue, l'œuvre de Paul Dubois et Fernand Marcon pourrait paraître symboliquement opposée à celle des

²¹ Silvia Arango Cardinal et Jaime Salcedo, « Aproximación al estudio de las influencias », *Textos*, 8, 2003, p. 9-20. Arango Cardenal, quelques années plus tard déclare : « si nous voulons élucider la manière dont la modernité a été vécue en Amérique latine, depuis une perspective interne, il ne faut pas mettre l'accent sur les objets architecturaux, mais sur les acteurs... ». Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura : seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, 1. ed., México, D.F, Fondo de Cultura Económica, coll. « Arte universal », 2012, p. 14.

²² Fernando Pérez Oyarzún, « Presencia Francesa en el Patrimonio Urbano y Arquitectónico Chileno : de la Independencia al Centenario », in : U. D. Portales (Ed.), *Chile y Francia 1850-2002*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Bellas Artes de la Universidad Diego Portales, 2002, p. 15-21.

²³ Bruno Reichlin, « Introduction : architecture et intertextualité », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, Le Corbusier, L'atelier intérieur*, 22/23, 2008, p. 11-20.

²⁴ L'intertextualité, en tant que méthode d'analyse littéraire, a été largement diffusée en France par Julie Kristeva dès les années 1960, à partir des travaux de Mikhaïl Bakhtine dans le cadre du séminaire de Roland Barthes. Voir : Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 239, 1967, p. 15-25 ; Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 298-317 ; Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 645 p.

²⁵ Bruno Reichlin, « Introduction : architecture et intertextualité », ...*op. cit.*, p. 15.

architectes post-révolutionnaires mexicains, en tant que représentation du capitalisme et de l'industrialisation, à une période de fortes revendications sociales des masses. Toutefois, au niveau architectural, il existe des passerelles entre les productions. Il existait des convergences au sein de certaines œuvres, entre autres, l'utilisation du béton armé la recherche de l'amélioration de l'éclairage²⁶ et de la ventilation naturelle, ainsi que la défense de l'ornement, comme étant un élément inhérent à l'architecture.

De plus, la production architecturale des deux noyaux de concepteurs – aussi bien français que mexicains – comporte une sorte d'éclectisme²⁷. Ces architectures hétéroclites résultent d'un assemblage entre les formes de composition du passé et les nouvelles techniques de construction ; elles sont aussi le produit de la mobilisation « extravagante »²⁸ des formes et de certains éléments architecturaux ; et enfin, elles émanent d'un désir ambivalent d'être moderne, tout en restant ancré à une, voire à plusieurs traditions culturelles²⁹. Nous émettons l'hypothèse qu'il est possible d'interpréter ces architectures, issues d'une première modernité au XX^e siècle, à partir du concept d'hybridation.

²⁶ Ici nous faisons référence à une recherche destinée non seulement à améliorer l'éclairage naturel et artificiel des intérieurs, mais aussi à générer une architecture lumineuse dans le contexte urbain.

²⁷ L'éclectisme est un terme emprunté à la philosophie de Victor Cousin, dont la devise était « le beau, le vrai et l'utile ». En architecture, c'est surtout la pragmatisme et l'efficacité constructive qui prime. Voir : Jean-Pierre Epron, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Institut Français d'Architecture / Editions Norma, 1997, p. 11 et 12.

²⁸ Silvia Arango Cardinal qualifie l'architecture produite par les générations modernistes (1915-1930) en Amérique latine d'« extravagante ». Le mot extravagant est composé du préfixe -ex, qui veut dire « extérieur » et de -vagant, qui serait une sorte de « flânerie ». Le terme serait similaire aux mots exotique et excentrique. Selon elle, ces architectes souhaitaient se libérer des références stylistiques, ce qui reflétait le désir de sortir de chez soi pour explorer d'autres mondes. Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, 1. ed., México, Fondo de Cultura Económica, coll. « Arte universal », 2012, p. 149.

²⁹ L'architecture de cette période peut donc être comprise comme une sorte de conflit identitaire. Ces architectes se trouvaient confrontés à un dilemme, dans le sens que Paul Ricoeur donne à ce terme dans son essai *Civilisation universelle et cultures nationales*, lorsqu'il se demande « comment se moderniser et, simultanément, retourner aux sources ? Comment réveiller une vieille culture endormie et entrer dans la civilisation universelle ? ». Dans le cas de l'agence Dubois-Marcon, cette appartenance culturelle serait double : d'une part européenne et, de l'autre, nord-américaine. Paul Ricoeur, "Universal Civilization and National Culture", *History and Truth*, Evanston Northwestern University Press, 1961, p. 446.

Selon Jean-Pierre Boudinet l'origine étymologique de ce terme vient du grec *hubris*, qui signifie l'excès, la démesure, l'exacerbation du désir ; et du latin *ibrida*, qui se réfère au sang-mêlé. Selon lui, cette notion pourrait osciller entre la fusion de deux espèces et une forme d'excès, en raison du risque que l'expérience devienne contre-nature³⁰.

L'hybridation est un concept qui a connu un essor considérable dans le domaine des sciences sociales, à partir de la fin du XX^e siècle. Hommi Bhabha, Serge Gruzinski et Nestor Garcia Canclini consacrent une partie de leurs travaux à expliquer des formes d'hybridation, au sein des processus complexes de colonisation et de mondialisation³¹. Dans la recherche en architecture, la notion de « modernités hybrides » apparaît dans plusieurs travaux qui portent sur l'architecture du XX^e siècle, dont notamment ceux de Patricia Morton (2001)³², Rainer Hehl et Ludwig Engel (2015)³³. Le but était de comprendre le conflit entre le local et le global dans l'architecture, lors de cette période de fortes transformations.

Au sein de notre travail, nous proposons une autre voie pour interpréter l'hybridation architecturale, c'est-à-dire de l'envisager sous l'angle de l'intertextualité³⁴. Le but a été d'identifier les multiples références qui ont nourri le travail des concepteurs, ainsi que de repérer les points communs entre deux groupes d'architectes, ce afin de comprendre

³⁰ Jean-Pierre Boudinet, « Hybridation et projets », in Luc Gwiazdzinski (éd.), *L'hybridation des mondes. Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*, [Grenoble], Elya Editions., 2016, p. 84.

³¹ Nous présentons, dans la troisième partie de ce travail, un état de l'art sur la question. Ici nous pensons en particulier aux travaux de : Homi K. Bhabha, « Signs Taken for Wonders : Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817 », *Critical Inquiry*, 12-1, 1985, p. 144-165 ; Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, Collection Bibliothèque des Histoires, 1999, 345 p. ; Nestor García Canclini, *Culturas híbridadas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Editorial Grijalvo, 1990, 391p.

³² Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities, architecture and representation at the 1931 colonial exposition*, Paris/Cambridge, MIT Press, 2000, 319p.

³³ Rainer Hehl et Ludwig Engel, *Berlin transfer: hybrid modernities*, Berlin, Ruby Press, 2015, 165p.

³⁴ Selon la perspective de Bruno Reichlin, qui emprunte cet outil à la littérature comparative. Bruno Reichlin, « Introduction : architecture et intertextualité », *...op. cit.*, p. 11-20.

comment les divers modèles étrangers ont été reformulés dans le cadre des projets à Mexico.

Afin d'essayer de démêler la complexité du sujet, nous avons proposé les questions suivantes comme point de départ de la recherche : 1. Quels liens existent entre la production de l'agence Dubois-Marcon et celles des architectes mexicains post-révolutionnaires, élèves de Paul Dubois ? ; 2. Quel rôle jouent les références françaises, particulièrement celles du mouvement des Arts décoratifs, dans le langage architectural mexicain de la période post-révolutionnaire ? ; 3. Quelle position adoptent les architectes mexicains vis-à-vis des œuvres de bâtisseurs français à Mexico ?

Limites chronologiques et structure du travail

La date précise de 1921 est fixée comme le début de cette étude car elle correspond à la ré-inauguration du grand magasin *El Palacio de Hierro* (Le Palais de Fer), l'une des réalisations les plus importantes de l'agence après la Première Guerre mondiale. Cette date correspond à la fin de la Révolution mexicaine et à une période de stabilisation du pays.

Le début de la décennie de 1950 correspond à une réévaluation de la pratique architecturale au Mexique, par le biais des publications rétrospectives. Ce moment de réflexion, quelques années après la Seconde Guerre mondiale, s'avère particulièrement utile pour comprendre le positionnement de certains architectes mexicains vis-à-vis des architectures de la période post-révolutionnaire.

Cette recherche est présentée en quatre parties. La première, explore le contexte historique, idéologique, urbain et architectural de la ville de Mexico à la fin du *Porfiriato* (1876-1911). L'analyse se focalise sur la contribution des architectes étrangers au Mexique, durant la période entre 1870 et 1930. Par la suite, elle comporte une monographie de l'agence Dubois-Marcon (1907-1929), accompagnée de

l'exposition du parcours biographique de ses membres et de la création d'un réseau professionnel au Mexique.

La seconde partie est consacrée aux périodes révolutionnaire et post-révolutionnaire ayant immédiatement suivi le *Porfiriato* (1910-1933), tout particulièrement aux débats qui ont eu lieu dans les cercles artistiques et d'architecture. Nous abordons aussi le tournant pédagogique à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* durant le conflit révolutionnaire, en accordant une attention spéciale au rôle de Paul Dubois dans cette institution. Ensuite, la question de son engagement en tant qu'enseignant dans l'une des plus prestigieuses académies d'art d'Amérique latine, nous sert de point d'inflexion pour explorer le travail de certains architectes élèves de Paul Dubois, formés durant la Révolution.

La troisième partie vise à éclairer la complexité des relations existant entre les architectures de l'agence et les productions des élèves de Dubois. Nous cherchons, plus précisément, à trouver quels étaient les possibles effets du mouvement des Arts décoratifs français sur la reconstruction post-révolutionnaire à Mexico. Dans ce but, nous avons établi un corpus architectural des projets bâtis à Mexico³⁵. Une lecture intertextuelle de ces œuvres nous a permis d'identifier les convergences et les écarts, ainsi que de nous éclairer sur la question des hybridations par rapport aux modèles de référence.

La quatrième partie aborde l'héritage architectural post-révolutionnaire par le biais d'une étude sur la réception. L'attention immédiate portée aux bâtiments par la presse et

³⁵ Le premier critère a été spatial et temporel : les œuvres de notre corpus architectural doivent avoir été construites à Mexico, au croisement de la période nationale post-révolutionnaire (1920-1940) et de la période internationale de l'entre-deux-guerres (1918-1945). Deuxièmement, nous avons sélectionné les quatre projets les plus importants de l'agence Dubois-Marcon durant la période envisagée. Ensuite, nous avons établi des rapprochements typologiques et fonctionnels dans l'ensemble de la production de trois architectes mexicains, élèves de Paul Dubois, pour en tirer quatre projets comparatifs. Pour avoir plus de détails sur la sélection du corpus, il faut consulter la fin de la deuxième partie.

ultérieurement, par l'érection des monuments et des récits historiographiques, a mis en lumière l'évolution des regards de différents groupes.

Enfin, avec cette recherche, nous nous proposons d'apporter notre contribution au domaine du patrimoine architectural et urbain du début du XX^e siècle à Mexico. Tout d'abord, nous souhaitons combler un vide historiographique sur le travail de l'agence Dubois-Marcon, ainsi que mettre en évidence certains effets de la circulation d'architectes entre la France et le Mexique. D'autre part, le travail sur la réception d'œuvres nous permet d'évaluer, avec une nouvelle acuité, le rôle de l'héritage architectural et intellectuel français sur la construction d'un discours historiographique « moderne » dans le Mexique des années 1950.

PARTIE I. Une agence transatlantique

L'ampleur que des approches de type global ont prise dans les études historiques au cours des dernières décennies semble évident. De l'avis de Chloé Maurel, ces perspectives, telles que l'histoire comparée, les transferts culturels, l'histoire connectée, celle croisée, l'histoire transnationale et celle partagée, doivent être considérées non en tant que rivales, mais comme différentes facettes d'un tout³⁶. Ces méthodes, dites « relationnelles »³⁷, ont pour dénominateur commun une perspective transculturelle qui cherche à décentrer le regard, longtemps focalisé sur les cultures occidentales. Ces approches démontrent aussi comment un changement d'échelle peut offrir de nouvelles possibilités pour l'étude des phénomènes.

Au sein de la problématique de l'histoire globale, deux notions nous semblent fondamentales pour le présent travail : la question des circulations culturelles et le problème des croisements culturels. Quant à la première, nous faisons référence aux circulations, dans le champ des transferts culturels, tel qu'initialement il a été proposé par les historiens Michel Espagne et Christophe Charle³⁸. Selon Espagne : « tout transit d'un objet culturel, d'un contexte à un autre, a pour conséquence la transformation de son sens, une dynamique de resignification, que l'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques de ce transit. ³⁹ » Les transferts étudient donc la réinterprétation

³⁶ Chloé Maurel, « Introduction : Pourquoi l'histoire globale ? », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique*, 121, 2013, p. 13-19.

³⁷ Michael Werner et Benedicte Zimmermann, « Histoire croisée - Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales*, 58-1, 2003, p. 7.

³⁸ Christophe Charle, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », *Les cahiers Irice*, 5-1, 2010, p. 51-73. ; Michel Espagne, « Approches anthropologiques et racines philologiques des transferts culturels », *L'horizon anthropologique des transferts culturels*, 21, 2004, p. 213-226.

³⁹ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1, 2013, <https://journals.openedition.org/rsl/219>.

des biens culturels, en prenant pour point de départ la question des circulations et des acteurs⁴⁰.

Concernant le croisement culturel, nous renvoyons à la reformulation de la problématique des transferts, à partir du travail de Michel Werner et Benedicte Zimmerman (2003). Cette proposition se concentre davantage sur les effets et la réciprocité de la rencontre entre deux ou plusieurs entités. L'enquête des croisements établit que : « considérer qu'il se passe quelque chose à l'occasion du croisement est une hypothèse forte de l'histoire croisée. Cette dernière porte autant sur les croisements proprement dits que sur leurs incidences et répercussions.⁴¹ »

Les réflexions méthodologiques précédentes ont nourri notre recherche et nous ont aidé à repenser notre étude comme une sorte de micro-histoire, dans un contexte global et connecté. En ce sens, l'objectif de cette première partie monographique est double.

D'une part, lors de la construction d'un récit, il a été nécessaire de contextualiser l'activité de l'agence Dubois-Marcon au sein d'un rapport économique et culturel entre la France et le Mexique et dans un moment historique précis, propice à la migration. La réflexion menée sur la circulation des architectes et professionnels de la construction entre ces deux aires culturelles, entre 1870 et 1930, a apporté, à notre sens, un cadre plus large, mais également plus spécifique, pour situer l'émergence de l'agence.

D'autre part, il fallait présenter et expliquer le parcours et l'ensemble de la production du cabinet Dubois-Marcon, tout en portant une attention particulière à la construction du réseau (commanditaires, artisans, collaborateurs) qui a rendu possible ces architectures. De même, la

⁴⁰ Selon Christophe Charle, l'étude des circulations et celle des transferts seraient presque équivalentes. Christophe Charle, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », ...*op. cit.*

reconstruction de l'univers culturel des architectes, dont l'objectif a été d'identifier les possibles références et les conséquences des divers croisements, s'est avérée pour nous d'une importance particulière.

1.1 Le Mexique à la fin du *Porfiriat* (1876-1911)

La mondialisation mexicaine

La mondialisation, selon Werner et Zimmermann (2003)⁴², relève d'un processus social d'élargissement et de démultiplication des espaces de référence et d'action. Ce phénomène, fréquemment lié à la croissance économique⁴³, provoque également une interaction plus réitérée et continue entre individus, pays et cultures. Si ce terme émerge à la fin du XX^e siècle⁴⁴, et est ainsi souvent considéré comme un phénomène exclusivement contemporain, certains historiens mettent toutefois également en évidence ses origines plus lointaines.

Certains travaux se focalisent, pour leur part, sur la mondialisation précoce et ses conséquences culturelles dans plusieurs zones de la planète. Tel est le cas, par exemple, de ceux de l'historien Serge Gruzinsky, qui analyse les conséquences de la colonisation de la monarchie catholique espagnole au XVI^e siècle. Il dévoile, parmi d'autres exemples, comment les peintres indiens d'Ixmiquilpan (Hidalgo, Mexique) se sont servis de la mythologie païenne européenne pour réintroduire des motifs préhispaniques dans les scènes chrétiennes⁴⁵, ou encore

⁴¹ Michael Werner et Benedicte Zimmermann, « Histoire croisée - Penser l'histoire croisée : entre empire et réflexivité », ...*op. cit.*

⁴² *Ibid.* p. 7.

⁴³ Il est souvent présenté comme synonyme de *globalisation*, anglicisme davantage utilisé en lien avec des processus économiques et des marchés financiers internationaux. Voir : Michel Aglietta, « La globalisation financière », in *L'économie mondiale*, Paris, La découverte, 1999, p. 57-62.

⁴⁴ Voir : James D. Thwaites, *La mondialisation : origines, développements et effets*, Presses Université Laval, 2004, p. 1-4.

⁴⁵ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, Collection Bibliothèque des Histoires, 1999. p. 138.

comment certains habitants de Mexico ont appris l'assassinat du roi de France Henri IV de la plume d'un journaliste aztèque en 1610⁴⁶.

Selon Oliver Compagnon, Anaïs Flechet et Gabriela Pellegrino, ces types d'échanges et de mélanges s'intensifient à partir de la fin du XVIII^e siècle, moment qui correspond à une augmentation du commerce et du trafic maritime, ainsi qu'au début des indépendances américaines⁴⁷. La notion d'Euro-Amérique, ainsi que l'affirme Compagnon, désigne cet espace culturel déjà évoqué par plusieurs intellectuels des XIX^e et XX^e siècles, formé par l'Europe occidentale et l'Amérique, de part et d'autre de l'Atlantique⁴⁸. Il s'agit d'une sorte d'interstice culturel construit autour d'échanges, conçu non seulement en tant que simple transfert d'information ou contact entre personnes, mais également comme la sélection, la diffusion et les transformations des objets, des pratiques, des méthodes et des technologies, à travers différentes voies⁴⁹.

Sur le plan économique, durant les dernières décennies du XIX^e siècle, Walter Bernecker souligne que l'Amérique latine est dans un état de subordination nouveau et différent face à des prétendues puissances. La dépendance n'est plus coloniale, la métropole n'exerçant en effet plus un contrôle direct sur les territoires, mais désormais les nations industrialisées influencent le sous-continent par une sujétion économique complexe et de plus en plus croissante. Cette caractéristique fait de la relation avec « les nations les plus

⁴⁶ Serge Gruzinski, *Les quatre parties du monde : histoire d'une mondialisation*, Paris, Martinière, 2004.

⁴⁷ Olivier Compagnon, Anaïs Fléchet et Gabriela Pellegrino Soares, « Écrire une histoire culturelle transatlantique (XVIIIe-XXIe siècles) : enjeux, défis et méthodes », *Diogène*, n° 258-259-260-2, 2017, p. 237-250.

⁴⁸ Ce qui constitue l'objet d'étude de *l'histoire transatlantique*. Voir : *Ibid.*

⁴⁹ Voir : Andrea Neyra et Mariana Zapatero « Introducción » in Nilda Guglielmi et Gerardo Rodríguez, in *Europamérica : circulación y transferencias culturales*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2016, p 1-3.

développées de l'Atlantique Nord, une période de transition entre l'ancien et le nouvel impérialisme⁵⁰. »

Selon l'historien Javier Pérez Siller, les divers processus de mondialisation trouvent notamment un véhicule dans l'exportation de capitaux, particulièrement depuis les années 1840 et ont atteint leur plus forte croissance durant les premières décennies du XX^e siècle⁵¹. Les investissements français au Mexique, parmi d'autres pays occidentaux, appartiennent à ce flux qui trouve son origine dans la croissance interne, engendrée par les révolutions industrielles et financières vécues par les puissances européennes au milieu du XIX^e siècle⁵².

Dans ce contexte, les expositions universelles jouent un rôle fondamental. Ainsi que Walter Benjamin l'affirme, ces événements sont « le centre de pèlerinage de la marchandise-fétiche (...) Les Expositions universelles furent une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle : "Il est défendu de toucher aux objets exposés" ⁵³ ». Selon Armand Mattelart, ces manifestations constituent également « la mise en scène des nouvelles technologies et représentent une nouvelle forme de communication événementielle d'une association universelle, dont la transparence architecturale était l'icône de la modernité, de la communication et des flux continus.⁵⁴ »

⁵⁰ Walter L. Bernecker (1999) cité par Silvestre Villegas Revueltas, « Expansión del comercio mundial y estrategias de fomento al comercio durante el gobierno de Manuel González, 1880-1884 », *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 29, juin 2005, p. 41-92.

⁵¹ Javier Pérez Siller, « Inversiones francesas en la modernidad porfirista : mecanismos y actores », in Javier Pérez Siller et Chantal Cramaussel (éd.), *México Francia : Memoria de una sensibilidad común ; siglos XIX-XX. Tomo II*, Mexico, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, coll. « Historia », 2013, p. 81-129.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 12-13

⁵⁴ A. Mattelart (1994) cité par Leóncio López Ocón Cabrera, « La América Latina en el escenario de las exposiciones universales del siglo XIX », *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia*, 18, 2002, p. 112.

Selon Annick Lempérière, les expositions ont aussi fortement participé au rayonnement de la représentation de la ville de Paris en Europe et à l'étranger⁵⁵. Christiane Demeulenaere-Douyère souligne que, pour les pays en voie de développement, figurer dans ces événements est une nécessité en termes commerciaux et diplomatiques, dont le but est de développer leur potentiel économique par le biais d'investissements et de partenaires⁵⁶. Les expositions servent donc en quelque sorte de vitrine dans laquelle les pays latino-américains décident de s'intégrer à cette mondialisation, tout à la fois économique et culturelle.

Selon Luis E. Carranza, ces événements font aussi office d'instruments complexes pour la représentation et la réception des cultures étrangères et la justification de la colonisation. Il explique comment, en créant des environnements artificiels dans lesquels les pays « civilisés » sont symboliquement juxtaposés aux colonies ou pays « barbares », ces expositions ont validé l'entreprise coloniale en démontrant que les nations sous-développées ont eu besoin d'une intervention – à la fois économique et culturelle – des nations « éclairées »⁵⁷.

Au Mexique, tout le processus de croissance et d'intervention économique internationale est vécu comme une sorte de modernisation imposée, qui, selon Javier Pérez Siller, avance inexorablement « depuis les métropoles des puissances aux capitales des pays périphériques (...) (dont l') habitat est la ville et (...) (qui) se propage notamment dans la culture urbaine.⁵⁸ ». Cette dynamique accompagne

⁵⁵ Annick Lempérière, Georges Lomne, Frédéric Martinez et Denis Rolland, *L'Amérique latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.373.

⁵⁶ Christiane Demeulenaere-Douyère, « Expositions internationales et image nationale : les pays d'Amérique latine entre pittoresque "indigène" et modernité proclamée », *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 18, 2014, <https://journals.openedition.org/diacronie/1179>, p. 1-14

⁵⁷ Luis Esteban Carranza, *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern Mexico*, Austin, University of Texas Press, coll. « Roger Fullington Series in Architecture », 2010, p. 87.

⁵⁸ Javier Pérez Siller et Chantal Cramaussel, « Presentación. La sensibilidad: una herramienta y un observatorio », in Javier Pérez Siller et Chantal Cramaussel (éd.), *México Francia : Memoria de una sensibilidad común ; siglos XIX-XX. Tomo II*,

la transition de l'ancien empire colonial espagnol vers la formation d'une nation indépendante.

Le flux de capitaux a également engendré une circulation d'individus, qui cherchaient à améliorer leurs conditions économiques sur l'autre rive de l'Atlantique, en terres américaines. L'un des cas les plus connus et étudiés, notamment par sa présence précoce et pérenne, est sans doute celui de la migration française au Mexique. Cette circulation s'intensifie depuis le début du XIX^e siècle, notamment par le biais de personnes originaires de la vallée de l'Ubaye (Alpes françaises) et ses alentours, dont le chef-lieu est la commune de Barcelonnette.

Depuis l'ancien régime, l'économie de cette vallée repose en bonne partie sur l'activité textile et le commerce des colporteurs, qui se répand dans les diverses régions européennes comme la Bourgogne (France), la région Lyonnaise (France), le Piémont (Italie) et jusqu'aux Pays-Bas. Dès la fin du XVIII^e siècle, cette activité dépasse le cadre continental pour atteindre la Louisiane, le Mexique et l'Argentine⁵⁹.

Avant cette époque, seul un commerçant français, un dénommé Laborde, établi au Mexique, était connu. Il avait apparemment fait fortune dans l'exploitation des mines à Taxco, dans l'état de Guerrero⁶⁰. Mais, selon l'histoire officielle, le développement de l'activité commerciale des Barcelonnettes au Mexique aurait véritablement débuté avec les frères Jacques et Marc-Antoine Arnaud.

En 1805, ils séjournent en Louisiane pour atteindre le Mexique entre 1810 et 1817, où ils concourent aux affaires

Mexico D.F., Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, coll. « Historia », 2013, p. 9-20.

⁵⁹ Bernard Toulhier cité par H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique, ...op. cit.*, p. 6.

minières et participent à la lutte indépendantiste⁶¹. En 1827, leur frère Dominique les rejoint au Mexique afin de créer, avec un associé bourguignon, un magasin de tissus et de vêtements qu'ils nomment *Las siete puertas* (*Les sept portes*)⁶².

En 1845, deux anciens employés du magasin des frères Arnaud, qui ont créé leur propre entreprise, rentrent en Ubaye. Ils sont en possession de 200.000 francs, ce qui suscite une forte impression chez leurs confrères. En même temps que la migration des Ubayens se consolide, des courants du même type partent du Pays basque, ainsi que des Pyrénées, des Alpes et d'autres régions de France. Mais au Mexique, ces immigrés sont, le plus souvent désignés par le terme générique de *Barcelonetas* (Barcelonnettes)⁶³.

Selon Delia Salazar, cette migration française à multiples facettes est probablement aussi motivée par des conflits politiques et sociaux qui font rage en France durant le XIX^e siècle, dans un contexte marqué par la dissidence idéologique, les crises agricoles et les processus d'industrialisation. Les travaux d'Henri Bunle établissent que cette migration vers l'Amérique a atteint son niveau maximal durant la période comprise entre 1881 et 1910. Il estime en effet que le nombre de migrants s'élève à 470.000 personnes⁶⁴.

Pour ce qui est du Mexique, à la fin du XIX^e siècle, le général Porfirio Díaz (1830-1915) entreprend un processus de rénovation du pays dont la devise est *Orden y progreso*

⁶⁰ François Arnaud, « Les Barcelonnettes au Mexique, récits, témoignages, recherches », in Musée de la Vallée, *Les Barcelonnettes au Mexique*, 2014, p. 23.

⁶¹ Selon les recherches de Leticia Gamboa Ojeda, Marc-Antoine Arnaud se serait engagé dans la lutte de l'indépendance du Mexique. Voir : Leticia Gamboa Ojeda in Musée de la Vallée, *Les Barcelonnettes au Mexique, ... op. cit.*, p. 225 – 236.

⁶² Leticia Gamboa Ojeda in H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, *op. cit.*, p. 11.

⁶³ Et nommés *Mexicains* à Barcelonnette. Voir : François Arnaud, « L'expatriation au Mexique » in *Les Barcelonnettes au Mexique, ...op. cit.*, p. 25.

(Ordre et Progrès)⁶⁵. Cette période, souvent présentée comme celle de l'euphorie par excellence, est aussi marquée par l'arrivée massive de capitaux étrangers, notamment européens et américains⁶⁶. Le gouvernement encourage l'immigration européenne, afin de peupler de travailleurs un territoire mexicain jugé sous-exploité⁶⁷.

De par sa politique, le président Díaz promeut le commerce, les importations et attire d'autres investissements, grâce à la mise en place de nouvelles législations particulièrement favorables aux investisseurs étrangers, dans le but de moderniser l'industrie. Concernant cette période, nous pouvons citer notamment le Code National du Commerce de 1884, qui visait à encadrer l'activité commerciale pour les citoyens mexicains ou étrangers qui souhaitaient l'exercer dans le pays⁶⁸.

De même, divers traités commerciaux sont établis avec plusieurs nations, dont le Traité d'Amitié, de Commerce et de Navigation⁶⁹ et le Traité de protection réciproque de la propriété industrielle⁷⁰ signés entre le Mexique et la France,

⁶⁴ Delia Salazar Anaya, *La colonia francesa de la Ciudad de México, 1880-1945, thèse en histoire sous la direction de Carlos Roberto Martínez Assad*, Mexico D.F., UNAM, 2019.

⁶⁵ Un exemple de la pensée de Porfirio Díaz peut être appréhendé dans cette citation : « Ils ont régné pendant si longtemps à l'étranger, répandus par des ennemis gratuits, des opinions si extravagantes et si absurdes par rapport à nous, que rien n'était plus important que de supprimer ces erreurs et de combattre ces mauvais empêchements qui, semant la méfiance vis-à-vis de nos procédures et le découragement vis-à-vis de nos capacités d'ordre et de progrès, ont longtemps entravé l'immigration d'armes et de capitaux, l'instauration de crédits extérieurs et la disparition de grandes entreprises industrielles ». *Informe del ciudadano General Porfirio Díaz a sus Compatriotas acerca de los actos de su administración en los períodos constitucionales 1/12/1884 – 30/11/1896*, México, Imprenta del Gobierno, 1896, p. 13 in Paolo Riguzzi, « México próspero : las dimensiones de la imagen nacional en el Porfiriato », *Revista Historias*, INHA, no. 20, 1988, p. 137-157.

⁶⁶ Guillemette Martin, « Les influences culturelles de la France au Mexique sous le Porfiriato », in Arnaud Exbalin (éd.), *Collection de documents pour comprendre les Amériques*, México / Paris, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Paris, Institut de recherche pour le développement, 2013, vol.1

⁶⁷ Guillemette Martin, *Représentations de l'Europe et identité au Mexique : Le Juan Panadero, un journal de Guadalajara (1877-1910)*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2008, p. 15.

⁶⁸ Elvia Arcelia Quintana Adriano, « La actividad comercial en la época porfiriana », in *Porfirio Díaz y el derecho. Balance crítico*, México D.F., UNAM, 2015, p. 275-307.

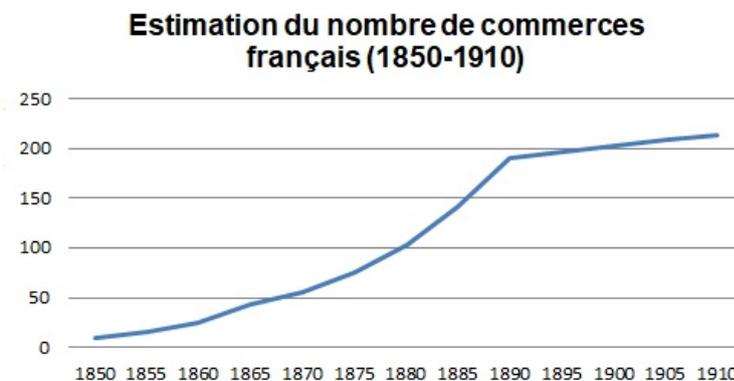
⁶⁹ Patricia Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, México D.F., Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 37.

⁷⁰ Louise Noelle, « Architecture et architectes au Mexique au XXe siècle », *Villes en parallèle*, 45-1, 2012, p. 262.

respectivement en 1888 et 1889. Ces accords contribuèrent à consolider les liens entre ces deux nations et promurent le commerce, de telle sorte qu'en 1889, les importations depuis la France représentent environ vingt-cinq millions de pesos⁷¹.

Il convient de préciser que depuis l'intervention française menée par Napoléon III (1862-1867), les entrepreneurs français profitent déjà d'une ligne de paquebots directe établie en 1863 entre Saint-Nazaire et Veracruz, ce qui leur permet de s'approvisionner directement depuis la France et d'éliminer ainsi les intermédiaires et les concurrents allemands, anglais et espagnols⁷².

Grâce à ces mesures, le succès des entreprises françaises au Mexique est exponentiel. Entre 1850 et 1864, le nombre de maisons commerciales passe en effet de neuf à quarante-trois, et entre 1891 et 1910, ce nombre augmente de cent quatre-vingt-onze à deux cent quatorze⁷³.



Source: GAMBOA OJEDA in HOMPS-BROUSSE 2013

Figure 1. Graphique du nombre de commerces français au Mexique 1850-1910, données obtenues de L. Gamboa Ojeda in H. Homps (2013), AMPC.

De plus, entre 1886 et 1891, près de mille Français sont engagés dans le commerce, dont quatre-cent-cinquante

⁷¹ *Ibid.*

⁷² François Arnaud, « L'expatriation au Mexique » in *Les Barcelonnettes au Mexique, ...op. cit.*, p. 34 ; Leticia Gamboa Ojeda in H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, *op. cit.*, p. 13.

⁷³ *Ibid.* p. 11.

chefs d'entreprises de la vallée de l'Ubaye⁷⁴. En 1914, ce nombre s'élève à deux mille personnes et atteint son niveau le plus haut.

Vers 1910, la France est le troisième pays qui investit au Mexique, avec une participation de 27% du total du capital étranger. Après le Brésil et l'Argentine, le Mexique est alors le troisième pays d'Amérique latine dans lequel la France investit⁷⁵.

Tout au long du XIX^e siècle, les Barcelonnettes s'engagent dans le commerce et l'industrie textile, nourrissant le goût des élites mexicaines pour les vêtements et la mode à la française. Leurs magasins de nouveautés à Mexico, la capitale, et dans les grandes villes comme Guadalajara ou Puebla, se propagent avec succès. Simultanément, leurs immenses usines, comme *Santa Rosa* et *Río Blanco*, s'implantent principalement dans les paysages ruraux de l'état de Veracruz.

Au tournant du XX^e siècle, ils élargirent leurs activités dans d'autres secteurs comme la métallurgie, l'immobilier, la production de la canne à sucre, d'alcool, de tabac, de papier, d'électricité et dans la banque⁷⁶. Ils deviennent aussi les interlocuteurs privilégiés du gouvernement sous le régime de Porfirio Díaz et, malgré les conflits liés à la période révolutionnaire et les deux Guerres Mondiales, leurs activités commerciales au Mexique perdurent jusqu'à présent. À titre d'exemple, en 1926, la fondation de l'association Paris-Mexico réunissait cent trente-cinq chefs d'établissements et



Figure 2. Anonyme, publicité pour le département des robes du grand magasin *El Palacio de Hierro*, TL023, APPH©.

⁷⁴ Le voyageur Emile Chabrand, lors de son retour à Barcelonnette en 1892, avait estimé que des fortunes de 50.000 à 80.000 francs appartenaient à 450 chefs d'entreprise de la vallée de l'Ubaye installés au Mexique, auxquels s'ajoutait une trentaine de millionnaires, *Ibid*

⁷⁵ J. Pérez Siller, « Inversiones francesas en la modernidad porfirista »..., *op. cit.*

⁷⁶ B. Toulhier cité par H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, *op. cit.*, p. 6.

chefs français influents à Mexico, pour la plupart originaires de Barcelonnette et de sa vallée⁷⁷.

Cette communauté étrangère engagée dans le commerce, qui faisait également partie de la colonie française du Mexique⁷⁸, se consolide entre les XIX^e et XX^e siècles, grâce à un solide réseau familial et amical. Les plus jeunes membres sont encouragés à devenir actionnaires et invités à engager leur participation financière dans les sociétés commerciales, au fur et à mesure que leurs revenus augmentent. De plus, les Français du Mexique se regroupent au sein de plusieurs associations et cercles sociaux, parfois avec d'autres groupes d'expatriés, qui leur permettent non seulement d'échanger, mais aussi de créer un réseau de solidarité pour surmonter les difficultés.

Dans cet objectif, ils fondent, en 1842, la Société française de prévoyance qui, en échange d'une cotisation trimestrielle, offre à ses membres les frais médicaux, de rapatriement, une mutuelle et une caisse d'épargne⁷⁹. En 1848, la société de prévoyance est ouverte aux expatriés suisses et en 1860, aux Belges, désormais sous le nom de l'Association française, suisse et belge de bienfaisance et de prévoyance, qui diversifient de plus leurs services, en créant une maison de santé et un cimetière⁸⁰.

Depuis 1870, certains membres de la colonie française font aussi partie du Cercle français du Mexique, un salon et centre de loisirs exclusifs⁸¹. Cette association est chargée d'organiser des soirées et des festivités, conjointement à la Société philharmonique et dramatique française, fondée en 1878, et à la Société hippique française, inaugurée en

⁷⁷ En 1926, la fondation de l'association Paris-Mexico réunissait quelques 135 chefs d'établissements et chefs français influents à Mexico, venant pour la plupart de Barcelonnette et de sa vallée. *Ibid.*

⁷⁸ En 2019, Delia Salazar Anaya a consacré sa thèse à l'étude de cette communauté, voir : D. Salazar Anaya, *La colonia francesa de la Ciudad de México, 1880-1945 sous la direction de Carlos Roberto Martínez Assad...*, *op. cit.*

⁷⁹ François Arnaud, « L'expatriation au Mexique » in Les Barcelonnettes au Mexique, ...*op. cit.*, p. 34-37.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 44-45.

1883⁸². Les activités de ce Cercle jouent un rôle prédominant pour la classe mexicaine aisée, une sorte de *soft power*⁸³, que les membres de cette communauté mettaient à profit pour se placer à la tête du projet civilisateur français.

L'afrancesado et la réceptivité mexicaine

Le terme *afrancesado* émerge en Espagne au XVIII^e siècle pour désigner d'une manière péjorative le comportement d'une élite éclairée qui suit les modes politiques et culturelles françaises⁸⁴. Selon Lucien Dupuis, ce terme a évolué significativement depuis, donnant ainsi lieu à une multiplicité de rapports entre divers univers culturels⁸⁵.

Selon François-Xavier Guerra, après avoir obtenu leur indépendance, les élites latino-américaines continuent à tirer leur prestige et leur prédominance sociale de leur condition d'Européens⁸⁶. Certains Hispano-américains revendiquent avec une grande liberté dans le choix de leurs sources d'inspiration cette appartenance à un monde occidental tout à la fois ethnique et culturel⁸⁷. Si l'Espagne a été pendant longtemps le modèle culturel de référence, après le mouvement des Lumières et la Révolution française, les

⁸² *Ibid.*

⁸³ Le *Soft Power*, ou le *pouvoir de convaincre* en français, correspond à la capacité d'un État ou groupe d'États à rallier à ses vues un ou plusieurs autre(s) État(s), grâce à l'influence prépondérante qu'il(s) exerce(nt) dans divers domaines, à son rayonnement ou au prestige qui lui (leur) est reconnu. Commission Générale de terminologie et néologie, *Vocabulaire des relations internationales*, 2014, p. 35, disponible en ligne sur : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France/Politiques-de-la-langue/Enrichissement-de-la-langue-francaise/FranceTerme/Vocabulaire-des-relations-internationales-2014>, consulté le 20 avril 2020.

⁸⁴ G. Martin, « Les influences culturelles de la France au Mexique sous le Porfiriat » ..., *op. cit.*

⁸⁵ Lucien Dupuis, « A propos de « afrancesamiento » », *Caravelle*, 1-1, 1963, p. 141-157.

⁸⁶ Selon lui, l'altérité vis-à-vis de l'Europe serait plutôt un phénomène relativement récent, dont les traces pourraient remonter au plutôt au XIX^e siècle. F.X. GUERRA cité par Olivier Compagnon, « L'Euro-Amérique en question : Comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine », *Nuevo mundo mundos nuevos* [en ligne], 3 février 2009, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/54783>.

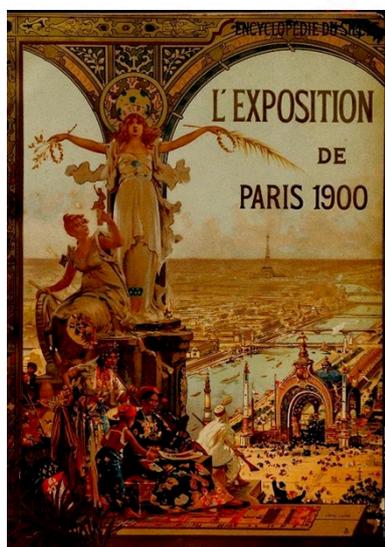
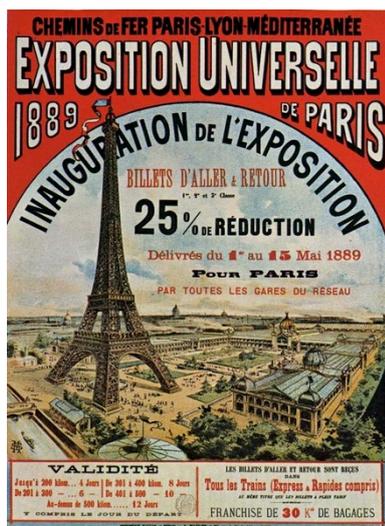


Figure 3. Montage, (en haut) Imprimerie Maulde et Renou, affiche - chemin de fer Paris-Lyon-Méditerranée, Exposition universelle 1889 à Paris, google art & culture ; (en bas) L. Luigi, détail de l'affiche de l'exposition Universelle de Paris de 1900, Montgredien et C^{ie}, gallica, BnF©.

élites américaines se sont montrées tout spécialement réceptives aux événements venus de France⁸⁸.

Au Mexique, lors de l'intervention militaire de la France (1862-1867), et malgré certaines démonstrations d'hostilité, l'émergence de la culture *afrancesada* se diffuse largement parmi les classes privilégiées, qui sont en grande partie favorables au bref empire de Maximilien d'Habsbourg (1832-1867)⁸⁹. L'élite mexicaine s'identifie à la culture française et adopte de multiples expressions culturelles, notamment présentes dans la littérature, le théâtre, la gastronomie, les façons de s'habiller et les modes de consommation, entre autres⁹⁰.

À titre d'exemple, depuis le XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle, au Mexique, l'on utilise l'aune castillane et le pied Rivera en guise de systèmes pour mesurer les dimensions linéaires, y compris dans la construction⁹¹. Depuis 1857, le gouvernement décrète l'adoption, dans la République, du système métrique décimal français, qui était graduellement adopté dans les sphères intellectuelles, parallèlement au développement scientifique et institutionnel du pays⁹².

Toutefois, la période la plus propice pour l'emprunt des idées depuis la France fut sans doute celle du gouvernement de Porfirio Díaz. Dès 1880, le président écrit au président Jules Grévy pour rétablir les relations diplomatiques « afin de favoriser, le moment venu, les relations amicales et commerciales de nos deux pays.⁹³ » En 1890, il envoie à

⁸⁷ François-Xavier Guerra in Annick Lempérière, et alii, *L'Amérique latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 14.

⁸⁸ En France.

⁸⁹ Cf. Jean Meyer, *Dos siglos dos Naciones, México-Francia : 1810-2010*, México Centro de Investigación y Docencia Económicas, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, CIDE, 2011, vol.72.

⁹⁰ Voir : G. Martin, « Les influences culturelles de la France au Mexique sous le Porfiriat »..., *op. cit.*

⁹¹ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, México D.F., UNAM, 1973.

⁹² *Ibid.*

⁹³ La citation complète du message de Porfirio Díaz dans le texte de Jean Meyer est : « Encouragé par les mêmes vœux que la République française de renouer des liens d'amitié entre les États-Unis du Mexique et cette république, j'ai pris la

Paris en qualité de consul le général Ignacio Altamirano, qui paradoxalement avait lutté contre l'intervention française⁹⁴.

À la fin du XIX^e siècle, un Mexique « blanc » et urbain connaît une prospérité économique croissante. L'image *afrancesada* que le *Porfiriato* s'efforce de façonner est la manifestation de la richesse nouvellement acquise. Selon Annick Lempérière, l'*afrancesamiento* correspond à l'une des formes d'un cosmopolitisme, un goût pour les voyages, une sorte de vivre dans son temps au rythme de la civilisation et du progrès⁹⁵. Paris joue alors « le rôle de centre de rayonnement majeur et concentre sur elle l'image de la France entière, mais aussi résume à elle seule toute la civilisation européenne. ⁹⁶ »



Figure 4. D. Rivera, portrait d'Adolfo Best Maugard en 1913, MUNAL-INBA©.

Selon Guillemette Martin, plus qu'une simple caractéristique sociale ou qu'une *euromophilie* des élites porfiriennes, l'*afrancesamiento* exprime « un véritable projet de modernisation pour le Mexique, tout en illustrant clairement cette fascination à la fois séculaire et très actuelle des Mexicains pour le *vieux monde* en général, et la France en particulier.⁹⁷ »

Une autre preuve de cet intérêt porté à la France apparaît en 1880, lorsque le ministre de l'Instruction publique Justo Sierra présente au Sénat mexicain les expériences des réformes éducatives menées par Jules Ferry sous la Deuxième République, dans le cadre d'un débat à l'égard du

résolution, avec l'approbation du Sénat, de l'accréditation devant le gouvernement de votre excellence, envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire, afin de favoriser, le moment venu, les relations amicales et commerciales de nos deux pays, en les entretenant et en les renforçant » J. Meyer, *Dos siglos dos Naciones, México-Francia: 1810-2010*, México Centro de Investigación y Docencia Económicas..., *op. cit.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ A. Lempérière, *et alii*, *L'Amérique latine et les modèles européens...*, *op. cit.*, p. 371.

⁹⁶ *Ibid.* p. 369-392.

⁹⁷ Guillemette Martin, « Les influences culturelles de la France au Mexique sous le Porfiriato », in A. Exbalin, *Collection de documents pour comprendre les Amériques*, tome 1, México / Paris Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Institut de recherche pour le développement, 2013, p. 114.

troisième article constitutionnel⁹⁸. En 1902, Sierra affirme aussi que « l'esprit de la culture française [est] l'habillement de l'âme que les pays latins [ont] adopté depuis deux siècles »⁹⁹, pour attester à quel point ce regard latino-américain de la France a construit les nations qui se veulent modernes à part entière.

Cette réceptivité des Mexicains à la culture et à l'éducation française est également perceptible par le nombre croissant de pensionnaires – ou boursiers – qui se rendent en France avec le soutien du gouvernement mexicain pour y faire leurs études, notamment dans les domaines de la médecine, du droit, des arts plastiques et des ingénieries. Adolfo Best Maugard, Alfredo Ramos Martínez, Antonio Rivas Mercado¹⁰⁰, Manuel Fernández Leal, Fidencio Nava, Diego Rivera, figurent parmi les divers éminents artistes et intellectuels ayant séjourné en France.

Cependant, cette admiration envers la France suscite également des critiques. En 1896, le poète Amado Nevo écrit :

« Que sommes-nous d'autre qu'une triste planète qui reflète une lumière d'emprunt : la lumière d'une France artistique, de cette France intellectuelle (...) Que sommes-nous d'autre qu'un viscère soufreteux vivifié par le phosphore de Paris, du prodigieux Paris, du grand Paris ? Ici, nous n'avons même pas le droit de penser. Les pensées nous viennent de Paris, brevetées et également emballées (...) nous sommes réduits à la catégorie d'écho : un triste écho (...) »¹⁰¹.

Ce que déplore avec véhémence Amado Nervo, est le handicap marqué par une absence de capacité d'action de la société du *Porfiriato* à se construire une réalité culturelle

⁹⁸ Cf. J. Meyer, *Dos siglos dos Naciones, México-Francia: 1810-2010*, México Centro de Investigación y Docencia Económicas..., *op. cit.* p. 14.

⁹⁹ G. Martin, « Les influences culturelles de la France au Mexique sous le Porfiriato » ..., *op. cit.* p. 109.

¹⁰⁰ Cf. J. Meyer, *Dos siglos dos Naciones, México-Francia: 1810-2010*, México Centro de Investigación y Docencia Económicas..., *op. cit.* p. 14.

¹⁰¹ Amado Nervo 1993 [1896] cité par A. Lempérière, *et alii*, *L'Amérique latine et les modèles européens...*, *op. cit.*

nationale. Tel est également le constat que font certains ingénieurs et architectes, tels que Manuel Gargollo et Parra (1826-1888), Luis Salazar, Antonio M. Anza (1847-1925), quand ils défendent la création d'un art « véritablement » mexicain. Cette tendance nationaliste, aux origines diverses, ainsi que l'on peut le constater, s'est notamment consolidée au début du XX^e siècle¹⁰².

Mais si l'*afrancesamiento* est fréquemment utilisé en tant que synonyme d'influence, il est devenu un lieu commun dans l'historiographie¹⁰³. À tel point que pour Monserrat Galí Boadella ce concept constitue presque une tautologie¹⁰⁴. Cette notion, à la commodité d'emploi apparente, ayant été utilisée dans de nombreux travaux afin de décrire les relations franco-mexicaines au XIX^e siècle, doit être employée avec maintes précautions car elle est susceptible de dissimuler des pièges redoutables pour les chercheurs¹⁰⁵.

Selon Javier Pérez Siller, la sensibilité *afrancesada* n'est pas quelque chose de donné a priori. Elle résulte des héritages culturels, des échanges et des pratiques sociales, dans lesquels interviennent les éléments français tout autant que les acteurs de différents secteurs de la société d'accueil¹⁰⁶.

À notre avis, l'*afrancesamiento* constitue une notion qu'il semble nécessaire de déconstruire, car elle ne procède pas simplement d'une copie ni d'une répétition exacte des éléments empruntés. Dans le cas mexicain, cette question revêt en effet plusieurs dimensions : d'une part, l'identification des diverses perceptions, attitudes et assimilations des Mexicains, ainsi que la manière dont ces éléments s'incorporent dans la société, avec les

¹⁰² Nous traitons cette question plus largement dans la deuxième partie.

¹⁰³ G. Martin, *Représentations de l'Europe et identité au Mexique : Le Juan Panadero, un journal de Guadalajara (1877-1910)*..., *op. cit.*

¹⁰⁴ Monserrat Galí Boadella 2004 in *Ibid.*

¹⁰⁵ Voir : L. Dupuis, « A propos d' « afrancesamiento » »..., *op. cit.*

¹⁰⁶ Javier Pérez Siller appuie sa proposition dans le travail d'Alain Corbin : *Historien du sensible, entretiens avec Cilles Heure*, Paris, La découverte, 2000. Voir : Javier Pérez Siller et Chantal Cramaussel (éd.), « Presentación. La sensibilidad »..., *op. cit.*

contradictions que cela peut impliquer ; de l'autre, les autoreprésentations des expatriés français au Mexique¹⁰⁷, qui décident de procéder eux-mêmes à des emprunts à leur culture d'origine et à d'autres références européennes¹⁰⁸, dans le but de se faire accepter et de montrer leur supériorité face à la société mexicaine.

Les grands magasins : les entreprises de l'afrancesamiento

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, du fait de l'industrialisation et de la multiplication des moyens de transport, les grands magasins connaissent un essor considérable dans les pays occidentaux. En France, ces bâtiments sont les héritiers des magasins de nouveautés et des passages couverts¹⁰⁹. Néanmoins leur typologie architecturale évolue, notamment vers la fin du siècle. Tout comme les pavillons des Expositions universelles ou certaines œuvres des architectes rationalistes comme Henri Labrouste¹¹⁰, les grands magasins utilisent les nouvelles technologies constructives, telles que la structure en fer et le verre, pour explorer leurs potentialités.

Les grands magasins se consolident, dans les capitales, comme le nouveau modèle de consommation de la société capitaliste. À Paris, des magasins comme Le Bazar de l'Industrie (1827), Au Bon Marché (1869), Le Louvre (1877), Le Printemps (1881) et La Samaritaine (1905), deviennent des références urbaines et sociales, qu'Émile Zola décrit comme « les cathédrales du commerce moderne »¹¹¹. Ces établissements, à la différence des petits commerces où les

¹⁰⁷ Ce groupe social aurait également une double appartenance identitaire. Par exemple, dans le cas des Barcelonnettes, lors de leur retour dans les Alpes, ils étaient considérés comme des Mexicains et ils y affichaient leurs collections préhispaniques comme un symbole de leur nouveau statut.

¹⁰⁸ Travail déjà bien initié par Hélène Homps-Brousse, directrice du musée de la Vallée. Voir : Hélène Homps, « Les références culturelles des émigrants mexicains de la vallée de Barcelonnette : du grand magasin à la villa », *Situ (en ligne)*, 4, 2004, <https://journals.openedition.org/insitu/2236>. et H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit.

¹⁰⁹ Cf. Bernard Marrey, *Les grands magasins des origines à 1939*, Paris, Picard, 1979, p. 12-25.

¹¹⁰ Comme la bibliothèque de Sainte Geneviève (1851) ou la bibliothèque nationale (1858).

transactions étaient réalisées au comptoir, concentraient diverses marchandises aux prix fixes, auxquelles les clients pouvaient accéder librement¹¹².

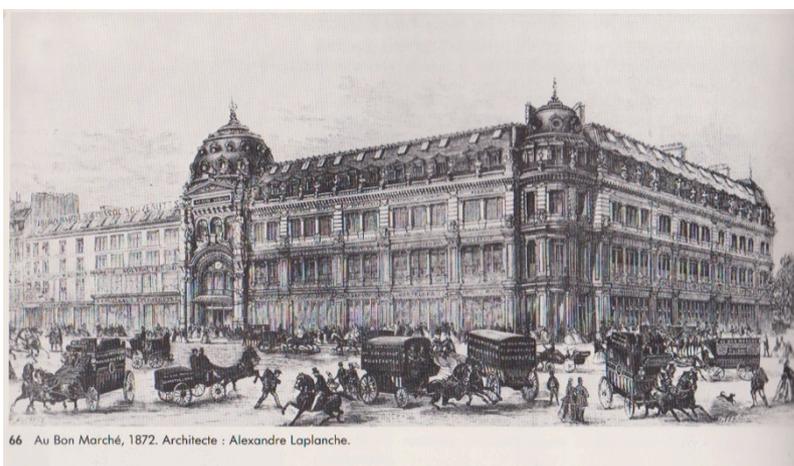


Figure 5. Anonyme, le grand magasin Au Bon Marche en 1879, image tirée de B. Marrey (1979).



Figure 6. Anonyme, gravure de l'intérieur Au Bon Marché in « L'Univers illustré » 1872, image tirée de B. Marrey (1979).

Concernant l'architecture, l'un des principaux défis est la visibilité, tout à la fois des produits et des personnes,

¹¹¹ Émile Zola, « Au bonheur des dames, Bruxelles, Primento, col », *Candide & Cyrano*, 2012, p. 288.

¹¹² Patricia Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, México D.F., Facultad de Arquitectura / Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 15.

puisque l'activité d'achat devient un nouveau mode de sociabilité pour les élites. Ces constructions reprennent certains éléments des passages couverts, tels que l'éclairage zénithal et le recours à l'acier. L'articulation des différents espaces est généralement réalisée autour d'un hall central de plusieurs niveaux de hauteur – éclairé par des verrières –, tandis que ses façades extérieures possèdent de grandes fenêtres et auvents. Toujours à Paris, les rotondes d'angle et les coupoles deviennent le signe distinctif de ces constructions, notamment avec la construction des magasins Au Bon Marché (1869-1887) et Le Printemps (1874).



Figure 7. Anonyme, vue intérieure du grand magasin Au Printemps, image tirée de B. Marrey (1979).

Ce modèle commercial-architectural est instauré un peu partout dans le monde, phénomène qui illustre combien les personnes, les idées, les marchandises, ainsi que les techniques de construction circulent. Le Mexique ne fait pas exception, puisque les grands magasins y ont fait leur apparition à la fin du XIX^e siècle, principalement portés par des investisseurs d'origine française.

Depuis la période de la vice-royauté (1583-1810), dans la capitale mexicaine, une grande partie du commerce se fait sur les marchés, dont le plus important est *La Alcaicería*

(connu plus tard sous le nom d'*El Parián*), où se trouvent une grande variété de produits locaux et importés¹¹³.

La seconde moitié du XIX^e siècle est particulièrement propice aux affaires des Barcelonnettes, qui investissent notablement dans l'industrie textile¹¹⁴. Les grands magasins, contribuent ainsi à une véritable transformation morphologique du centre-ville, qui, en tant que colonie de l'Espagne, avait jusque-là conservé l'architecture de la période de la vice-royauté. Ces bâtiments commerciaux se caractérisent par leurs innovations technologiques (introduction d'acier, et plus tard de béton armé), par l'aspect massif de leurs bâtiments, ainsi que par la richesse de leur décor et la qualité de leurs finitions.

Le premier bâtiment monumental, entièrement construit dans l'idée d'en faire un grand magasin au Mexique est *El Palacio de Hierro*, érigé entre 1889 et 1891. Cet édifice, conçu grâce à la collaboration de l'architecte Georges Debries et l'ingénieur Georges Pierron¹¹⁵, a été mis au point et construit au Mexique par les architectes-ingénieurs Eusebio et Ignacio Hidalgo¹¹⁶. Il couvre une superficie d'environ 1 000 mètres carrés et, selon Auguste Genin, à la fin du XIX^e, il s'agissait du plus haut bâtiment commercial du Mexique¹¹⁷.

D'autres grands magasins, tels *qu'El Centro Mercantil, Al Puerto de Veracruz, La Ciudad de Londres, La Francia Marítima, Fábricas de Francia* et *Al puerto de Liverpool*, entre autres établissements, connaissent plusieurs étapes de modernisation architecturale importantes dans la ville. Les angles de plusieurs de ces établissements de type



Figure 8. G. Debrie, perspective du premier bâtiment du grand magasin *Palacio de Hierro* à la fin de la décennie 1880, image tirée d'H. Homps (2013).

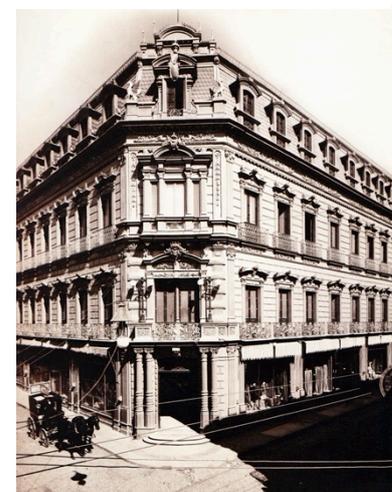


Figure 9. Lupercio, grand magasin *Fábricas de Francia* à Guadalajara, conçu par Ernest Fuch, photo tirée d'H. Homps (2013).

¹¹³ Jorge Olvera Ramos, *Los mercados de la Plaza Mayor en la ciudad de México*, México D.F., Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2013, p. 58.

¹¹⁴ Bien que plus tard, ils se soient étendus à d'autres domaines, tels qu'à la banque, à la production du tabac, de la poudre, etc. L. Gamboa Ojeda in Hélène Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France...op. cit.*, p.11-18.

¹¹⁵ H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France, ...op. cit.* p.33.

¹¹⁶ P. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México, ...op. cit.* p. 57.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 50.

parisien aux noms renvoyant à des ports célèbres, se concurrencent au cœur des grandes villes du Mexique¹¹⁸, comme en témoigne la montée du capitalisme et de l'industrialisation du début du XX^e siècle.

Bien que la Révolution mexicaine (1910-1921) ralentisse le dynamisme des activités commerciales et productives de la colonie française, elle ne les élimine toutefois pas complètement. Bien au contraire, plusieurs grands magasins sont construits et reconstruits durant la période postrévolutionnaire. De plus, le grand magasin *Liverpool* et quelques autres commerces d'origine française, demeurent encore de nos jours la propriété des héritiers barcelonnettes au Mexique.

Au début du XX^e siècle, les bâtiments des grands magasins jouent véritablement le rôle de pavillons d'exposition, dans lesquels il est fondamental d'exprimer les avancées technologiques et artistiques d'Europe, afin de propulser les clients dans le luxe et la sophistication, cadre idéal pour inciter à la consommation des produits d'outre-mer. Ces stratégies ont été planifiées dans le contexte des programmes de modernisation architecturale, associés à des systèmes constructifs innovants et d'ambitieux programmes ornementaux.

Le centenaire de l'Indépendance du Mexique¹¹⁹

Sous le *Porfiriat* (1877-1910)¹²⁰, le Mexique est la scène d'une importante transformation économique, sociale et urbaine. La banque se développe, la production industrielle prend un élan considérable et l'implantation des chemins de

¹¹⁸ Françoise Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910*, Paris, L'Harmattan, 2015, vol. II, p. 168.

¹¹⁹ Une partie de ce volet a été publiée dans l'article : Ana Marianela Porraz Castillo, « Commémorations et révolutions : la francité architecturale à Mexico (1904-1914) », *Circe*, no. 11, 2019, (en ligne) <http://www.revue-circe.uvsq.fr/porraz-commemorations-et-revolutions/>

¹²⁰ Périodes du gouvernement du président Porfirio Díaz, de 1877 à 1880 et de 1884 à 1910.

fer facilite les échanges commerciaux dans plusieurs régions du territoire national¹²¹.

À cette époque, la ville de Mexico connaît également d'importantes réformes et sa structure de la période coloniale est fortement transformée. Selon Ramón Vargas Salguero, sous l'impulsion de José Limantour, de nombreux bâtiments sont démolis, des rues et des allées sont créées, des systèmes de transports publics mis en place et l'offre de logements explose dans les nouveaux quartiers¹²², dans un élan qui peut être comparé à celui de l'époque Haussmann à Paris. Bien que Federico Fernández Christlieb fasse remonter le début de l'influence de l'urbanisme français dans cette capitale à 1775, du fait du tracé du boulevard de *Bucarelli*, selon lui ses effets ne se font pleinement ressentir que sous le *Porfiriat*¹²³.

À titre d'exemple, en 1877 Porfirio Díaz ouvre au public l'ample et verdoyant boulevard *Reforma*, l'ancienne Chaussée de l'empereur dont Maximilien d'Habsbourg avait démarré l'aménagement en 1864, qui devient rapidement la voie préférée des Mexicains pour les promenades, à l'instar des Champs-Élysées. En 1899, Díaz approuve également la proposition du ministre des Finances, José Limantour, de diviser transversalement le boulevard *Reforma* en trois segments bordés de jardins des deux côtés, tout comme « le bois de Boulogne à Paris.¹²⁴ »

¹²¹ I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, *op. cit.*

¹²² Ramón Vargas Salguero, « Las fiestas del centenario : recapitulaciones y vaticinios », in Fernando González Cortázar (dir.) *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 1996 (1994), p. 36.

¹²³ Federico Fernández Christlieb, « La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México : 1775-1910 » in Javier Pérez Siller et Chantal Cramaussel (ed.), *México Francia : Memoria de una sensibilidad común ; siglos XIX-XX, ...op. cit.*, p. 227 ; Ramón Vargas Salguero, « Las fiestas del centenario : recapitulaciones y vaticinios », in Fernando González Cortázar (dir.) *La arquitectura mexicana del siglo XX, ...op. cit.*, p. 36.

¹²⁴ Journal *El Liberal* 1899 cité par I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, ... , op. cit.*

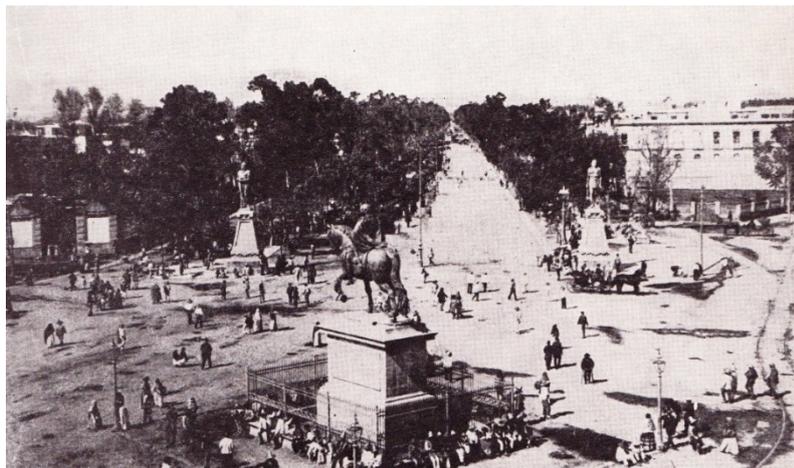


Figure 10. Anonyme, vue de l'avenue Reforma à Mexico en 1897, vue tirée d'I. Katzman (1973).

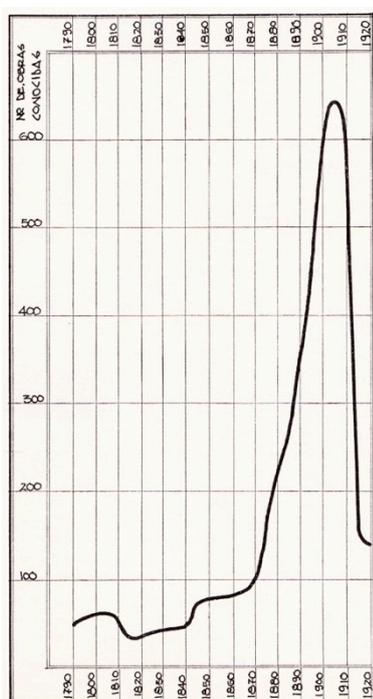


Figure 11. I. Katzman, graphique de la fluctuation dans la construction d'édifices au Mexique au XIX^e siècle, image tirée d'I. Katzman (1973).

Bien que l'ensemble du XIX^e siècle soit marqué notamment par de nombreux conflits et par une forte instabilité, entre 1896 et 1905¹²⁵ Israel Katzman¹²⁶ constate que le domaine de la construction connaît un essor significatif. Le début de cette phase correspond à un excédent économique qui permet au gouvernement, pour la première fois depuis l'indépendance, d'investir largement dans des travaux publics.

Selon Hélène Homps, Mexico devient un véritable laboratoire de formes et de modèles architecturaux, dans lequel des maîtres d'œuvre mexicains, français, italiens, anglais et américains s'activent pour ériger de nouvelles constructions, publiques ou civiles¹²⁷. Dans ce large réaménagement urbain, les réalisations haussmanniennes, l'architecture éclectique et néoclassique des monuments et bâtiments édifiés à Paris sous le Second Empire et la Troisième République par les architectes issus de l'École des Beaux-arts de Paris, constituent un modèle pour Mexico,

¹²⁵ En 1905, la République mexicaine a vécu le début d'une crise économique qui a anéanti la construction privée, même si les divers chantiers publics ont largement perduré jusqu'en 1910. *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.* p. 17-19.

¹²⁷ H. Homps-Brousse, (dir.), *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes, France – Mexique, ...op. cit.*, p. 17.

de même que pour de nombreuses autres capitales latino-américaines comme Buenos Aires et Rio de Janeiro¹²⁸.

En faisant rebâtir la capitale, le régime du dictateur Porfirio Díaz cherche non seulement à conquérir l'opinion internationale, mais aussi l'approbation de certaines classes sociales du pays. L'image de ce régime, qui repose sur l'histoire, les arts et l'architecture monumentale, se veut tout à la fois puissante et moderne¹²⁹. Entre 1893 et 1911, le ministre des Finances José Limantour est à la tête d'une équipe qui réalise l'extension urbaine et met en œuvre toute une série de projets qui transforment la ville.

En 1910, année du centenaire de l'Indépendance du Mexique, le gouvernement envisage des festivités qui ne revêtiraient pas simplement la forme d'une commémoration, mais qui célèbreraient aussi l'apogée des trente ans de ce régime, l'entrée dans le XX^e siècle et l'avènement d'un nouveau futur pour la République. Dès 1907, une commission d'organisation est créée dans le but d'organiser les diverses activités du centenaire.

A l'occasion de cet événement véritablement fédérateur, il est prévu de concevoir plusieurs bâtiments et parcs, tout du moins d'en amorcer la création, afin de démontrer l'efficacité du régime. À Mexico, sont inaugurés l'Asile psychiatrique général et l'École normale primaire (à Popotla)¹³⁰, bâtiments néoclassiques tous deux construits par l'ingénieur Porfirio Díaz (1873-1946), fils du président, ainsi que le bâtiment des Communications et des Transports et celui des Relations Extérieures, conçus par l'architecte italien Silvio Contri

¹²⁸ B. Toulhier in H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit. p. 8

¹²⁹ Cf. Ignacio Ulloa Del Río, *Palacio de bellas Artes: rescate de un sueño*, Mexico, D.F., Universidad Iberoamericana, 2007, p. 40.

¹³⁰ Les deux œuvres construites par l'ingénieur Porfirio Díaz, le fils du président.

(1856-1933). De même, sont officiellement inaugurés la Station Sismologique Nationale et le parc *Balbuena*¹³¹.



Figure 12. F. Lavilette, Palais des Communications projet de l'architecte Silvio Contri, INAH©.

De plus, deux monuments font désormais partie de l'ensemble monumental de la capitale. Il s'agit de la Colonne de l'Indépendance de l'architecte Antonio Rivas Mercado (1853-1927) et de l'Hémicycle à l'ex-président Benito Juárez, conçu par Guillermo de Heredia, tous deux issus des concours nationaux.



Figure 13. Anonyme, Hémicycle à la mémoire du président Benito Juárez, fonds Hennebique, 76 IFA 139, CAPA©.

¹³¹ R. Vargas Salguero in Fernando González Cortázar (dir.), *La arquitectura mexicana del siglo XX, ...op. cit.*, p. 17-41.



Figure 14. F. Marcon, Construction du nouveau *Teatro nacional* (Théâtre national), 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

Finalement, on annonce officiellement le début de deux autres ambitieux grands chantiers : d'une part, le nouveau *Teatro nacional* (Théâtre National)¹³² attribué à l'architecte italien Adamo Boari (1863-1928), qui avait également conçu *l'Edificio de Correos* (La Poste centrale) et de l'autre en 1907, le *Palacio legislativo*, le grand projet du régime de Díaz, qui après l'échec du concours international, est finalement assigné directement en 1902 à l'architecte français Émile Bénard.

Parmi d'autres initiatives, l'hygiène publique dans la capitale est une autre priorité pour le gouvernement. Les travaux d'approvisionnement en eau potable, ainsi que le projet d'assainissement et drainage de la vallée, comptent parmi les travaux à plus forte signification sociale. De même, une exposition d'hygiène est organisée, dans le but de présenter

¹³² Lequel devait remplacer l'ancien théâtre, construit par l'architecte Lorenzo de la Hidalga.

les avancées réalisées par le Conseil national de santé entre 1810 et 1910.



Figure 15. Anonyme, construction de la station d'eau à Mexico (1908), col. Casasola, mediateca INHA©.

Enfin, une autre pierre angulaire de cette célébration est l'inauguration de l'Université nationale. Selon Justo Sierra, cette institution a désormais pour tâche de « démontrer que notre personnalité a des racines indestructibles dans notre nature et dans notre histoire (...) avec la puissance suffisante pour coordonner les lignes directrices du caractère national.¹³³ ». Cette initiative éducative est complétée par l'organisation d'autres événements culturels et scientifiques tels que le Premier congrès National d'Étudiants, le Premier Congrès d'Indianistes et le XVIIème Congrès International d'Américanistes¹³⁴.

Par ailleurs, cette occasion constitue aussi une opportunité, pour le gouvernement mexicain, de se montrer à l'étranger et de reprendre des relations avec de nombreux pays. Les célébrations ont une portée internationale puisque des ambassadeurs de divers pays y participent, ainsi que des communautés de migrants de la capitale et des principales villes du pays.

¹³³ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁴ *Ibid.*

Par exemple, l'Allemagne a fait don à Mexico d'une effigie de l'explorateur Alexander Von Humbolt¹³⁵, qui avait visité le pays au début du XIX^e siècle. De son côté, la colonie américaine lui a offert une effigie de George Washington, tandis que la colonie espagnole, après la visite de l'ambassadeur – le marquis De Polavieja – a célébré l'initiative du gouvernement mexicain de rebaptiser l'une des principales rues de cette ville à la mémoire de la reine Isabelle la Catholique.

À l'instar d'autres pays, la colonie française décide à son tour d'offrir au Mexique une sculpture à l'effigie de Louis Pasteur¹³⁶, en guise de présent pour la commémoration. Ce monument est installé dans un parc qui porte le nom du scientifique, situé en face de la gare. Les travaux sont confiés aux jeunes architectes Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard, membres de l'atelier d'Émile Bénard.

Ce don est couvert par la presse en plusieurs langues entre 1910 et 1911, mais avec une attention particulière portée à la cérémonie de la pose de la première pierre, le 12 septembre 1910. Cet évènement, présidé par le général Porfirio Díaz et l'ambassadeur de France, Paul Lefèvre, constitue une opportunité, pour ces deux pays, de renouer des liens d'amitié, et pour la colonie française de manifester sa reconnaissance envers le pays d'accueil, particulièrement sous le régime de Díaz.

Pour leur part, les grands magasins *El Palacio de Hierro* et le *Centro Mercantil*, se mobilisent et participent au défilé du Comité national du commerce avec des chars richement décorés¹³⁷. Tandis que le grand magasin *Las Fábricas*



Figure 16. F. Marcon, cérémonie d'inauguration du monument à Louis Pasteur, 2016.10.15_1, Fonds Marcon, MDLV©

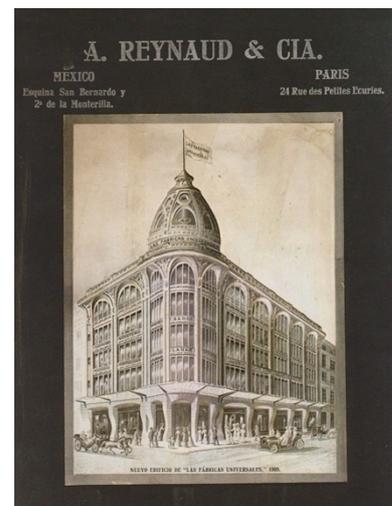


Figure 17. Anonyme, affiche publicitaire du magasin *Fábricas Universales* à Mexico, image tirée de H. Homps (2013).

¹³⁵ Géographe, naturaliste et explorateur Allemand du XIX^e siècle.

¹³⁶ Réplique de la sculpture en bronze d'Antonin Carles, créée en 1889 et se trouvant à Dole, dans le Jura.

¹³⁷ L'album officiel du Comité (1910) nous donne une idée de cette participation : il a fortement attiré notre attention sur le chariot du grand magasin *El Palacio de Hierro*. Un groupe de jongleurs a défilé à la gloire de l'entreprise. Au centre se trouvait un roi d'armes de l'époque médiévale. Un groupe de douze pages suivait un cortège d'artistes en costumes de soie bleue ; le chariot représentait le balcon d'un château, entouré de guirlandes de fleurs et de rubans dorés (...) Le chariot du

Universales fait de la publicité pour des robes, chapeaux, éventails et écharpes pour les bals et les galas de l'époque¹³⁸.

Lors d'un autre défilé, l'album photographique de la célébration décrit l'image *afrancesada* des nouveaux quartiers de de la ville : « De partout, vous pouvez voir des maisons à deux étages ornés de pierres et couronnées par les mansardes typiques et si caractéristiques des villes de France¹³⁹. ».

Toutefois la présence architecturale de la colonie française dans la capitale mexicaine est surtout représentée par les chantiers monumentaux des grands magasins. Selon Hélène Homps, l'on retrouve les structures en fer des nouveaux bâtiments, omniprésentes dans la construction d'établissements de nouveautés et de fabriques¹⁴⁰.

En 1909, le grand magasin *Fábricas Universales*, appartenant à la famille Gassier-Reynaud, inaugure son nouveau bâtiment, dont le projet a été confié à l'architecte Eugène Ewald et l'édification à l'ingénieur Miguel Ángel de Quevedo (1862-1946)¹⁴¹. Au cours de cette même année, la société du *Palacio de Hierro* entame la rénovation de son bâtiment emblématique, sous la direction de la toute récente société Dubois-Marcon-Godard.

magasin El Centro Mercantil était composé d'une grande plateforme de couleurs violette et or, décorée avec des guirlandes de fleurs (...) un ensemble de drapeaux français et mexicains agrémentaient la cloison du fond, devant laquelle une femme, incarnation de la patrie, brandissait un drapeau mexicain .

¹³⁸ D. Salazar Anaya, *La colonia francesa de la Ciudad de México, 1880-1945 sous la direction de Carlos Roberto Martínez Assad...*, op. cit. p. 97.

¹³⁹ H. Homps, « Les références culturelles des émigrants mexicains de la vallée de Barcelonnette : du grand magasin à la villa » »..., op. cit.

¹⁴⁰ H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit., p. 26.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 33

1.2 Circulation des architectes (1876-1930)

*Architectes étrangers au Mexique*¹⁴²

Malgré la difficulté de retracer avec précision un phénomène si vaste, nous proposons malgré tout pour cette sous-partie d'en dresser le panorama en nous basant sur les quelques cas de figure les plus cités dans la bibliographie entre 1876 et 1930¹⁴³, en portant une attention particulière aux professionnels qui ont circulé entre la France et le Mexique.

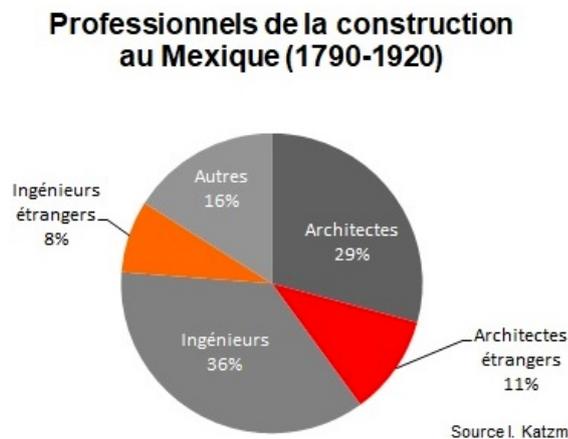


Figure 18. Graphique sur la formation des professionnels de la construction au Mexique 1790-1920, données tirées d'I. Katzman (1973), AMPC.

Au XIX^e siècle, un groupe hétéroclite était à la tête du secteur de la construction au Mexique et la plupart des commandes étaient emportées par les ingénieurs¹⁴⁴. Néanmoins, à partir de la seconde moitié du siècle, les nouveaux besoins de la société indépendante rendent nécessaire la construction de nouveaux types de bâtiments, qui sont édifiés par des diplômés de *l'Academia de Bellas*

¹⁴² En annexe 1, nous présentons un tableau qui présente les dernières études menées sur ce sujet, ainsi que nos propres découvertes.

¹⁴³ La périodisation de l'étude correspond, d'une part, au début du régime de Porfirio Díaz et, d'une autre, à la décennie de 1920, qui s'est caractérisée par une croissance économique au Mexique à partir du gouvernement d'Álvaro Obregón (1920-1924).

¹⁴⁴ Selon Israel Katzman, seulement 40 % des constructeurs étaient architectes. Le reste de cet ensemble se composait de 44% d'ingénieurs civils, 17% d'ingénieurs étrangers, 16% d'ingénieurs militaires et enfin de 16% de maîtres d'ouvrage et d'artisans. I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit. p. 265.

*Artes de San Carlos*¹⁴⁵. Selon Israel Katzman, près d'un tiers des architectes qui exercent dans le pays sont des étrangers¹⁴⁶, ce qui prouve que le contexte est prolifique pour la circulation de ces professionnels sur le territoire. Les routes qu'ils ont empruntées constituent aussi pour nous une piste permettant de mieux comprendre les multiples références qui ont imprégné la production architecturale du pays.

Au début du XIX^e siècle, la présence d'architectes étrangers dotés d'une solide expérience, tels que le Français Henri Griffon (1803-1895), l'Espagnol Lorenzo De La Hidalga (1810-1872) et l'Italien Francesco Salverio Cavallari (1809-1896)¹⁴⁷, est plutôt rare¹⁴⁸. L'implantation de professionnels étrangers est beaucoup plus répandue à la fin du siècle, un fois la stabilité et la croissance achevées. D'après Eduardo Baez Macías, durant le *Porfiriato* le phénomène d'importation d'architectes et de constructeurs est tellement

¹⁴⁵ R. Vargas (1998) cité par Luis Manuel Jiménez Madera, « Arquitectos latinoamericanos en la École des Beaux-Arts de Paris en el siglo XIX », *Revista de Arquitectura*, 2015, p. 73-84.

¹⁴⁶ Près d'un tiers (27%) était formé par des architectes étrangers qui exerçaient dans le pays. I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁴⁷ Henri Griffon (1803- 1895), architecte formé à l'ENSBA entre 1823 et 1824, est arrivé au Mexique en 1827. Il y est devenu un professionnel prolifique et fut nommé membre honoraire de San Carlos. Lorenzo De La Hidalga y Musitu (1810-1872), formé à l'Académie Royale de San Fernando à Madrid et ancien collaborateur de Labrousse à Paris (1836), a rejoint le pays en 1838. Il a réalisé de nombreux chantiers publics et privés. Il est également devenu professeur à San Carlos et l'une des figures les plus célèbres parmi les artistes de l'époque. Enfin, Salverio Cavallari, architecte et archéologue formé en Allemagne et membre de l'Académie de Milan est arrivé à son tour en 1853 afin d'intégrer l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*, où il était professeur et écrivit divers ouvrages. Cf: Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Henri Griffon », Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017> (consulté le 04 mai 2020); I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, *op. cit.* p. 280, 282, 272 ; Carlos Lira, « Arquitectura mexicana en el siglo XIX. Cuatrocientos años de occidentalización », *Secuencia*, 27, 1993, p. 85-100 ; ...*op. cit.* v. 1 p. 190-203 et p. 226-229.

¹⁴⁸ Cf. Rodríguez Morales 2012 (p. 141) in L.M. Jiménez Madera, « Arquitectos latinoamericanos en la École des Beaux-Arts de Paris en el siglo XIX »..., *op. cit.*

courant qu'il a donné lieu, au Mexique à une claire rivalité¹⁴⁹.

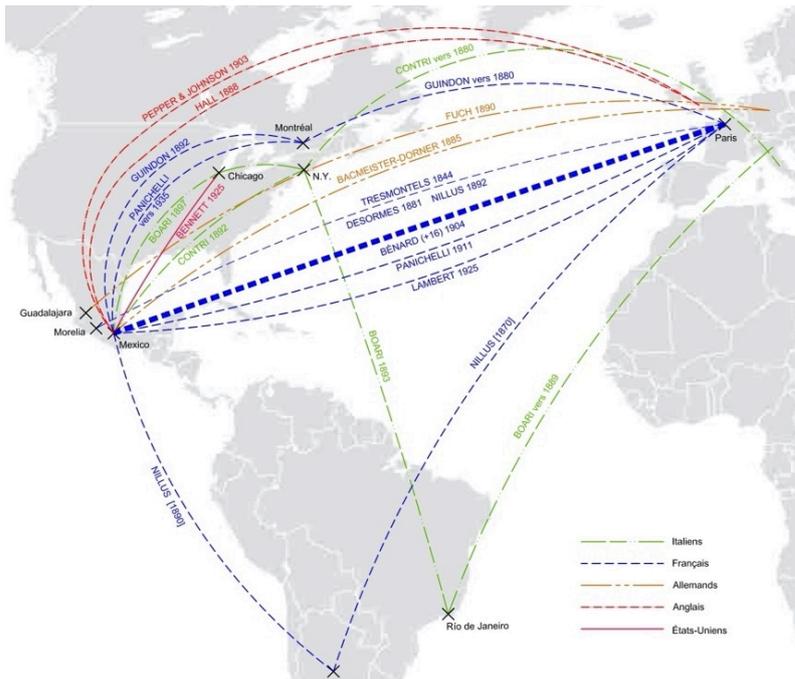


Figure 19. Carte de routes de migration de professionnels étrangers engagés dans la construction à Mexico (1870-1930), AMPC. Un agrandissement de cette image est proposé en annexe 2.

Au tournant du XX^e siècle, la nette préférence du général Porfirio Díaz pour les architectes étrangers de réputation mondiale est évidente dans ses choix pour les commandes publiques. La correspondance du ministre José Limantour¹⁵⁰ montre cette prédilection du président, car selon lui, les architectes locaux sont surtout engagés dans l'édification de maisons particulières et manquent d'expérience pour réaliser des projets « de grandes dimensions »¹⁵¹.

Ce parti pris a privilégié la participation, notamment des architectes Italiens et Français dans les chantiers officiels du nouveau siècle. C'est ainsi qu'il est fait appel à Adamo Boari (1853-1928), architecte italien, originaire de Ferrara, qui a également travaillé au Brésil et à Chicago.

¹⁴⁹ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes : Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009, p. 182.

¹⁵⁰ Javier Pérez Siller et Martha Bénard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo, hoy Monumento a la Revolución*, Artes De Mexico Y Del Mundo SA, 2009, p. 106.



Figure 20. G. Kalho, Théâtre national d'Adamo Boari, transformé par Federico Mariscal, actuellement *Palacio de Bellas Artes* (1904-1929), Col. Álvarez Bravo,

Il arrive au Mexique en 1897 pour participer au concours du *Palacio legislativo*. Malgré les polémiques autour du concours et bien que n'ayant pas remporté ce projet, il reste sur le territoire car on lui propose en 1899 de prendre en charge plusieurs projets à Guadalajara.



Figure 21. Anonyme, édifice de la Poste centrale (*Correos*) projet d'Adamo Boari, col. Culhuacán, INHA©.

Finalement, le gouvernement fédéral lui confie la réalisation de la Poste Centrale (1902-1907) avec l'ingénieur Gonzalo Garita (1867-1921) ; et du nouveau Théâtre national (débuté

¹⁵¹ F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, op. cit., v. 2, p. 150 ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit., p. 275.

en 1904), grands projets ayant tous deux marqué cette période¹⁵².

Le deuxième cas est celui de l'architecte italien Silvio Contri (1856-1933), qui après un séjour aux États-Unis, arrive en 1892 au Mexique. Entre 1902 et 1911, il est à la tête de la construction du siège du ministère des Communications et des Transports. En 1922 il érige le bâtiment *High Life* et le siège du journal *El Excelsior*. Il s'associe à F. Martínez Gallardo pour plusieurs autres projets et en vient même à pérenniser son séjour, au point de demander la nationalité mexicaine en 1923¹⁵³.

Le troisième cas est celui d'Émile Bénard, architecte français originaire de Seine-Maritime, qui s'est formé à l'Académie des Beaux-Arts de Paris entre 1863 et 1888. Durant ses études, il débute sa carrière de dessinateur avec Charles Garnier (1825-1898) pour le projet de l'Opéra de Paris en 1863. En tant que lauréat du Grand Prix de Rome en 1867, il a l'opportunité de séjourner à Rome à la Villa Médicis jusqu'en 1871. Après une expérience professionnelle comme architecte et peintre entre Paris et Le Havre, il remporte en 1899 le premier prix au concours international de l'Université de Berkeley, en Californie. En 1902, il reçoit le prix Jean Raynaud et la commande du *Palacio legislativo* du Mexique¹⁵⁴. Concernant ce dernier, il développe ce projet

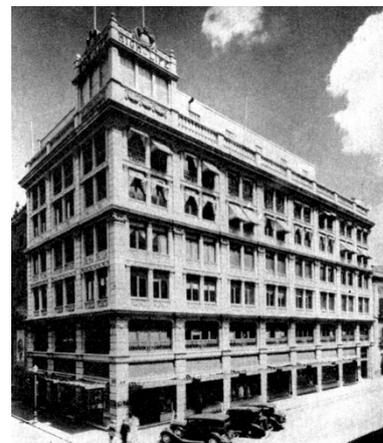


Figure 22. Anonyme, bâtiment du magasin *High Life* projet de Silvio Contri, collection Villasana-Torres©.



Figure 23. Anonyme, bâtiment du journal *Excelsior* projet de Silvio Contri, collection Villasana-Torres©.

¹⁵² Cf. Martín M. Checa Artasu, « De Ferrara a la Ciudad de México pasando por Chicago : La trayectoria arquitectónica de Adamo Boari (1863-1904) », *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* [en ligne], Universidad de Barcelona, 2015, <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1111.htm> ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit., p. 269-270.

¹⁵³ Beatriz Berndt León Mariscal, *La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano : algunas consideraciones*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2005, p. 21 ; Enrique X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 91-92 ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit., p. 273.

¹⁵⁴ Cf. Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique d'Émile Bénard », *Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968)*, INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 12 décembre 2017 ; F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, op. cit., v.2, p. 192-207 ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit., p. 269 ; J.P. Perez Siller et M. Bénard

sur place, avec une équipe franco-mexicaine entre 1904 et 1913, sujet que nous examinerons en détail dans le troisième volet de ce chapitre.

À cette époque également, plusieurs étrangers viennent s'établir au Mexique à leur compte et ont une activité professionnelle importante, notamment dans la capitale. Tel a été le cas de Charles James Sculthorpe Hall (1865- 1933), architecte anglais qui s'installe au Mexique en 1888, et qui décroche diverses commandes publiques et privées dans de nombreuses villes, depuis son siège à Mexico¹⁵⁵.



Figure 24. Anonyme, gare à Mérida projet de Charles S. Hall en 1970, CONACULTA/CNPPCF/CEDIF©.

Deux autres exemples de toute importance sont les architectes français Adolphe Trésmontels (?- 1891)¹⁵⁶ ou encore Émile Désormes (?)¹⁵⁷, qui sont de prolifiques

Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo, hoy Monumento a la Revolución...*, op. cit.

¹⁵⁵ Parmi d'autres réalisations diverses, il a signé la *Villa Braniff* boulevard *Reforma* à Mexico (1888), la mairie de Puebla (1897-1901), les gares de San Luis Potosí (1889), d'Aguascalientes et de Mérida (1913). Cf. I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit. p. 281 ; Royal Academie website, *People and Organisations*, (en ligne) <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/charles-james-sculthorpe-hall>, consulté le 05 mai 2020.

¹⁵⁶ I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, ..., op. cit.*, p. 300 ; L. NOELLE, « Architecture et architectes au Mexique au XXe siècle », op. cit. p. 252.

¹⁵⁷ Il a construit la chapelle néogothique du cimetière français de Mexico entre 1881 et 1882, le Cercle Français, parmi d'autres projets. *Ibid.* p. 275 ; Louise Noelle, « Architecture et architectes au Mexique au XXe siècle », *Villes en parallèle*, 45-1, 2012, p. 249. En France, nous avons trouvé Émile Desormes, né en 1850, mais qui semble avoir travaillé à la fin du siècle au sein de l'École professionnelle de Gutenberg à Paris. Il a notamment publié : *Polylexique méthodique : Dictionnaire*

professionnels à la fin du XIX^e siècle respectivement depuis leur siège de Morelia (Michoacán) et de Mexico. De leur côté, l'ingénieur allemand Louis Bacmeister (1858-1935), et son compatriote Hugo Dorner (?), ont reçu plusieurs commandes importantes pour des bâtiments commerciaux à Mexico entre 1885 et 1930¹⁵⁸.



Figure 25. Anonyme, vue du Palais de Verre projet de Bruno Möhrig, construction de Bacmeister et Ruelas entre 1903 et 1910. Cet édifice a abrité le pavillon japonais pour la célébration du centenaire de l'Indépendance en 1910 et est aujourd'hui le Museo del Chopo, chopo.unam.mx.



Figure 26. Anonyme, *Casino Español* projet d'Émilio González del Campo, Album Oficial del Comité Nacional de Comercio (1910).

des arts graphiques, Paris, [Ecole Gutenberg], 1899, 2 vol. Il pourrait donc s'agir d'un homonyme.

¹⁵⁸ Architecte ou ingénieur. I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*,..., op. cit., p. 268.



Figure 27. Anonyme, carte postale du Palais de verre 1902 construit en 1902 Guindon-Nilus, Alejandra Ruiz, tirée de l'article « El Palacio de Cristal monumental riqueza de SLP », journal *El sol de San Luis*, 01/10/2020.

Un autre célèbre architecte étranger est aussi l'Espagnol Emilio González del Campo (?), qui travaille entre Guadalajara et Mexico à la fin du XIX^e siècle. Originaire de Madrid, il s'établit au Mexique et est accueilli par l'Espagnol Delfín Sánchez Ramos, responsable du développement des chemins de fer dans le pays. Sánchez Ramos présente González del Campo aux membres de la colonie espagnole, qui lui confient les rênes de la commission de la construction de l'édifice *Casino Español* (1903-1905), siège de cette communauté d'expatriés à Mexico. Plus tard, il décroche la commande du monument de l'Indépendance à Guadalajara (1910), qu'il crée en collaboration avec l'ingénieur Alberto Robles Gil y Tolsá, ainsi que des arènes de *Nuevo Progreso*, dans la même ville¹⁵⁹.

D'autres régions du pays reçoivent aussi des professionnels étrangers, qui développent des chantiers publics et privés. Parmi les Français, il convient de citer le travail de l'ingénieur Ernest Brunel (?), associé à l'architecte Émile Desormes (?), construit plusieurs bâtiments à Irapuato (Guanajuato), entre autres le marché *Joaquín Obregón* à Celaya (Guanajuato) avec Louis Long (U.K.) et le marché *Hidalgo*, dans la ville de Guanajuato (Guanajuato) entre 1908 et 1910¹⁶⁰.

Un autre exemple est celui de l'ingénieur franco-canadien Henri E. M. Guindon (?), qui après avoir travaillé aux États-Unis, arrive au Mexique à la fin du XIX^e siècle. Entre 1892 et 1910, il exerce au sein d'une société dont il partage la direction avec l'ingénieur havrais Arnold Lucien Nilus (1846-

¹⁵⁹ Cf. I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas..., op. cit., p. 279 ; Adriana Gutiérrez Hernández, *Casino Español de México : 140 años de historia*, México D.F., Porrúa : Casino Español de México, 2004, p. 132.

¹⁶⁰ Cf. I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas..., op. cit. p. 270 ; L. Noelle, « Architecture et architectes au Mexique au XX^e siècle »..., op. cit.

?) à San Luis Potosí. Leurs principales réalisations sont Le Palais de verre (1902) et Le Palais monumental (1909)¹⁶¹.



Figure 28. Anonyme, Marché *Joaquín Obregón* (aujourd'hui marché *Morelos*) projet de l'architecte Louis Long et construit par Ernest Brunel, tirée d'I. Katzman (1973).

Dans l'état de Chihuahua, l'architecte formé à l'École des Beaux-Arts de Paris, André Fiquet (1882-1911), se montre actif, et s'attèle à la construction de la Banque nationale à Parral ainsi qu'à la décoration d'un hall, d'une coupole et d'une chapelle dans cette même ville¹⁶² ; et l'ingénieur allemand Ernest Fuchs (1860-1942) s'installe quant à lui à Guadalajara durant la dernière décennie du XIX^e siècle, où il construit d'importantes œuvres publiques et résidentielles. Entre autres projets, il développe le premier quartier « hygiénique » de la ville et conçoit l'emblématique bâtiment du grand magasin *Las Fábricas de Francia* (1898)¹⁶³.

¹⁶¹ Cf. Martín Checa-Artasu M. et Olimpia Niglio (éd.), *El neogótico en la arquitectura americana: historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones*, I edición., Canterano (RM), Aracne editrice, coll. « Esempli di architettura. Spazi di riflessione », n° 34, 2016, p. 338 ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit., p. 280 ; L. Noelle, « Architecture et architectes au Mexique au XXe siècle »..., op. cit. ; Rafael González Alejo, *La arquitectura de Henri E. M. Guidon y Arnold Lucien Nillus en San Luis Potosí (1892-1910) mémoire de master sous la direction de Jesus Victoriano Villar Rubio*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 2009, 308 p.

¹⁶² Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique d'André Fiquet », Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 12 décembre 2017.

¹⁶³ Il a également réalisé des travaux hydrauliques pour cette ville et était associé à la Compañía Jaliciense de Construcciones, société immobilière fondée par des Barcelonnettes en 1898 Cf. H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des*

Enfin, un autre cas qui nous semble intéressant est celui de l'ingénieur Arthur Coca (1837-1911). D'origine française, mais né à la Nouvelle Orléans, il s'installe, à la fin du XIX^e siècle, dans l'état de Veracruz. Coca se spécialise dans la construction d'usines, et réalise entre autres le célèbre ensemble de *Río Blanco* (1880-1892), projet de l'ingénieur Victor Dubreuil (1842-1896), ainsi que les usines de *Cerritos* (1885) et de *Santa Elena*¹⁶⁴.



Figure 29. Anonyme, usine *Río Blanco*, photo tirée d'H. Homps (2013).

Après la Révolution mexicaine (1910-1920), le nombre d'architectes et d'autres professionnels de la construction étrangers installés sur le territoire mexicain décroît significativement. Mais à partir des années 1920, certains professionnels de la construction reprennent leurs activités dans la capitale, du fait de la relance économique lors de la présidence d'Alvaro Obregón (1920-1924).

émigrants barcelonnettes France – Mexique..., *op. cit.*, p. 185 ; Jesús Manuel Najjar Fierro, *Ernesto Fuchs*, Guadalajara, Arquitectónica, 2016, 202 p.

¹⁶⁴ Cf. F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, *op. cit.*, v. 2, p. 161 ; María García Holley, *Francia en México : una estructura industrial de 1892 en Río Blanco Veracruz, mémoire de master en Histoire de l'art sous la direction de Louise Noelle*, Mexico, UNAM, 2013 ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, *op. cit.*, p. 263. Arthur Coca était le beau-père d'Adolphe Gumery, Association des amis du peintre A. Gumery, *Biographie détaillée d'Adolphe Gumery*, consulté le 9 juillet 2021, <http://gumery.free.fr/3.htm>

Du côté français, les architectes Maxime Roisin (1871-1961) et Firmin Moïse Balzac (1863-1956), ainsi que l'ingénieur Eugène Quenot¹⁶⁵, tous d'anciens collaborateurs d'Émile Bénard pour le *Palacio legislativo*, exercent à Mexico à leur compte, de même que Dubois, Marcon et Godard. Entre 1910 et 1914, Roisin travaille brièvement comme professeur de Composition à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*¹⁶⁶, tandis qu'Eugène Quenot commence pour sa part à s'atteler au projet de l'*Hospital francés* en 1913, sans lui donner suite¹⁶⁷.



Figure 30. Anonyme, perspective du projet *Banco de Londres y México*, conçu par Firmin Balzac et Miguel Ángel de Quevedo, Album Oficial del Comité Nacional de Comercio (1910).

Quant à Firmin Balzac, il reste au Mexique jusqu'en 1939, période durant laquelle il réalise de nombreux projets : l'édifice *Banco de Londres* avec l'ingénieur Miguel Ángel de Quevedo (1910-1913) ; l'exécution de la reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro* (1918-1921), projet de

¹⁶⁵ F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, op. cit., v.2, p. 202.

¹⁶⁶ Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Maxime Roisin », Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 12 décembre 2017 ; Flora Elena Sánchez Arreola et Escuela Nacional de Bellas Artes, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, México D.F., UNAM, 1996, p. 113, p. 191, 192, 218 ; Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1968 : Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad*, UNAM, 1998, p. 155.

¹⁶⁷ Livret de l'Hôpital Français, fonds Marcon, 2016.10.15_2c., MDLV.

Paul Dubois et Fernand Marcon ; le bâtiment *Versalles*, les laboratoires *Collière* et *Rueff* ; parmi d'autres travaux. Il est également membre de la société scientifique *Antonio Alzate* et l'un des fondateurs de l'Alliance française du Mexique en 1910¹⁶⁸.

De même, toujours durant la période postrévolutionnaire, l'architecte Achille Panichelli (1878-1942), ancien élève de l'ÉNSBA, arrive au Mexique comme collaborateur de l'architecte Mauricio de María y Campos pour le projet de la Chambre des députés à Mexico (1911). Il est également l'auteur du réaménagement du *Palacio nacional* (1925). À la fin des années 1920, il part au Québec où il intègre l'École des Beaux-Arts de Québec¹⁶⁹.

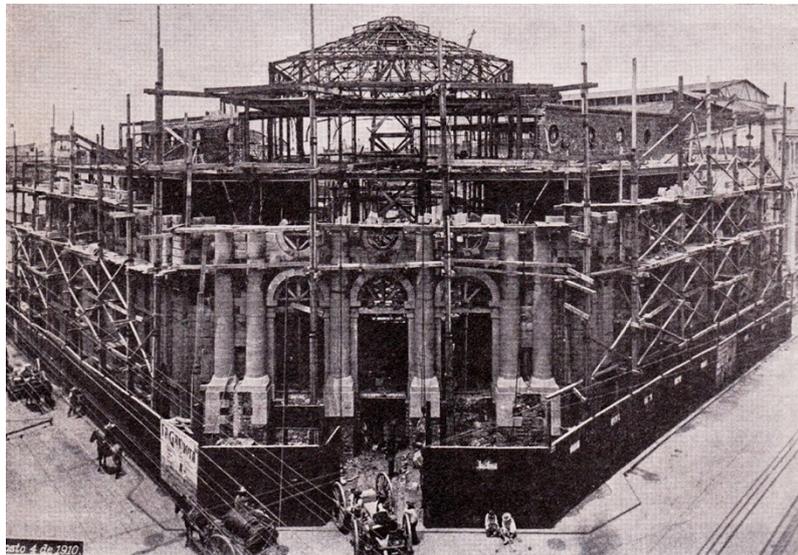


Figure 31. Anonyme, construction de la Chambre des Députés (projet Mauricio Campos associé à Achille Panichelli) vers 1910, tirée d'I. Katzman (1973).

¹⁶⁸ La famille de Firmin Balzac apparaît également sur les photographies du fonds Marcon, photographies et correspondance, MDLV. Cf. Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Firmin Balzac », *Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968)*, INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 12 décembre 2017.

¹⁶⁹ Il apparaît également avec sa famille sur les photographies du fonds Marcon, photographies et correspondance, MDLV. Cf. Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique d'Achille Panichelli », *Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968)*, INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 12 décembre 2017 ; David Karel, « Optimisme et innovation : les arts visuels dans les années vingt », *Cap-aux-Diamants*, 3-4, 1988, p. 15-18 ; José Villagrán García, « Teoría de la arquitectura », *Cuadernos de arquitectura*, 13, 1964, p. 50.



Figure 33. Anonyme, projet de réaménagement du Palais National en 1925 (Achille Panichelli aurait fait le dernier étage), document tiré de J. Villagrán Garcia (1964).

Enfin, nous pouvons aussi citer le cas de l'architecte Jacques Lambert (1884-1961), lui aussi formé à l'ENSBA. Après un séjour professionnel aux États-Unis, en 1925 sa présence est sollicitée au Mexique, ainsi que celle de l'urbaniste Edward H. Bennett (1874-1954). Durant un an, ils réalisent tous deux des travaux de planification urbaine pour la ville de Mexico, sur invitation du ministre de l'Économie Alberto J. Pani. Plus tard, Lambert s'engage dans d'autres projets urbains aussi bien en France qu'en Amérique¹⁷⁰.

Parmi les professionnels d'autres nationalités reconnus durant la période postrévolutionnaire, nous pouvons aussi citer l'architecte anglais Albert Pepper¹⁷¹, qui construit à Mexico l'édifice *Woodrod* (1922) et l'Hôpital britannique (1923), en collaboration avec l'architecte anglais C. Grove



Figure 32. Anonyme, vue actuelle du bâtiment *Woodrow*, projet d'Albert Pepper, O. Andrews©.

¹⁷⁰ Dans les années 1920, il est actif à New York, Chicago et Pasadena. À la fin de sa carrière, il devient conseiller technique du ministère des Œuvres publiques du Venezuela (il décède à Caracas en janvier 1961). Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Jacques Lambert », Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017> (consulté le 12 décembre 2017) ; L. Noelle, « Architecture et architectes au Mexique au XXe siècle »..., *op. cit.* ; Cité de l'architecture et du Patrimoine, *Fiche descriptive Fonds Rotival, Maurice (1897-1980)*, Archiwebture (en ligne) https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_ROTIV (consulté le 28 mars 2020).

¹⁷¹ Présente au Mexique depuis 1903, Ruhland & Ahlschier, *Directorio general de la República, Mexico, 1903-1904*, p. 106.



Figure 34. Anonyme, vue actuelle du bâtiment *Frontón México*, projet de Joaquín Capilla, construit en 1929, AMPC.



Figure 35. Anonyme, perspective de la *Maison Boker* projet de l'agence Lemos & Cordes depuis leur agence de New York, boker.com.mx.

Johnson¹⁷² ; les architectes espagnols Luis Parra et Marcel Cros, à l'origine de *l'édifice Gore* (1924)¹⁷³ ; l'architecte Joaquín Capilla, qui a conçu le bâtiment *Frontón México* (1929)¹⁷⁴ ; et Tomas J. Gore, la *Residence Condesa* (1925)¹⁷⁵.

Afin de compléter le panorama des professionnels étrangers, il convient d'évoquer les multiples cas d'architectes qui ont envoyé les plans depuis leur siège. Dans ce cas de figure, nous pouvons citer les architectes d'origine allemande Théodore de Lemos (1850-1909) et August William Cordes, qui depuis New York réalisent les projets de la *Maison Boker* (1898-1900) et le bâtiment du *Mutual Life Insurance Company* (1903-1905)¹⁷⁶.

Parmi les Français formés à l'ENSBA, figure l'architecte Georges Morin-Goustiaux (1859-1909), membre de la colonie française de San Francisco aux États-Unis. En 1897 il participe au concours international du *Palacio legislativo* au Mexique et obtient le 4^{ème} prix. De même, entre 1899 et 1901, il réalise le projet du monument commémorant la paix franco-mexicaine dans le cimetière de Puebla, conjointement à l'architecte Auguste Leroy.

À la fin des années 1880, l'architecte Georges Debrie (1856-1909) et l'ingénieur Georges Pierron conçoivent depuis Paris le premier édifice pour le grand magasin *El Palacio de Hierro*¹⁷⁷. En 1907, l'architecte Eugène Ewald (1850-1927) façonne depuis Paris le projet du nouveau bâtiment du grand magasin *Las Fábricas Universales* en béton armé¹⁷⁸. Enfin, l'architecte Gustave Umbdenstock (1866-1940) envoie

¹⁷² Cf. E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit. p. 92.

¹⁷³ Fernanda Canales González, *La modernidad arquitectónica en México: una mirada a través del arte y los medios impresos, bajo la dirección de Concha Lapayese Duque*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2013 (annexe 2).

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.* ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit. p. 285.

¹⁷⁷ H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit., p. 33

¹⁷⁸ *Ibid.*

depuis la France les plans pour deux villas jumelles sur le boulevard *Paseo Montejo* destinées aux familles *Cámara* à Mérida (1906-1907)¹⁷⁹.



Figure 36. Maquette du projet d'Adolph Loos pour la mairie de Mexico en 1923 dans le cadre d'une exposition organisée à la Caixa Forum de Madrid en 2018, R. Vilar©.

Parmi les architectes germanophones, en 1923, Adolf Loos (1870-1933) adresse un projet adoptant une forme pyramidale pour la mairie de Mexico, en utilisant la structure à l'abandon du *Palacio legislativo* d'Émile Bénard, qui n'avait jamais été mené à terme. De même, les architectes suisses Paul Artaria (1892-1959) et Hans Schmidt (1893-1972) conçoivent pour leur part deux maisons jumelles pour les familles Behn-Zollinger dans le quartier résidentiel *Del Valle*, réalisées en 1929¹⁸⁰. Selon Juan Manuel Heredia, ce projet constitue l'un des premiers liens entre le Mexique et les idées des CIAM¹⁸¹.



Figure 37. Anonyme, maisons jumelles Behn-Zollinger à Mexico (1929) selon le projet de Paul et Hans Schmidt, photographie tirée de M. Heredia (2014).

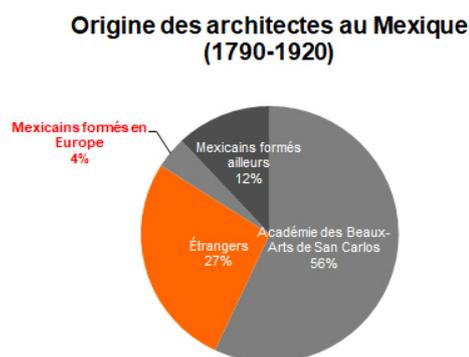
¹⁷⁹ Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Gustave Umbdenstock », Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017> (consulté le 12 décembre 2017).

¹⁸⁰ F. Canales González, *La modernidad arquitectónica en México: una mirada a través del arte y los medios impresos...*, op. cit., (annexe 2).

¹⁸¹ Congrès International d'Architecture Moderne. Série de congrès organisés en Europe de 1928 à 1959. Voir : Jean-Lucien Bonillo, « La modernité en héritage : Le CIAM9 d'Aix-en-Provence et la crise générationnelle du Mouvement Moderne », *Rives méditerranéennes*, 24, 17 juin 2006, p. 89-99 ; Juan Manuel Heredia, « México y el CIAM Apuntes para la historia de la arquitectura moderna en México », *Bitácora arquitectura*, 26, 21, septembre 2016, p. 25-39.

Architectes mexicains en France

Afin de mieux interpréter les différentes allées et venues ayant lieu entre ces deux aires culturelles, il s'avère à notre sens nécessaire d'exposer également les cas des architectes et ingénieurs mexicains qui sont partis se former en Europe, tout particulièrement en France, dans ce qui constituait l'un des noyaux de formation. Au XIX^e siècle, Israel Katzman affirme que la plupart (57%) des architectes qui exerçaient dans ce pays avaient étudié à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*, mais que 4% avaient été formés en Europe¹⁸². Bien que ce dernier groupe constitue une minorité, il illustre toutefois clairement qu'il s'agit là de l'un des centres culturels des élites.



Source I. Katzman 1973

Figure 38. Origine des architectes au Mexique 1790-1920 selon I. Katzman (1973), AMPC.

Durant la première moitié du XIX^e siècle, les pensionnaires latino-américains qui réalisent de longs séjours en Europe sont très probablement des auditeurs et non des étudiants inscrits, qui suivaient certains cours afin de compléter leur formation¹⁸³. François-Xavier Guerra affirme que ces intellectuels profitent de l'expérience d'habiter dans les grandes villes européennes afin d'obtenir la reconnaissance

¹⁸² Concernant le reste des professionnels (13%), les endroits où ils ont suivi leurs formations n'ont toujours pas été établis. Voir : I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit. p. 265.

¹⁸³ Cela pourrait être le cas d'Emilio Dondé, dont Pérez et Bénard évoquaient leurs études en France. Voir J. Pérez Siller et C. Bénard 2009 (p. 103) in L.M. Jiménez Madera, « Arquitectos latino americanos en la École des Beaux-Arts de Paris en el siglo XIX »..., op. cit., p. 74.

de l'élite intellectuelle de leur pays¹⁸⁴. Bien que peu nombreux, les pensionnaires mexicains de la section d'architecture semblent malgré tout bien présents à l'ENSBA de Paris depuis le début du XIX^e siècle¹⁸⁵.

À partir de la deuxième moitié de ce siècle, la situation change et les étudiants provenant d'Amérique Latine s'inscrivent dans les parcours académiques au sein des institutions françaises. Selon Luis Jiménez Madera, sur trente-huit étudiants latino-américains qui sont inscrits à l'École des Beaux-Arts de Paris entre 1820 et 1914, neuf sont originaires du Mexique. Ils constituent donc le groupe le plus représentatif, suivi des étudiants d'Argentine, d'Uruguay, du Chili et du Brésil, tous originaires de pays dont le secteur économique est à ce moment-là en pleine croissance¹⁸⁶.

Durant la période qui nous intéresse (1876-1930), dix étudiants y apparaissent dans les registres, dont seulement trois mènent par la suite une carrière prolifique au Mexique. Tel est entre autres le cas de l'architecte Antonio Rivas Mercado (1853-1927), qui étudie à l'ENSBA entre 1872 et 1878, comme élève de Joseph Joyau (1831-1872)¹⁸⁷. De retour au Mexique, il devient professeur, puis directeur de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* (1903 et 1912). Parmi d'autres projets, il réalise la *Columna de la Independencia* (Colonne de l'Indépendance) à Mexico

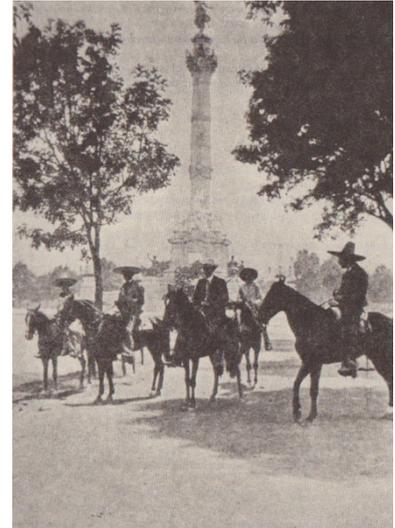


Figure 39. Anonyme, colonne de l'Indépendance, projet d'Antonio Rivas Mercado inaugurée en 1910, collection Vargas Salguero©.

¹⁸⁴ F.X. Guerra (1989) cité par L.M. Jiménez Madera, « Arquitectos latino americanos en la École des Beaux-Arts de Paris en el siglo XIX »..., *op. cit.* p. 82.

¹⁸⁵ Tel que José Manzo, inscrit à l'ENBSA en 1825 ; Vicente Casarín (inscrit en 1829), José Mariano Gómez de la Fuente (1830), Ramón Rodríguez Arangoiti (1858). Voir : Pedro Conrado Sondéguer, Guy Burguel, Carmen Bernardez et Louise Noelle, « Traces et trames », *Villes en Parallèle*, 2012, p. 14 ; L.M. Jiménez Madera, « Arquitectos latinoamericanos en la École des Beaux-Arts de Paris en el siglo XIX »..., *op. cit.*

¹⁸⁶ L.M. Jiménez Madera, « Arquitectos latinoamericanos en la École des Beaux-Arts de Paris en el siglo XIX »..., *op. cit.*

¹⁸⁷ Il a été élève à l'École Spéciale d'Architecture durant deux ans, entre 1870 et 1872. Voir : F. DASQUES, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, *op. cit.*, v. 1, p. 205.

(1899-1900) et *el Teatro Juárez* (le Théâtre Juárez) à Guanajuato (1892-1903)¹⁸⁸.

Quelques années plus tard, entre 1908 et 1913, l'architecte Manuel Amábilis (1883-1966) se forme à l'École spéciale d'architecture à Paris. De retour au Mexique, Amábilis développe un solide parcours professionnel en tant que l'un des représentants du nationalisme postrévolutionnaire d'influence préhispanique. Parmi ses travaux les plus connus, il construit à Mérida (Yucatán) : la Loggia maçonnique (1908-1913), l'hôpital *Rendón Peniche*¹⁸⁹ (1919) et à Séville (Espagne) le Pavillon du Mexique pour l'exposition Ibéro-américaine de 1929, et reçoit cette même année le prix de l'*Academia de San Fernando de Madrid*¹⁹⁰.



Figure 40. Anonyme, pavillon mexicain à l'exposition de Séville en 1929 projet de Manuel Amábilis, source : sevilla.abs.es

Enfin, l'architecte Mario Pani (1911-1993), qui étudie à l'ENSBA entre 1930 et 1934, comme élève de Georges Gromort (1870-1961), est de retour au Mexique en 1934. Il devient l'un de représentants les plus célèbres du mouvement dit « international » au Mexique et réalise de

¹⁸⁸ La colonne de l'Indépendance fut réalisée en collaboration avec Manuel Gorozpe, l'ingénieur Gonzalo de Garita et le sculpteur Alciati. Voir : I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas...*, op. cit. p. 291.

¹⁸⁹ En collaboration avec l'ingénieur Gregory Webb. Voir : Rodrigo Gutiérrez Viñuales, « Arquitectura historicista de raíces prehispánicas », *Goya*, 2002, p. 267-286.

¹⁹⁰ Cf. F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, op. cit. v. 1 p. 207 ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México...*, op. cit. 267

très nombreux projets d'architecture et d'urbanisme, dont nous pouvons citer : l'École nationale de professeurs (1945-47), le Conservatoire national (1946), et le plan d'urbanisme de la nouvelle Cité universitaire avec Enrique Del Moral (initié en 1950). Il devient également professeur à l'École nationale d'architecture (ENA), fonde l'Ordre des Architectes (1946) et crée la revue *Arquitectura México* (1938-1978)¹⁹¹.



Figure 41. Anonyme, vue aérienne de la Cité Universitaire (UNAM) dont les travaux ont commencé en 1950, ICA©.

D'autres architectes mexicains formés à l'ENSBA, tels que Rudolphe Daus (1854-1916), Albert Pissis (1852-1914), Michel Polak (1885-1948), et Émile Levy (?), sont tous issus de familles d'étrangers expatriées au Mexique. Les deux premiers font leur carrière aux États-Unis, tandis que le Suisse-Mexicain Michel Polak travaille notamment pour sa part en Europe¹⁹².

De même, Françoise Dasques évoque trois autres architectes inscrits à l'École spéciale d'architecture entre

¹⁹¹ Cf. Miquel Adria, « Le Corbusier y la conexión mexicana », *Curitiba, X seminario DOCOMOMO*, 2013, p. 8-11 ; Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Mario Pani », *Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968)*, INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 12 décembre 2017 ; L. Noelle, « Architecture et architectes au Mexique au XXe siècle »..., *op. cit.*, p. 263.

1901 et 1924 : Evaristo Bolado (1873- ?), Ernesto de Morelos (1882- ?) et Porfirio Díaz Raigosa (?)¹⁹³. Toutefois, nous n'avons trouvé aucune trace de leur carrière ni en France ni au Mexique¹⁹⁴.

Hormis ces quelques exemples de jeunes qui se forment en France au métier de l'architecture, il convient aussi de prendre en compte une pratique plus généralisée, à savoir le « grand tour », c'est-à-dire le voyage de fin d'études, que certains architectes et artistes réalisent. La destination est principalement l'Europe et le voyage est entrepris une fois que les études à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* sont achevées. Le but est de découvrir les monuments étudiés par le biais des livres, ainsi que d'importer les plus récentes publications dans le domaine de l'architecture¹⁹⁵.

Enfin, il nous semble pertinent de présenter deux ingénieurs mexicains qui ont fait leurs études en France et dont le parcours a ensuite été notable au Mexique : à savoir Miguel Ángel de Quevedo et Miguel Rebolledo (1868-1962).



Figure 42. Anonyme, usine *El Buen Tono* vers 1905 construite par Miguel Ángel de Quevedo, Col. Villasana-Torres©.

¹⁹² L.M. Jiménez Madera, « Arquitectos latinoamericanos en la École des Beaux-Arts de Paris en el siglo XIX »..., *op. cit.*

¹⁹³ Petit-fils de Porfirio Díaz Mori.

¹⁹⁴ F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, *op. cit.*, v. 1, p. 207-208.

¹⁹⁵ « Entrevista con el arquitecto Juan Segura », *Construcción Mexicana*, 265, 1981, p. 21-35 (AAMYCV).

Quevedo fait ses études d'ingénieur à l'École des Ponts et Chaussées de Paris entre 1884 et 1887. De retour au Mexique, il construit de nombreux édifices, dont plusieurs pour la communauté des Barcelonnettes : en collaboration avec l'ingénieur Ernesto R. Canseco, l'usine *El Buen Tono* (1896-1904), propriété d'Ernest Pugibet ; le grand magasin *Las Fábricas Universales* (1905-1909) avec Eugène Ewald ; la Maison de retraite *El Buen Retiro* (1906) ; la Banque de *Londres y México* (1910-1912) avec Firmin Balzac ; l'église *El Buen Tono* (1912), entre autres réalisations. Il est également membre du Conseil supérieur d'hygiène de Mexico et directeur de travaux publics pour la mairie de la ville, à la fin du régime de Porfirio Díaz. Il a créé aussi la Société forestière mexicaine et est à l'initiative de la première loi forestière, en 1926¹⁹⁶.

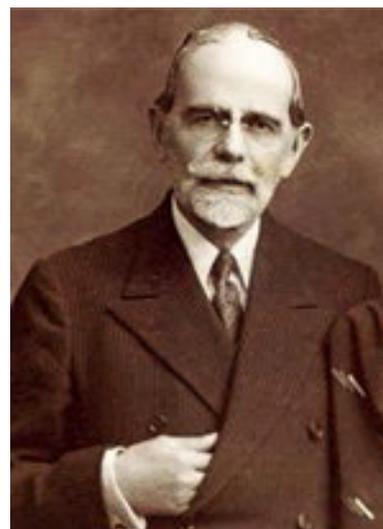


Figure 43. Anonyme, portrait de l'ingénieur Miguel Rebolledo, tiré de la revue *Geotecnia* 230, 2015.

Quant au militaire Miguel Rebolledo, il fait ses études d'ingénierie navale en France. De retour dans son pays, il travaille comme fonctionnaire au ministère de la guerre et de la marine, où il réalise diverses œuvres portuaires. Depuis 1902, associé au contre-amiral Ángel Ortiz Monasterio (1849-1922), il introduit le système de béton armé Hennebique au Mexique. Parmi de très nombreuses réalisations, il bâtit : l'église de la *Sagrada Familia*¹⁹⁷ dans le quartier *Roma*, l'église du *Corazón de Jesús*, le bâtiment *Excelsior* (ce dernier, avec Silvio Contri), le grand magasin *El Correo francés* (projet de Dubois-Marcon finalisé en 1926), la banque située au 45 de la rue *Uruguay* et l'*Hôtel Regis*¹⁹⁸. Il collabore également de manière très étroite avec

¹⁹⁶ Christopher R. Boyer et Lucrecia Orensanz, « Revolución y paternalismo ecológico : Miguel Ángel de Quevedo y la política forestal en México, 1926-1940 », *Historia Mexicana*, 57-1, 2007, p. 91-138 ; F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, op. cit. V.1 p. 218-222 ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México...*, op. cit. p. 290.

¹⁹⁷ Homonyme de celle qui se trouve à Barcelone, mais il s'agit bel et bien d'un autre projet à Mexico, finalisé vers 1925.

¹⁹⁸ Arturo Schroeder Cordero, *Una mirada cercana : Casa Universitaria del Libro*, México D.F., UNAM, 2002, p. 42 ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México...*, op. cit., p. 290.

la revue *Cemento*, sous la direction de Federico Sánchez Fogarty et Raúl Arredondo¹⁹⁹.

L'enseignement des étrangers

Une autre forme d'implication des étrangers dans les cercles artistiques et intellectuels est l'intégration des architectes-enseignants à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*. En raison de son caractère institutionnel dans l'enseignement de l'architecture dans ce pays, à notre avis cette pratique a eu de profondes conséquences sur la manière de concevoir et de pratiquer l'architecture au Mexique.

Durant la première moitié du XIX^e siècle, les cas sont rares, mais nous pouvons en citer trois : le Français Henri Griffon (1803- 1895), formé à l'École des Beaux-Arts de Paris ; l'espagnol Lorenzo De La Hidalga y Musitu (1810-1872), ayant étudié à l'*Academia de San Fernando* (Madrid) ; et l'Italien Francesco Salverio Cavallari (1809-1896), directeur de l'Académie de Brera (Milan)²⁰⁰.

Les deux premiers arrivent au Mexique où ils développent une carrière amplement reconnue, et deviennent par la suite des membres honoraires de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*. La venue au Mexique de Salverio Cavallari, architecte et archéologue formé en Allemagne, a lieu en 1853 pour intégrer la direction de San Carlos. Il restructure

¹⁹⁹ Entre 1925 et 1929, le comité pour la diffusion du ciment Portland au Mexique est à l'origine de la revue *Cemento*, sous la direction de Federico Sánchez Fogarty puis de Raúl Arredondo. Ils ont publié en tout trente-deux numéros. L'objectif de la revue était – tout comme Le Béton Armé en France – de familiariser les concepteurs et constructeurs avec ce système, en montrant ses diverses possibilités techniques et applications architecturales. Carlos Ríos Garza, "Estudio introductorio de la revista *Cemento*" in *Cemento, Edición digital*, México D.F., UNAM, 2014, p. 7-18.

²⁰⁰ Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique d'Henri Griffon », *Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968)*, INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 04 mai 2020 ; I. Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas..., op. cit. p. 280, 282, 272 ; Carlos Lira, « Arquitectura mexicana en el siglo XIX. Cuatrocientos años de occidentalización », *Secuencia*, 27, 1 janvier 1993, p. 85-100F. Dasques, *Deux Rome*. Paris-Mexico 1784-1910..., op. cit. v. 1 p. 190-203 et p. 226-229.

le programme de la formation, afin de le transformer en un double diplôme d'architecte-ingénieur²⁰¹.

Durant la période révolutionnaire, Adamo Boari, Maxime Roisin et Paul Dubois intègrent tous les trois l'*Academia de Bellas Artes San Carlos*. Le premier, y enseigne entre 1903 et 1932 et le second, entre 1912 et 1914²⁰². Quant à Paul Dubois, il est recruté comme professeur à deux reprises : entre 1913 et 1914 et entre 1919 et 1929. Ces trois architectes furent embauchés comme professeurs de la matière de Composition, mais l'on avait proposé dans un premier temps à Dubois le poste de professeur en Flore ornementale et composition décorative²⁰³. Nous abordons ses questions avec plus de précisions dans la deuxième partie de ce travail.



Figure 44. Anonyme, portrait d'un groupe de professeurs de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* vers 1914 (Nemesio García Naranjo, Rubén Valenti et le directeur Alfredo Ramos Martínez), col. Casasola, mediateca INHA©.

On constate que les professionnels étrangers qui rejoignent l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* sont, pour la

²⁰¹ C. Lira, « Arquitectura mexicana en el siglo XIX. Cuatrocientos años de occidentalización »..., *op. cit.*, p. 96.

²⁰² F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, *op. cit.*, p. XXXIV, 113, 191, 191, 382 ; F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1968...*, *op. cit.*, 155, 200.

²⁰³ Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1910-1914*, Primera edición., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, coll. « Estudios y fuentes del arte en México », 2014, p. 130. En 1923, cette matière est mentionnée dans les registres de l'*Academia de San Carlos* en tant que : Composition des éléments et d'ensembles ornementaux. Elizabeth Fuentes Rojas, *Catálogo de los archivos*

plupart, des architectes qui exercent cette profession au Mexique, et disposent d'une trajectoire professionnelle solide. Leur présence dans l'unique institution officielle vouée à l'enseignement des arts au Mexique – et l'une des plus prestigieuses d'Amérique Latine – constitue pour nous une piste illustrant leur importance dans le contexte national. Les possibles effets de leurs enseignements sur la pratique architecturale des élèves, ainsi que les échanges menés avec leurs collègues mexicains à San Carlos, sont des questions que nous nous proposons d'examiner, notamment pour le cas de Paul Dubois.

1.3 L'agence Dubois-Marcon (1907-1929)²⁰⁴

Origines modestes et l'ÉNSBA



Figure 45. Anonyme, détail du portrait de Paul Dubois à Mexico en 1904, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.

Adolphe Paul Dubois²⁰⁵ est né à Lille en 1874, au sein d'une famille instable²⁰⁶. Il intègre en 1894, l'École des Beaux-Arts de Lille, sous la tutelle de l'architecte François-Joseph Delemer (1860-1906). La même année, il est admis à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts de Paris (ÉNSBA), comme élève d'Henri Deglane (1855-1931)²⁰⁷. Il reçoit une subvention du département du Nord et de la mairie de Lille.

Quant à Fernand Marius Henri Marcon²⁰⁸, il est né en 1877 à Saint-Julien-en-Vercors, un village du canton de La Chapelle, actuellement dans le département de la Drôme²⁰⁹.

documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929, Mexico D.F., UNAM, 2000, p. 95.

²⁰⁴ En annexe 6, il est possible de consulter l'ensemble de la production des architectes Paul Dubois et Fernand Marcon.

²⁰⁵ Pour consulter la biographie chronologique de la vie de Paul Dubois, voir l'annexe 3.

²⁰⁶ Selon son acte de naissance, son père ne le reconnaît pas et il est le fils illégitime de sa mère : 5 Mi 044 R 193 – Acte de naissance d'Adolphe Paul Dubois en 1874 (n°1138). Dans la marge il est indiqué : décédé le 21 septembre 1953 à Paris XVIIe arrondissement.

²⁰⁷ Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Paul Dubois », Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 12 décembre 2017.

²⁰⁸ Pour consulter la biographie chronologique de la vie de Fernand Marcon, voir l'annexe 4.

²⁰⁹ Fils d'Adrien Marcon 29 ans, ébéniste, et de Virginie MICHEL 29 ans, couturière (épicière après 1904 à la mort de son mari Adrien). Acte de naissance de Fernand

Son apprentissage débute à l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon entre 1886 et 1899, où il est l'élève de l'architecte Eugène Huguet (1863-1914), puis en 1896, il devient disciple de l'architecte Paul Blondel (1847-1897)²¹⁰. En 1899, subventionné par le département de la Drôme, Marcon décroche alors son admission à l'ENSBA, sous la tutelle d'Émile Bénard.



Figure 46. Anonyme, Fernand Marcon probablement à Lyon vers 1897, cote 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.

Leur apprentissage professionnel est marqué par le système d'enseignement de l'ENSBA, dans lequel les concours constituent le principal mode de notation au sein de l'école et où le dessin est le mode privilégié d'expression des élèves²¹¹. Il convient de préciser que les étudiants sont divisés en deux classes : la seconde, composée des élèves novices qui accèdent à la première classe après avoir obtenu des prix ou par voie de concours et la première, limitée à cinquante personnes, comprenant les élèves les plus expérimentés²¹².

Paul Dubois passe en première classe en 1899, après avoir obtenu vingt-quatre « valeurs » dont en 1902 la 1^{ère} « médaille » au concours Godeboeuf²¹³. L'épreuve consiste à élaborer un projet à l'atelier durant quinze jours sur un thème intégrant les nouvelles technologies²¹⁴.

Marcon, Archives départementales de la Drôme, 2 Mi 1017/R1 1852 -1895 - État civil de la commune St-Martin-en-Vercors.

²¹⁰ Figurant à l'atelier le 26 février 1896. Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Fernand Marcon », *Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968)*, INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 12 décembre 2017.

²¹¹ Cf. Jean-Philippe Garric, « L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions », *Les Cahiers du MNAM*, 129, 2014, p. 38-49.

²¹² Edmond Delaire et Annie Jacques, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts (1793-1907)*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1907, (en ligne) <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/6345-les-architectes-ives-de-lecole-des-beaux-arts-1793-1907>

²¹³ En 1902 le sujet était le couronnement d'un petit escalier en tourelle dans la cour d'un hôtel particulier. M. J. L. Pascal et M. V. Boucaut, *Concours Rougevin (1857 à 1910) et Godeboeuf (1881 à 1909)*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts (Paris), [1910], INHA (en ligne), <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/32857-concours-rougevin-1857-1910-et-godeboeuf-1881-1909>

²¹⁴ Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Paul Dubois », *Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968)*, INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017> (consulté le 12 décembre 2017)

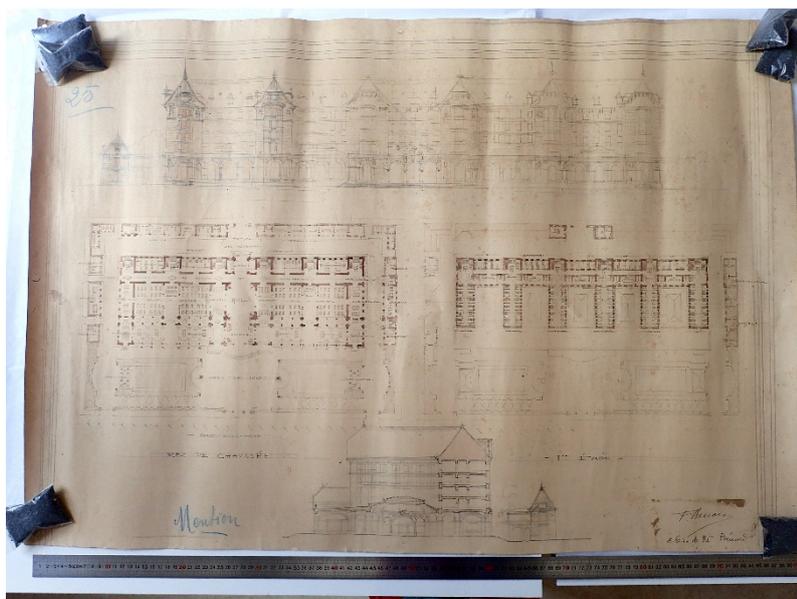


Figure 47. F. Marcon, Projet à l'ENSBA : un hôtel pour ouvriers (1904), signé par Marcon comme élève d'E. Bénard, 2016.10.15_3c, fonds Marcon, MDLV©.

Pour sa part, Fernand Marcon entre en première classe en 1902. Il obtient un total de vingt-trois « valeurs », dont des médailles en stéréotomie, perspective, dessin ornemental et exercices d'histoire de l'architecture. Durant la même année, il expose au Salon des artistes français à Paris, en proposant un portail pour l'église collégiale de Saint-Bernard à Romans-sur-l'Isère (Drôme), en collaboration avec l'architecte Marius Chaudier²¹⁵.

Il est difficile d'établir avec précision si la relation entre Paul Dubois et Fernand Marcon a débuté durant leurs études à l'ENSBA, car ils n'ont jamais été en seconde ou première classe ensemble. En revanche, grâce au travail mené à l'atelier d'Émile Bénard, Fernand Marcon noue un contact avec un futur collaborateur de l'agence à Mexico, Antonin Gabriel Godard²¹⁶, qui est lui aussi présent dans l'atelier de Bénard entre 1902 et 1904.

²¹⁵ Élève de M. Huguet à l'École des Beaux-Arts de Lyon, qui habitait au numéro 9 de la cour Lafayette (endroit où F. Marcon a séjourné durant la Première Guerre Mondiale, voir note 174) et qui a remporté un prix pour des relevés archéologiques dans le quartier de Saint-Paul. Voir : *La construction Lyonnaise* (journal bimensuel), numéro 1, 21^e année, Lyon, 1899. Document conservé dans la bibliothèque Municipale de Lyon. Disponible en ligne sur : http://collections.bm-lyon.fr/BML_01PER0030300225/ISSUE_PDF, consulté le 14 avril 2020.

²¹⁶ Pour consulter la biographie chronologique de la vie de Antonin Godard, voir l'annexe 5.

Simultanément aux cours de composition, la formation des jeunes architectes dispense des cours dans les matières théoriques et connaissances constructives²¹⁷. Dans ce tournant qu'est le XX^e siècle, certaines publications font écho à la sphère des Beaux-Arts, au centre de l'attention du jeune architecte Marcon. L'ouvrage *l'Histoire de l'Architecture*, d'Auguste Choisy (1899)²¹⁸ ; le *Traité d'architecture* de George Tubeuf (1890-1898)²¹⁹ ; ainsi que, *Éléments et théorie de l'architecture : cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*, publication de Julien Guadet (1901 et 1904), figurent parmi les éléments les plus précieux de sa bibliothèque²²⁰.

Quant à cet ouvrage de Julien Guadet (1834-1908), Jean-Philippe Garric précise que cet élève d'Henry Labrousse (1801-1875) s'est lui aussi montré très réceptif au travail et à la pensée de Charles Percier (1764-1838), notamment à celle qu'il a développée sous la Troisième République. Sa publication de 1904 lui aurait permis d'intégrer les deux courants – l'école de Percier et le rationalisme – dans un ouvrage largement diffusé en France et à l'étranger²²¹.

Silvia Arango Cardinal affirme également que cette publication de Guadet d'une utilisation prédominante en Amérique latine et a probablement été la plus largement

²¹⁷ (Art. 7) Les cours professés à l'école sont : 1. L'histoire générale ; 2. L'anatomie, 3. La perspective, 4. Les mathématiques et la mécanique, 5 La géométrie descriptive, 6. La physique, La chimie et La chimie des couleurs, 7. La stéréotomie et le relevé des plans, 8. La construction, 9. La législation du bâtiment, 10. La théorie de l'architecture ; 11. La littérature, 12. L'histoire et l'archéologie, 13. L'histoire de l'art et l'esthétique, 14. L'histoire générale de l'architecture, 15. L'architecture française, 16. Le dessin ornemental, 17. La composition décorative, 18. La sculpture pratique Edmond Delaire et Annie Jacques, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts (1793-1907)*, Librairie de la construction moderne., Paris, 1907. p. 95.

²¹⁸ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Vincent-Fréal, 1899, 2 vol.

²¹⁹ Georges Tubeuf, *Traité d'architecture : théorique & pratique*, Paris, Fanchon et Artus, 1890-1898.

²²⁰ Nous avons exploré ce qui reste de la bibliothèque de Fernand Marcon, grâce à une visite effectuée à la maison de Marie-Christine Mère-Marcon (petite-fille de l'architecte) et de son mari Jean-Claude Mère, le 29 avril 2019 à Valence.

²²¹ Jean-Philippe Garric, « L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions », *Les Cahiers du MNAM*, 129, 2014, p. 38-49, p. 38-49. En ce qui concerne la théorie de Julien Guadet, J.-P. Garric recommande de consulter le travail de Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, en particulier le chapitre IX « Une théorie de la pièce – Julien Guadet », p. 154 sq.

diffusée dans les écoles d'architecture des années 1920²²². Son insistance sur la liberté de composition, ainsi que l'attention qui y est portée sur les facteurs – sociaux et climatiques – de chaque lieu, constituent des éléments déterminants de sa méthode²²³ qui a formé un socle indispensable pour les explorations de certains de ses élèves, comme Auguste Perret (1874-1954) et Tony Garnier (1869-1948)²²⁴.

Mais au-delà des cours théoriques, c'est respectivement au sein des ateliers d'Henri Deglane et d'Émile Bénard, qu'ils développent notablement leur savoir-faire. Les activités professionnelles de Deglane, sont liées aux Expositions universelles, dont nous pouvons notamment citer : la supervision du chantier de la Galerie des machines, pour l'exposition de 1889 ; puis le projet pour le Grand Palais²²⁵, auquel Paul Dubois participe en tant que dessinateur, entre 1897 et 1900.

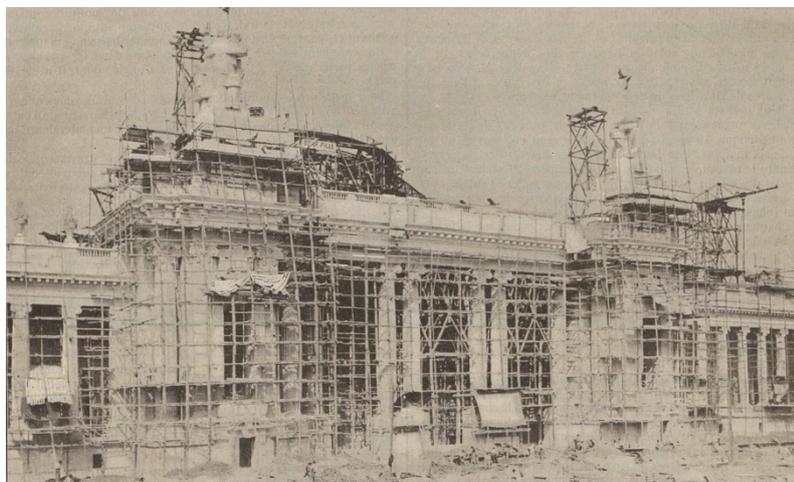


Figure 48. Anonyme, construction du Grand Palais en 1899, photo tirée du *Le Génie civil (revue générale des industries françaises et étrangères)*, Gallica, BnF©.

D'autre part, la carrière d'Émile Bénard débute avec son implication dans le projet de l'Opéra de Paris en 1863, sous

²²² Silvia Arango Cardenal, *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, 1. ed., México, D.F, Fondo de Cultura Económica, coll. « Arte Universal », 2012, p. 215.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Avec les architectes Albert Louvet (1860-1936), Albert-Félix-Théophile Thomas (1847-1907) et Charles Girault (1851-1932)

la direction de Charles Garnier (1825-1898). Il a été lauréat du Grand prix de Rome en 1867 et pensionnaire de la Villa Médicis jusqu'en 1871. Il réalise par la suite de nombreuses constructions entre Paris et la Normandie. Le travail de Bénard change de dimension et passe au niveau international en 1899, lorsqu'il reçoit le premier prix du concours de l'Université de Berkeley, en Californie. En 1902, la commande du projet du *Palacio legislativo* au Mexique représente un point culminant de son parcours professionnel.



Figure 50. E. Bénard, projet pour l'Université de Berkeley en Californie, qui a remporté le premier prix en 1898, tiré de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).

Invités à participer à ce grand projet en outre-mer et rêvant de succès professionnel à l'étranger, en 1904 Paul Dubois et Fernand Marcon entreprennent leur premier voyage pour rejoindre le Mexique, avant même d'avoir obtenu leurs diplômes²²⁶. Comme l'illustrent la correspondance et les photographies du premier voyage de Fernand Marcon, ce périple commence en paquebot²²⁷, depuis le port du Havre jusqu'à New York. Le long voyage se poursuit en train, en passant par Washington, la Nouvelle Orléans et le Texas, pour atteindre finalement la capitale mexicaine. Au cours de



Figure 49. F. Marcon, carte postale du paquebot La Lorraine envoyée depuis N.Y. en mars 1904, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.

²²⁶ Dubois a reçu son diplôme en 1907 et Marcon un certificat en 1913. AN19771065/163 ; AN19771065/86, voir annexe 1 et 2.

²²⁷ Fernand Marcon était à bord du paquebot *La Lorraine* en février, arrivé à N.Y. le 5 mars 1904. Fonds Marcon, 2016.10.15_2b.



Figure 51. F. Marcon, N.Y. depuis le paquebot Proteus vers 1910, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 52. F. Marcon, Pont de Brooklyn vers 1910, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

ce voyage, le jeune architecte semble fasciné par les ponts et les gratte-ciels américains, comme en témoignent les clichés photographiques qu'il a pris et qui sont conservés au musée de la Vallée (Barcelonette).



Figure 53. F. Marcon, bâtiment de la maison Singer vers 1910, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

Le chantier inachevé du Palacio legislativo

Depuis l'Indépendance, plusieurs bâtiments sont utilisés pour abriter la vie parlementaire du pays²²⁸. En 1896, le ministre José Limantour présente au congrès un projet visant à réaliser un nouveau bâtiment, exclusivement consacré à l'élaboration des lois²²⁹.

²²⁸ En 1811 la Suprême Assemblée Nationale Américaine se réunissait à Zitácuaro, Michoacán. Plus tard en 1813, la paroisse de Santa María la Asunción à Chilpancingo (Guerrero) a été le siège du Premier Congrès d'Anahuac. Le troisième site a été la maison d'Apatzingán, où s'est installé le Palais National du Suprême Congrès Mexicain en 1814. Ensuite, la fonction législative a été déplacée vers 1822 dans l'ancien temple de San Pedro et San Pablo à Mexico, ancien siège des Jésuites. En 1872, le siège du Parlement a brûlé dans un incendie, raison pour laquelle les activités ont été transférées dans l'ancien théâtre d'Iturbide, construit entre 1851 et 1856 par l'ingénieur Santiago Mandez. Le théâtre a été adapté en 1880 par l'architecte Emilio Dondé. J.P. Perez Siller et M. Bénard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo, hoy Monumento a la Revolución...*, op. cit. p. 92-98.

²²⁹ *Ibid.*, p. 98.

En 1898, un concours international est lancé, dans le but de trouver une proposition digne de la vie nationale et coïncidant avec la vision du régime de Porfirio Díaz. Cinquante-six projets sont reçus émanant de divers pays, entre autres de quatorze équipes Italiennes, six projets du Mexique, trois des Etats-Unis, un de Berlin, un de Vienne et encore un autre de Madrid²³⁰.



Figure 54. A. Boari, projet pour le Palais Législatif du Mexique vers 1898, qui a remporté le deuxième prix au concours international, Museo de la Revolución©.

Les projets sont exposés au siège du ministère des Communications et des Travaux publics (SCOP), le 14 avril 1898. Étonnamment, quelques jours plus tard le jury déclare que le premier prix n'a pas été attribué, et décerne le deuxième à trois projets, parmi lesquels la proposition de l'architecte italien Adamo Boari. Cette affaire cause un grand scandale et engendre une tension au niveau diplomatique avec la délégation d'Italie au Mexique²³¹.

Quelques mois plus tard, le jury revient sur sa décision et déclare vainqueur le projet de l'italien Pier Paolo Quaglia, qui était pourtant arrivé seulement en troisième position. Son projet a certes été choisi, mais à condition que quelques modifications y soient apportées, qu'un architecte mexicain allait devoir assurer. Quaglia décède la même année et le ministère des Communications et des Travaux publics désigne le membre du jury Emilio Dondé, comme

²³⁰ Les autres projets n'ont pas inclus l'indication du pays d'origine. *Ibid.* 102.

²³¹ *Ibid.*, p. 103.

responsable de la réalisation des mises en conformité du projet de Quaglia²³².

Ce projet concentre les critiques au moment où l'architecte Dondé fait appel à l'architecte-ingénieur Antonio Anza, lui aussi membre du jury, afin de lui confier la construction du *Palacio legislativo*. L'une des voix les plus contestataires est celle d'Antonio Rivas Mercado, qui remet en cause l'honnêteté du jury, car tous deux tireront des bénéfices pécuniaires de la commande²³³.

En 1902, afin d'apaiser les tensions autour des aspects non-conformes de ce projet, le ministre de l'Économie, José Limantour, et l'ambassadeur du Mexique en France, Sebastian de Mier, se mettent en quête d'un architecte français qui serait susceptible de le reprendre²³⁴. La finalité est en effet, selon Limantour, de construire « un monument, qui comme des cathédrales du moyen âge, donne l'idée de la valeur et de la culture de la nation mexicaine. »²³⁵. D'autre part, le gouvernement mexicain conditionne son choix au déplacement sur place du nouvel architecte sélectionné, afin que ce dernier puisse travailler de concert avec les membres du ministère des Communications et des Travaux publics (SCOP)²³⁶.

En 1902, Émile Bénard et Charles Girault (1851-1932) sont contactés par l'ambassadeur du Mexique en France, Sebastian de Mier. Les préférences du gouvernement mexicain semblent s'être portées sur l'architecte Bénard, en raison de ses honoraires beaucoup plus raisonnables que ceux de son collègue²³⁷. D'autre part, sa proposition primée à l'Université de Berkeley (1899)²³⁸, lui a valu de bonnes

²³² *Ibid.*

²³³ F. Dasques, *Deux Rome, ...op.cit.*, p. 194 ; J. Pérez Siller et M. Bénard Calva, *El sueño inconcluso...op. cit.*, p. 104.

²³⁴ J. Pérez Siller et M. Bénard Calva, *El sueño inconcluso...op. cit.*, p. 106.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 108.

²³⁸ Émile Bénard a gagné le premier prix au concours de l'Université de Berkeley en 1899. Cependant ce projet a commencé à être réalisé par l'architecte américain John Galen Howard (1864-1931) depuis 1900 en raison de désaccords avec

critiques au Mexique, notamment de la part de Nicolás Mariscal²³⁹.

Émile Bénard arrive à Mexico en 1903, afin de développer le premier projet et de négocier avec les membres du ministère des Communications et des Travaux publics (SCOP), qui sont les interlocuteurs du gouvernement de Díaz. Un conseil scientifique, composé d'architectes et d'ingénieurs mexicains renommés, est créé ayant pour mission d'évaluer la première proposition de Bénard. Toutefois, son retour n'est pas très encourageant. Le conseil juge ainsi le projet : des dimensions excessives et superflues, un ensemble trop coûteux, une composition peu développée et une piètre proposition constructive et décorative²⁴⁰.

Bénard répond à toutes les observations du conseil et se montre disposé à modifier sa proposition. Simultanément, Louis-Charles Boileau écrit dans le journal *L'Architecture*, pour saluer le nouveau projet de Bénard, ce qui fait finalement évoluer la critique spécialisée au Mexique en sa faveur²⁴¹.

Le 30 janvier 1904, Bénard signe enfin un contrat et ouvre son cabinet dans la rue *Tamaulipas*, à Mexico²⁴². Il travaille en étroite collaboration avec l'architecte Maxime Roisin (1871-1961), qui est le chef d'atelier et le co-directeur de ce projet. À cette époque, l'équipe se compose de seize personnes²⁴³, dont la plupart sont des jeunes architectes

Bénard. Voir : Stéphanie Chouard, « Emile Bénard, un inspirateur méconnu (1844-1910) », Mémoire de master Université Paris IV- Sorbonne », Institut d'art et archéologie, 1995, p. 64 ; F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, op. cit., v. II, p. 192-194 ; J.P. Perez Siller et M. Bénard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo, hoy Monumento a la Revolución...*, op. cit., p. 77-80.

²³⁹ Fondateur de la prestigieuse revue *El Arte y la ciencia* N. Mariscal (1900) cité par F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, op. cit., v. II, p. 194

²⁴⁰ J.P. Perez Siller et M. Bénard Calva, *El sueño inconcluso...*, op. cit., p. 114.

²⁴¹ *Ibid.* 115.

²⁴² J. Perez Siller et M. Benard Calva, *El sueño inconcluso...op. cit.*, p. 117.

²⁴³ Les travaux ont été suivis par les membres du Ministère des Communications et Œuvres Publiques du Mexique (SCOP), ce en particulier par Gilberto Montiel, qui a été l'inspecteur général du chantier. Cf. J. Perez Siller et M. Benard Calva, *El sueño inconcluso... op. cit.*, p. 120.

français, ayant été formés à l'École nationale spéciale des Beaux-Arts de Paris (ENSAB).



Figure 55. F. Marcon, carte postale avec la vue de l'atelier d'Émile Bénard le 14 mai 1904, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.

Les modalités de recrutement d'Émile Bénard et de Maxime Roisin demeurent inconnues pour nous. Mais en examinant le parcours des membres de l'atelier²⁴⁴, il est possible d'émettre l'hypothèse qu'ils ont été recrutés parmi les étudiants et les jeunes diplômés de l'ENSBA de Paris.

Antonin Gabriel Godard et Fernand Marcon, faisaient déjà partie de l'atelier de Bénard à l'ENSBA avant leur départ. Paul Dubois, Firmin Moïse Balzac (1863-1956), Henri Cayon (1878-1943), Pierre Le-Bourgeois (1879-1971), Henri-Charles Touaillon (1873- ?), Gilbert Raguenet (1879-1978) ex-élèves ou collaborant encore avec d'autres ateliers de l'école, rejoignent tous l'équipe au Mexique. Rejoignent

²⁴⁴ Marie-Laure Crosnier-Leconte, Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968), INHA, en ligne <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>, consulté le 3 novembre 2020.

également l'atelier : le fils d'Émile Bénard, Jean-Pierre Bénard, qui a suivi une formation d'ingénieur électrique ; un architecte nommé Frontin ; et l'ingénieur de l'École Centrale, Eugène Quenot²⁴⁵.



Figure 56. Identification de certains membres de l'agence du Palais législatif (rue Tamaulipas). 1 Émile Bénard, 2 Paul Dubois, 3 Fernand Marcon, 4 Antonin Godard, 5 Jesús Tito Acevedo, 6 Manuel Ituarte 7 Probablement Firmin Balzac, 8 Eduardo Macedo y Arbeu, 9 Federico Mariscal, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.

À ces derniers s'ajoutent au sein du cabinet les jeunes étudiants des sections d'architecture et de sculpture de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Il est notamment fait mention des architectes Jesús Tito Acevedo (1882-1918), Federico Mariscal (1881-1971), Manuel Ituarte (1877-1937), Eduardo Macedo y Arbeu (1870-1942) et d'un sculpteur nommé Ocampo (?)²⁴⁶.

²⁴⁵ Cf. Javier Pérez Siller et Marta Bénard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo, hoy Monumento a la Revolución*, ...op. cit., p. 125 ; L. Noelle, « Architecture et architectes au Mexique au XXe siècle »..., op. cit. p. 247 ; Marie-Laure Crosnier-Leconte, *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968)*, ...op. cit.

²⁴⁶ Il s'agit probablement d'Agustín L. Ocampo, mais il nous faudrait confirmer ces informations avec des sources primaires. Cf. J. Perez Siller et M. Benard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo* (2009),... op. cit., p. 125 ; Museo Nacional de Artes (Mexico), Personne : Agustín Ocampo, actif à la fin de XIX^e siècle, consulté le 14 juillet 2021

Le projet a été développé à partir d'un plan rectangulaire de 14 800 m².²⁴⁷ Le noyau de l'édifice, la salle des pas perdus²⁴⁸, est entouré de quatre cours intérieures et est recouvert d'une double voûte en fer. La construction du nouveau siège du Parlement débute sur l'avenue Juárez, dans l'alignement direct du Palais national, selon les vœux de ses commanditaires²⁴⁹.



Figure 57. E. Bénard, esquisse de la salle des pas perdus Palais Législatif du Mexique, tiré de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).

<http://munal.emuseum.com/people/285/agustin-ocampo ;jsessionid=42281AA86056E31BDCC1825FDF8093C4>

²⁴⁷ J. Pérez Siller et M. Benard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo* (2009),... *op. cit.*, p. 117.

²⁴⁸ Salle principale d'un palais de justice servant de lieu de rencontre et d'attente avant d'entrer dans une chambre. Jean-Marie Perouse De Montclos, *Architecture, description et vocabulaire méthodiques*, Paris, Éditions du Patrimoine / Centre des Monuments Nationaux, 2011. p. 504

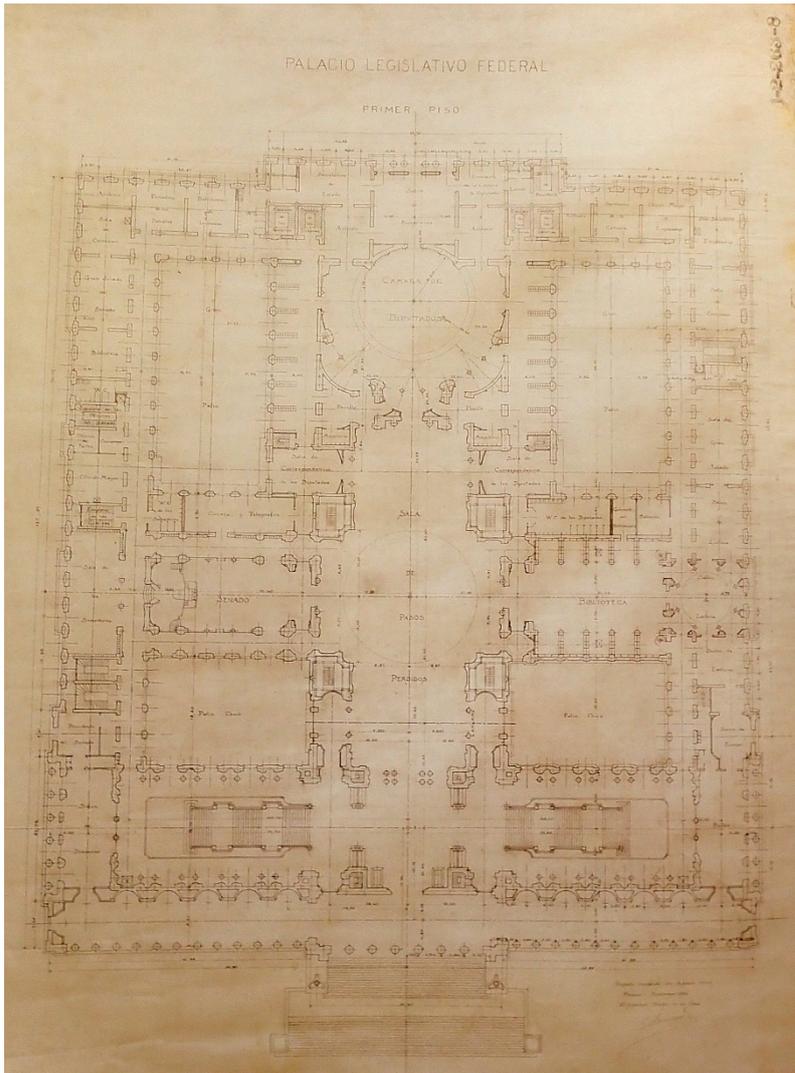


Figure 58. E. Bénard, plan du Palais Législatif du Mexique, image tirée de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).

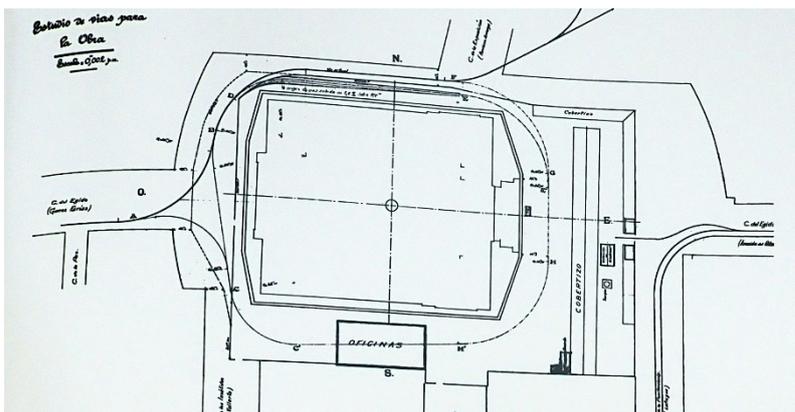


Figure 59. E. Bénard, Plan de l'emplacement du Palais Législatif du Mexique, J. Pérez Siller et M. Bénard Calva 2009.

²⁴⁹ J. Perez Siller et M. Benard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo...* op. cit., p. 148.



Figure 61. E. Bénard, perspective du projet du Palais Législatif du Mexique, dessin tiré de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).



Figure 60. F. Marcon, maquette de la voûte du Palais Législatif, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

Ce projet a hérité d'un style néoclassique, développé en France entre les XVIII^e et XIX^e siècles, notamment par les architectes Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) et Charles Percier (1764-1838). Depuis l'extérieur, le Palais mexicain ressemble aussi sur certains aspects à un projet non réalisé de Bénard, à savoir le Palais des Beaux-Arts (1864), notamment dans son organisation générale, ses colonnades et en termes d'accès.



Figure 63. Façade du projet du Palais des Beaux-Arts (non-réalisé), avec lequel E. Bénard a été lauréat au Grand Prix de Rome en 1867, dessin tiré de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).

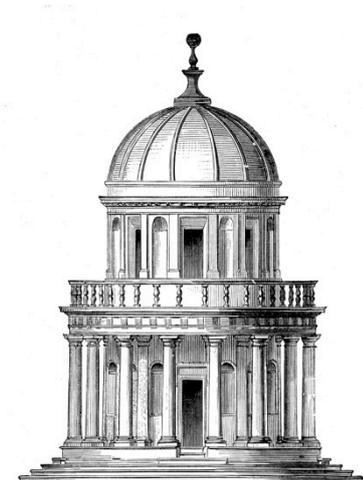


Figure 62. Claude René Gabriel Poulleau, gravure de l'église Sainte-Geneviève de Paris (Panthéon de Paris), conçue par Jacques-Germain Soufflot et Jean-Baptiste Rondelet en 1790, Gallica, Bnf©.

Quant à la coupole centrale, elle fait probablement référence au travail de Soufflot pour l'église de la Sainte-Geneviève à Paris (1790), mais également au *Tempietto* de Donato Bramante (1510). À l'égard de l'importance que l'architecture de la renaissance italienne a eue pour Émile Bénard, il convient de préciser son vif intérêt pour les monuments de la période correspondant à son séjour à Rome (1867-1871). Juste après avoir été pensionnaire à la Villa Médicis, il

propose un projet de restauration de la Villa *Madama* (1516) de Raffaello Sanzio (1483-1520)²⁵⁰.

L'exploitation de certaines photographies de Fernand Marcon, ainsi que d'une partie de sa correspondance, nous permet de restituer le travail réalisé à l'atelier durant cette période. Les plans, dessins, maquettes et esquisses affichés dans les locaux du cabinet pendant toute la durée du chantier constituent un témoignage des intenses journées de travail de cette équipe internationale.



Figure 64. F. Marcon, dessinateurs de l'agence du Palais Législatif, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.

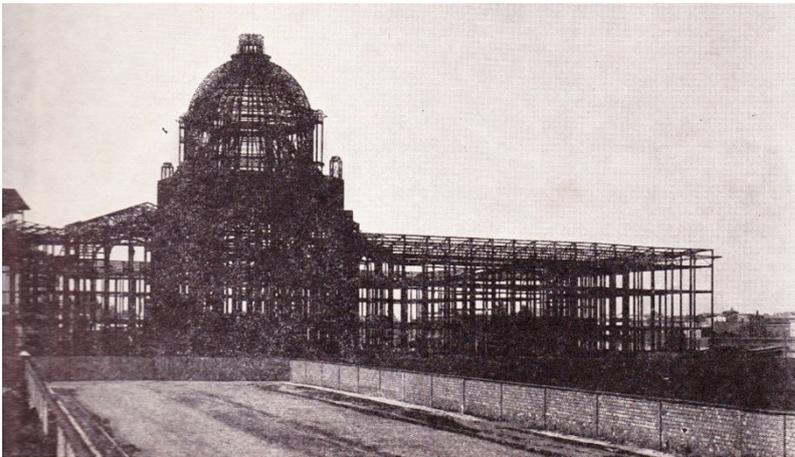


Figure 65. Anonyme, structure du Palais Législatif vers 1910, photo tirée d'I. Katzman (1973).



Figure 66. Anonyme, avenue Juárez avec la structure du *Palacio legislativo* vers 1910, photo tirée d'I. Katzman (1973).

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.



Figure 67. F. Marcon, chantier du Palais Législatif vers 1907, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 69. F. Marcon, chantier du Palais Législatif, la structure vers 1907, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

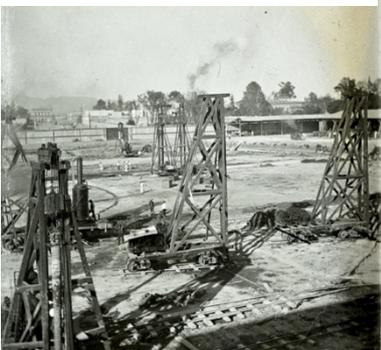


Figure 68. F. Marcon, chantier du Palais Législatif, les pylônes et les chemins de fer vers 1907, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

D'autres clichés dévoilent également des visites effectuées sur le terrain du chantier. Sur l'un d'entre eux, on peut observer des ouvriers s'affairant à côté de rails. Ces chemins de fer éphémères ont très probablement été montés afin de faciliter l'acheminement des matériaux sur le chantier. On y remarque aussi les imposants pylônes de fer servant à supporter la structure du bâtiment. Mais, comme Françoise Dasques le précise bien dans son étude²⁵¹, des tensions se développent rapidement au sein de l'équipe. Quant au projet, il n'est plus contesté ; cette fois-ci c'est la direction des travaux qui est remise en cause. Bénard invoque « le choc des idiosyncrasies », pour faire référence au manque de consensus dans cet environnement fragilisé par les enjeux politiques. Du côté mexicain, Bénard est perçu comme trop versatile, susceptible et capricieux. La situation s'envenime tellement que certains membres du gouvernement s'opposent désormais au chantier du Bénard, qu'ils jugent trop difficile, inversement à la mise en œuvre qui caractérise les chantiers dirigés par des Italiens²⁵².

De même, l'état de santé de certains membres de l'atelier de Bénard fragilise la situation. En avril 1905, avant même de finaliser la proposition définitive, Bénard rentre en France pour raisons médicales²⁵³. De plus, Pierre Le-Bourgeois et Eugène Quenot, parmi d'autres membres de cette agence, tombent fréquemment malades. L'unique architecte qui demeure toujours sur place est Maxime Roisin, qui assure la continuité du travail²⁵⁴.

L'ampleur des travaux, les problèmes liés à la construction des fondations, ainsi que les forts désaccords entre l'atelier de Bénard et la SCOP, entraînent des difficultés en cascade. Malgré ces tensions, le *Palacio legislativo* est symboliquement inauguré durant les festivités du centenaire.

²⁵¹ F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, op. cit., v. II, p. 191-207.

²⁵² *Ibid.* 196.

²⁵³ *Ibid.* 103.

²⁵⁴ *Ibid.*

Mais finalement, les conflits socio-politiques ayant éclaté dans le pays forcent Porfirio Díaz à renoncer à la présidence, le 25 mai 1911. Peu de temps plus tard, le nouveau ministre des Communications et des Transports (SCOP), Manuel Bonilla, demande à Émile Bénard d'arrêter les travaux²⁵⁵.

La collaboration Dubois-Marcon-Godard (1907-1914)

Malgré l'échec du *Palacio legislativo*, l'expérience du travail collectif autour de ce chantier s'avère fructueuse pour les jeunes architectes français et mexicains qui perfectionnent ainsi leurs compétences dans leur métier. Simultanément au travail au sein de l'agence de Bénard, certains commencent à œuvrer au développement de leurs propres propositions architecturales. Tel est le cas de Jesús T. Acevedo et de Paul Dubois, qui en 1906 réalisent à titre individuel deux des propositions en vue du concours gouvernemental pour l'École normale de professeurs à *Popotla*, dans le nord de la ville²⁵⁶.



Figure 70. F. Marcon, détail de la plaque de l'agence Dubois-Marcon-Godard située au 6 rue de *Lerdo* vers 1911, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

²⁵⁵ J. Perez Siller et M. Benard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo...* op. cit., p. 134.

²⁵⁶ Jesús T. Acevedo et Paul Dubois se sont présentés au concours de l'École normale à *Popotla* et ils ont gagné le premier prix. (Est-ce que Paul Dubois et Jesús T. Acevedo ont travaillé la proposition ensemble ou chacun de leur côté ?) La commande de l'École a finalement été remportée par l'ingénieur Porfirio Díaz, fils du président. Voir : Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1944, AN19771065/86 ; F. Canales González, *La modernidad*



Figure 71. P. Dubois et F. Marcon, perspective de la façade du projet du grand magasin *Al Puerto de Veracruz* (1907), 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

De même en 1907, Paul Dubois et Fernand Marcon s'associent et signent ensemble une perspective pour le grand magasin *Al Puerto de Veracruz*. Ce grand magasin est l'un des établissements commerciaux les plus importants de la capitale, propriété de la compagnie Signoret-Honorat. Bien que ce projet n'ait finalement pas été réalisé, cette proposition marque toutefois le début d'une collaboration professionnelle qui durera vingt-deux ans, jusqu'en 1929²⁵⁷.

Il est probable que leur réseau professionnel se soit développé grâce à la fréquentation du Cercle français du Mexique, association d'expatriés et siège de la colonie française depuis 1870²⁵⁸. Il convient de préciser qu'à cette période, ce type de salons, comme le *Jockey Club* (1881), le *Casino Español* (1863), entre autres, sont très prisés parmi certains expatriés et par la classe aisée de Mexico. Ce n'est tout simplement pas un hasard si, en 1908, Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard signent le projet de réaménagement intérieur du Cercle français²⁵⁹.

arquitectónica en México : una mirada a través del arte y los medios impresos...
op. cit., p. 151.

²⁵⁷ Pour plus de détails concernant la colonie française du Mexique, voir : Delia Salazar Anaya, *La colonia francesa de la Ciudad de México, ...op. cit.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 159.

²⁵⁹ Selon Auguste Genin (1862-1931), cette intervention ayant eu lieu dans la rue *Palma* avait « un caractère bien français tant par la disposition et le choix de décorations inspirées par [l'] architecture du XVIII^e siècle ». De plus, les travaux ont été complétés par les œuvres des peintres Auguste Marchand, Paul Lebreton et

Dès ses débuts, la collaboration Dubois-Marcon-Godard ne se cantonne en effet pas uniquement à la production architecturale. Durant la même année, ces trois architectes figurent parmi les organisateurs d'une Association Internationale des Amis des Arts du Mexique, avec le soutien du ministre de l'Instruction publique Justo Sierra Méndez²⁶⁰.

En 1909, à la veille des festivités du centenaire de l'Indépendance mexicaine, les architectes Dubois-Marcon-Godard, installés au numéro 6 de la rue de Lerdo²⁶¹, obtiennent leur première grosse commande à Mexico. Il s'agit de l'agrandissement du grand magasin *El Palacio de Hierro* (Le Palais de fer), propriété des frères Joseph et Jules Tron, associé à Joseph Léautaud²⁶².

Ce bâtiment emblématique de cinq étages, dont la première étape est réalisée entre 1889 et 1891, est le premier édifice entièrement construit dans le but d'en faire un grand magasin dans la capitale mexicaine²⁶³. La proposition d'origine était le fruit de la collaboration de l'architecte Georges Debrie et de l'ingénieur Georges Pierron, à Paris ;



Figure 72. Anonyme, carte postale de la rénovation du grand magasin *El Palacio de Hierro* vers 1911, TL061, APPH©.

Jean Chaignaud et les sculpteurs Félix Daver, Vallon et Armenteau. Nous ne savons pas si cette description correspond à l'intervention de l'architecte Émile Desormes, effectuée entre 1881 et 1882 ou aux travaux de réaménagement menés par Dubouis-Marcon-Godard en 1908. Voir : A. Génin (1933) in H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit. p. 186 ; Delia Salazar Anaya, *La colonia francesa de la Ciudad de México, 1880-1945 op. cit...*p. 167

²⁶⁰ Sociedad Internacional de amigos de las artes, próxima asamblea », *El Diario*, 27 septembre 1908, p. 5.

²⁶¹ Plaques de verre, fonds Marcon, cote provisoire : 2016.10.15_1c.

²⁶² Hélène Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique, ...op. cit.*, p.179.

²⁶³ Selon Auguste Genin, ce grand magasin couvrait une superficie d'environ 1000 mètres carrés et il s'agissait du plus haut bâtiment commercial du Mexique vers la fin du XIXe siècle. Ce chantier a fait l'objet d'un véritable métissage des techniques et des connaissances des équipes : la structure en fer a été importée depuis la France, signée par la société Schwartz & Meurer et la fonderie Moisant ; les fondations ont été faites en béton armé, selon le système de Chicago (assemblage de poutrelles noyées dans le béton) et le revêtement extérieur recouvert de pierre de *Chiluca*, un matériau local qui ressemble au granit. Cf. Génin in P. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México...*, op. cit., p. 50 ; H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit. p. 33.

avec les frères Eusebio et Ignacio de la Hidalga, à Mexico²⁶⁴.



Figure 73. F. Marcon, intérieur du Palacio de Hierro vers 1911, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

Un premier ajout est apporté en 1901. Mais c'est avec la deuxième intervention²⁶⁵, effectuée par Dubois-Marcon-Godard entre 1909 et 1911, que ce bâtiment va acquérir un caractère véritablement Parisien. Ce projet est signé en 1910 par ces trois architectes, les plaques de verre et les photographies du chantier²⁶⁶, ainsi que les multiples témoignages diffusés dans la presse de l'époque²⁶⁷, attestent de son importance.

La nouvelle extension de 600 m²²⁶⁸ est réalisée en fer, béton et pierre, avec les mêmes systèmes de construction que ceux précédemment utilisés. Le principal accès est transformé en rotonde d'angle, les fenêtres tripartites soulignent la structure en fer et le dôme recouvre l'ensemble avec une horloge et un phare giratoire. La façade est unifiée par un auvent qui longe l'extérieur et l'illumination artificielle devient l'un des attraits pour les passants de la capitale²⁶⁹. À

²⁶⁴ La paternité de ce grand bâtiment commercial a été très débattue. En dépit du fait que Patricia Martínez Gutiérrez présente la version de José Goe (1891) et d'Auguste Genin (1898) dans laquelle ce projet est attribué à Pierron et Debrie, Martínez Gutiérrez affirme que ce projet a été réalisé par les architectes Hidalga, ce qui correspond à la version de José María Marroqui. Selon Hélène Homps-Brousse, les plans du bâtiment ont été faits à Paris par Pierron et Debrie, tandis que les frères Hidalga ont eu la charge de la construction. Le musée de la Vallée possède une lithographie du projet d'un premier agrandissement qui date de 1903, signé Pierron et Debrie. Si l'on prend en compte que la pratique de l'importation des plans depuis l'Europe, leur réadaptation et leur contextualisation postérieures au Mexique étaient habituelles à cette période, nous considérons que ce bâtiment a effectivement vu le jour suite à une collaboration transnationale entre les équipes françaises et mexicaines, qui faisaient des allers-retours entre le projet original et les expériences techniques sur le terrain. Cf. P. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México...*, op. cit., p. 57 ; H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit. p. 33.

²⁶⁵ En 1901, un premier agrandissement avait déjà été réalisé sur l'ancienne rue de San Bernardino. Les frères Tron ont construit un bâtiment annexe de cinq étages pour héberger des tapisseries et meubles, ainsi qu'une fabrique de bonneterie sous le nom de *La Perfeccionada*. H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit., p.33.

²⁶⁶ Photographies et plaques de verre, fonds Marcon, MDLV.

²⁶⁷ P. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México...*, op. cit. p. 112 et 113.

²⁶⁸ Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), AN19771065/163.

²⁶⁹ Ces informations sont le résultat du croisement des photographies et plans du fonds Marcon, ainsi que de celles présentées dans p. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México...*, op. cit., p. 112 et 113 et H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit., p. 33.

l'intérieur l'édifice inclut une cafétéria moderne²⁷⁰, des salons exclusivement réservés aux femmes, ainsi qu'un nouveau grand hall, où se trouvent un large escalier à double révolution et une verrière²⁷¹.



Figure 75. Paul Dubois et Fernand Marcon, perspective de l'agrandissement du grand magasin EL Palacio de Hierro en 1910, 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDLV©.

Mais quelles sont les références dans lesquelles ces architectes ont puisé leur inspiration ? Tel fut certainement le cas, de l'expérience du dessinateur Paul Dubois du projet du Grand Palais, tout particulièrement pour la composition des façades et la décoration des coursives, qui nous semblent des aspects importants. Quant aux références des grands magasins français, le projet de rénovation de La Samaritaine sur la rue de la Monnaie, par Frantz Jourdain (1847-1935) et Henri Sauvage (1873-1932), réalisée entre 1905 et 1910, semble un parallèle incontournable, notamment concernant le positionnement tout à la fois rationaliste et décoratif.



Figure 74. F. Marcon, toiture du *Palacio de Hierro* vers 1911, à gauche P. Dubois, à droite F. Marcon, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

²⁷⁰ Avec de l'éclairage et de l'électricité. Voir : P. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México...*, op. cit., p. 113 et 114.

²⁷¹ Nous n'avons pas connaissance de l'identité de l'auteur de la verrière, mais il est probable que cette commande ait été effectuée par Jacques Gruber, qui a collaboré avec l'agence en 1910-1913 pour le projet du *Centro Mercantil* et en 1919-1921 pour la reconstruction du Palacio de Hierro.



Figure 77. F. Marcon, agence Dubois-Marcon-Godard vers 1911, à gauche, P. Dubois, à droite, A. Godard (1911), 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 76. Anonyme, bâtiment du grand magasin Moussion (*Bazar Dos Mundos*) à Buenos Aires (Argentine), Petit Hergé©.

Une autre piste est celle d'une photographie prise à l'intérieur de leur cabinet de la rue de *Lerdo*, vers 1911. Nous y voyons Paul Dubois (gauche) en train de travailler sur des plans. À droite, Antonin Godard, regarde en direction de Fernand Marcon qui est en train de prendre la photographie. Sur les murs sont affichés des plans de projets et des dessins, qui étaient probablement en cours de réalisation à l'époque : le *Centro Mercantil* (1910) et le *Palacio de Hierro* (1909-1911). Des dessins d'autres architectures attirent également leur attention. L'un d'entre eux est un projet monumental, dont la coupole est similaire à celle développée dans le cadre du *Palacio legislativo*. Un autre projet affiché est celui d'un grand magasin en rotonde

d'angle, très probablement *El Bazar dos Mundos* à Buenos Aires, construit en 1912²⁷².

En 1910, le Comité de la colonie française de la commémoration de l'Indépendance du Mexique commissionne ces trois architectes pour réaliser le piédestal du monument à Louis Pasteur. Cette commande met en lumière les liens étroits que le cabinet entretient avec certains membres de la colonie française, après la rénovation du *Círculo francés* (Cercle français) à Mexico.



Figure 78. F. Marcon, cérémonie d'inauguration du monument à Louis Pasteur, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

Durant cette même année, qui a été marquée par le début des conflits révolutionnaires²⁷³, Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard entreprennent une deuxième rénovation d'envergure : l'intérieur du bâtiment commercial *El Centro Mercantil*. Cet édifice, qui était à l'origine la propriété de l'Espagnol José de Teresa Miranda²⁷⁴, a été

²⁷² Projet des architectes Emilio Hugé et Vicente Colmegna. Le bâtiment apparaissant sur l'affiche ressemble aussi à ceux de *La Ciudad de México* à Puebla (1910) ou aux nouvelles Galeries à Bourges (1905).

²⁷³ Le 20 novembre 1910, Francisco I. Madero proclame au Texas le *Plan de San Luis*, une révolte contre Porfirio Díaz.

²⁷⁴ Situé à l'angle de l'ancienne rue de Tlaperos et de la principale place de la ville, ce bâtiment a été construit entre 1897 et 1899 par les ingénieurs militaires Daniel

construit en 1897 pour abriter vingt-trois enseignes et une centaine de bureaux sur 3 600 m². En 1907, cet ensemble commercial est acquis par Sébastien Robert et Joseph Pinoncelly, qui décident de le rénover²⁷⁵.

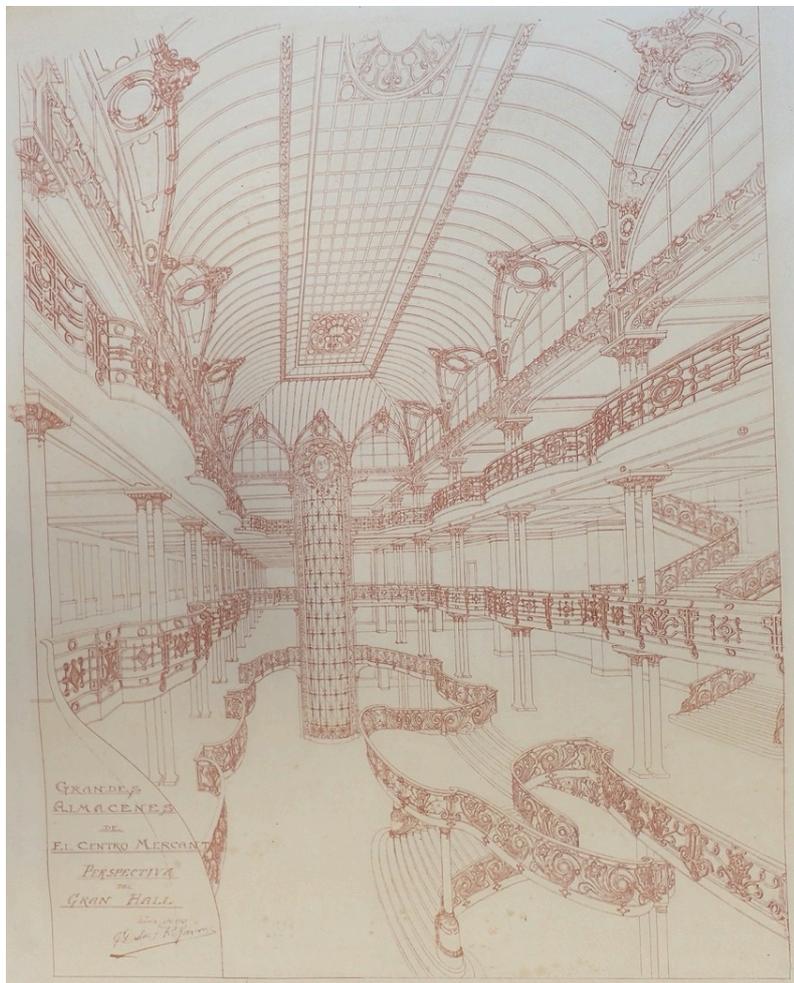


Figure 79. P. Dubois et F. Marcon, perspective intérieure de la rénovation du grand magasin *El Centro Mercantil*, 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDLV©.

Entre 1910 et 1913, les architectes réintroduisent une nouvelle ferronnerie destinée aux balcons des garde-corps et aux ascenseurs, travail exécuté par la société Schwartz-Haumont²⁷⁶. Ils prévoient aussi une grande verrière polychrome pour le plafond du hall, réalisée par le maître nancéien Jacques Gruber (1870-1936). Cette intervention a également compris la réalisation de tous les meubles et de

Garza et Gonzalo Garrita, pour le promoteur d'origine espagnole José De Teresa Miranda.

²⁷⁵ H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit. p.36.

la menuiserie : portes, comptoirs et revêtements des parties communes²⁷⁷.



Figure 80. Anonyme, photographie intérieure de la rénovation du grand magasin *El Centro Mercantil*, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

Pendant le bref gouvernement du président Francisco I. Madero²⁷⁸, Paul Dubois et Fernand Marcon décident d'ancrer des liens familiaux dans la capitale mexicaine. En 1909, Marcon rentre en France, dans le Vercors, pour

²⁷⁶ Photographies du chantier, fonds Marcon.

²⁷⁷ Cette information a été obtenue par le biais des plans et photographies du chantier figurant dans le fonds de Fernand Marcon. De même, Hélène Homps-Brousse abordait déjà certaines questions dans sa publication de 2013 : H. Homps-Brousse, *L'Aventure Architecturale Des Emigrants Barcelonnètes France – Mexique...*, *op. cit.*, p. 35 et 36.

²⁷⁸ Francisco I. Madero (1873-1913) a été le président démocratiquement élu du Mexique entre 1911 et 1913. Il fut assassiné par Victoriano Huerta et ses alliés, durant une période connue comme la décennie tragique.

épouser Blanche Bellier²⁷⁹. Le couple s'installe ensuite dans un appartement à Mexico²⁸⁰, où en 1911, naît leur fille, Renée²⁸¹. En 1912, Paul Dubois, qui a épousé Marthe Fabre²⁸², élit pour sa part domicile dans le quartier *Coyoacán* (Mexico)²⁸³, où sa fille Berthe, voit le jour²⁸⁴.



Figure 81. F. Marcon, réunion des familles Dubois et Marcon avec d'autres expatriés, vers 1912, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

Toujours en 1912, l'agence reçoit deux nouvelles commandes : une villa de campagne²⁸⁵ en France pour l'associé du *Palacio de Hierro*, Léon Rémusat, et l'hôpital pour les membres de l'Association Franco-Belge-Suisse de

²⁷⁹ Blanche Marguerite Louise Marie Joanna Bellier. Note marginale de l'acte de naissance de Fernand Marcon. Archives départementales de la Drôme, Cote : 2 Mi 1017/R1 1852 -1895 - État civil de la commune St-Martin-en-Vercors.

²⁸⁰ Il habitait avec sa femme au numéro 137, 3^{ème} appartement, rue Ayuntamiento Mexico. Transcription de l'acte de mariage de Paul Dubois et Marthe Fabre le 27 septembre 1911 à Mexico. Archives diplomatiques (Nantes) 432PO/D/3 - État civil 1929-1934.

²⁸¹ Renée Joséphine Eugénie Marcon, née le 6 mai 1911 à Mexico. Livret de famille de Fernand Marcon, dans les archives privées de Marie-Christine Mère-Marcon et Jean-Claude Mère.

²⁸² Originaire de Meymac (Corrèze), Marthe était la fille de Mathieu Fabre et d'Amélie Dubernard, avec laquelle elle habitait au numéro 110 de la rue 5 febrero à Mexico. Transcription de l'acte de mariage de Paul Dubois et Marthe Fabre le 27 septembre 1911 à Mexico. Archives diplomatiques (Nantes) 432PO/D/3 - État civil 1929-1934.

²⁸³ Transcription de l'acte de mariage de Paul Dubois et Marthe Fabre le 27 septembre 1911 à Mexico. Archives diplomatiques (Nantes) cote : 432PO/D/3 - État civil 1929-1934.

²⁸⁴ Acte de naissance de Berthe-Marthe-Jeanne Dubois y Fabre le 11 octobre 1912 à Mexico. Archives diplomatiques (Nantes) 432PO/D/1 - État civil 1910-1920. Acte de naissance de la fille de Paul Dubois, Berthe-Marthe-Jeanne Dubois le 11 octobre 1912 à Mexico.

²⁸⁵ Situé à Maure (Seyne-les-Alpes), à quelques kilomètres de Barcelonnette, France.

bienfaisance et prévision du Mexique, qui constitue sans doute la plus importante réalisation durant cette période d'avant-guerre.

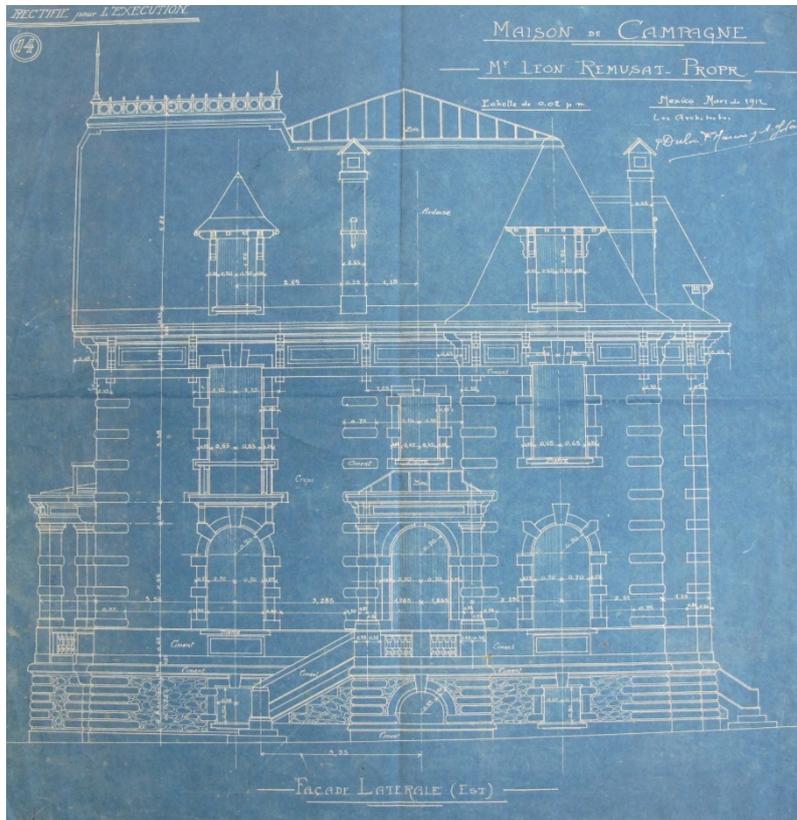


Figure 82. P. Dubois et F. Marcon, façade de la villa Rémusat (Alpes de-Haute-Provence), photographie réalisée par H. Homps, MDLV©.

L'hôpital de l'association se trouvait auparavant dans un immeuble situé dans la rue de la *Industria*²⁸⁶. Mais les locaux s'avéraient trop petits pour la quantité de malades qu'ils étaient censés accueillir et ils étaient en mauvaise état. De même, les découvertes de Louis Pasteur ont modifié d'une manière profonde les conceptions de l'hygiène, raison pour laquelle les présidents de l'association envisagent de créer un nouvel établissement.

²⁸⁶ Actuelle rue de *Serapio Rendón*. Livret de l'Hôpital Français, photographies, fonds Marcon, 2016.10.15_2c, MDLV.

Sous la direction de l'homme d'affaires José A. Signoret²⁸⁷, l'Association de prévoyance décide de créer un ensemble hospitalier moderne, tout spécialement conçu pour accomplir sa fonction et en accord avec les dernières avancées en hygiène hospitalière. Pour sa construction, l'association recueille 300 000 pesos auprès de ses adhérents.



Figure 83. Anonyme, vue aérienne de l'*Hospital francés* construit entre 1913 et 1921. Vue prise en 1932. L'ensemble est aujourd'hui disparu, FAO_01_000413, fondation ICA©.

La direction initiale du projet est attribuée en 1912 à l'ingénieur Eugène Quenot²⁸⁸, ancien directeur technique du *Palacio legislativo* de Bénard. Mais ce projet est rapidement réassigné aux architectes Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard, à la suite de la décision de Joseph Signoret, soutenu par le docteur Antonin Cornillon, médecin adjoint de l'hôpital et conseiller technique. Le chantier démarre en 1913, au numéro 150 de l'avenue de *Niños héroes*. La même année, Paul Dubois commence à enseigner à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*²⁸⁹.

²⁸⁷ Actionnaire du grand magasin *Las Fábricas Universales* et d'autres sociétés. *Ibid.*

²⁸⁸ Ingénieur de l'École Centrale de Paris, chef des services techniques du Palais législatif. *Ibid.* et F. Dasques, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910...*, op. cit. v. II, p. 202.

²⁸⁹ Le rôle de P. Dubois à l'*Academia de San Carlos* est analysé de façon exhaustive dans la partie II de cette thèse.

Il était prévu que cet hôpital héberge un nombre plus important de patients selon un modèle d'hôpital pavillonnaire et hygiéniste. Ce projet comprenait des bureaux administratifs, des habitations pouvant accueillir jusqu'à quarante-quatre patients, plusieurs salles d'opération, des laboratoires de radiologie, d'études chimiques et biologiques, un pavillon de médecine et une maternité. Une maison de santé a également été créée pour accueillir des personnes de toutes nationalités, avec une préférence pour les membres de l'association. L'ensemble de ce bâtiment était accessible par des couloirs et des vérandas surmontés de structures légères en béton armé, qui traversaient les nombreux espaces verts de l'hôpital.



Figure 84. Isaac Moreno, incendie du grand magasin *El Palacio de Hierro* en avril 1914, photographie tirée d'H. Homps (2013).



Figure 85. Anonyme, vue de la maternité de l'*Hospital francés*, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

Le nouvel édifice, symbole des avancées scientifiques et de l'avènement de la modernité du XX^e siècle, ouvre ses portes en septembre 1914²⁹⁰. Mais cet événement est éclipsé par la multiplication des révoltes dans tout le pays²⁹¹, l'incendie du *Palacio de Hierro* et par le début de la Première Guerre mondiale.

²⁹⁰ Mais les patients ont été déplacés en septembre 1914 et l'hôpital est officiellement inauguré le 27 avril 1915. Livret de l'Hôpital Français, photographies, fonds Marcon, MDLV, 2016.10.15_2c. L'ensemble a été agrandi en 1921 par les architectes Paul Dubois et Fernand Marcon.

²⁹¹ Au Mexique, l'année 1914 est marquée par différents mouvements révolutionnaires, notamment dans le nord du pays, contre le coup d'état de Victoriano Huerta.

L'activité pendant la Première Guerre mondiale (1914-1918)

Le 27 août 1914, mobilisé pour lutter dans la Première Guerre mondiale, Paul Dubois embarque sur le paquebot Montserrat depuis le port de Veracruz²⁹². En France, il est assigné à l'infanterie comme chef de section mitrailleuse. Il passe en 1916 au troisième régiment, en tant que sous-lieutenant du génie²⁹³.

Si l'on en croit son matricule militaire, Antonin Godard semble inscrit au 96^{ème} régiment d'infanterie²⁹⁴. Le 13 décembre 1916, il a fait une demande à l'ENSAB afin d'obtenir un certificat de scolarité. Il signe une lettre depuis la commune de Richerenches²⁹⁵ en tant que caporal du 159^{ème} Régiment d'infanterie Alpine, 29^{ème} compagnie. À cette époque, il souhaite intégrer un service de l'aéronautique militaire, prenant en charge la production de pièces²⁹⁶. À partir du début du conflit, il se dissocie des activités de l'agence, car, après la guerre il reprend sa vie à Nancy, en France²⁹⁷.

Quant à Fernand Marcon, présent en France depuis 1913²⁹⁸, il reste dans le pays du fait de l'éclatement du conflit²⁹⁹. Lors de l'appel à la mobilisation, il arrive au corps de l'armée le 4 août 1914. Mais c'est seulement une année plus tard, à

²⁹² Guerre 14-18, Français au Mexique. Archives diplomatiques (Nantes), 432PO/B/45.

²⁹³ Ce qui lui a valu une croix de guerre et la légion d'honneur en 1924. Carte numéro 146920, matricule 136425. Sources : Archives Nationales, demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 194119771065/86 ; Certificat de la légion d'honneur à Paul Adolphe Dubois en 1924. Base Léonore, cote : 19800035/1304/50669, consulté en ligne http://www2.culture.gouv.fr/documentation/Leonore/NOMS/nom_00.htm

²⁹⁴ Matricule militaire d'Antonin Gabriel Godard, numéro 1249. Archives départementales de Lyon, registre matricule 1901, 1 RP 1040.

²⁹⁵ Actuelle région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

²⁹⁶ AN AJ5242300144

²⁹⁷ Entre 1919 et 1927, il est domicilié à Nancy. Il s'est marié probablement en 1920 et décède le 31/07/1953. Acte de naissance d'Antonin Gabriel Godard, Archives départementales de l'Isère, Naissances, mariages, décès Pont-Evêque, cote : 9NUM/AC318/11875-1894 ; Matricule militaire d'Antonin Gabriel Godard, numéro 1249. Archives départementales de Lyon, registre matricule 1901, 1 RP 1040.

²⁹⁸ Il rentre en France le 10 octobre 1913, probablement pour régler différentes démarches administratives. Il obtient son certificat d'études de la section architecture, délivré par l'école normale des Beaux-Arts le 5 décembre 1913. Français au Mexique, congrès et recensements 1880-1950, Archives diplomatiques (Nantes), Cote 432PO/B/48 ; Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944, AN 19771065/163.

²⁹⁹ Classé en 1887, carte no. 17.577. *Ibid.*

savoir le 29 août 1915, qu'il est assigné au service auxiliaire pour raisons de santé³⁰⁰. Finalement, il est détaché à la Société d'éclairage électrique à Lyon, le 29 mai 1916.

La Société d'éclairage électrique à Lyon est réquisitionnée par les Usines de matériel de guerre pour produire des munitions et d'autres approvisionnements³⁰¹.

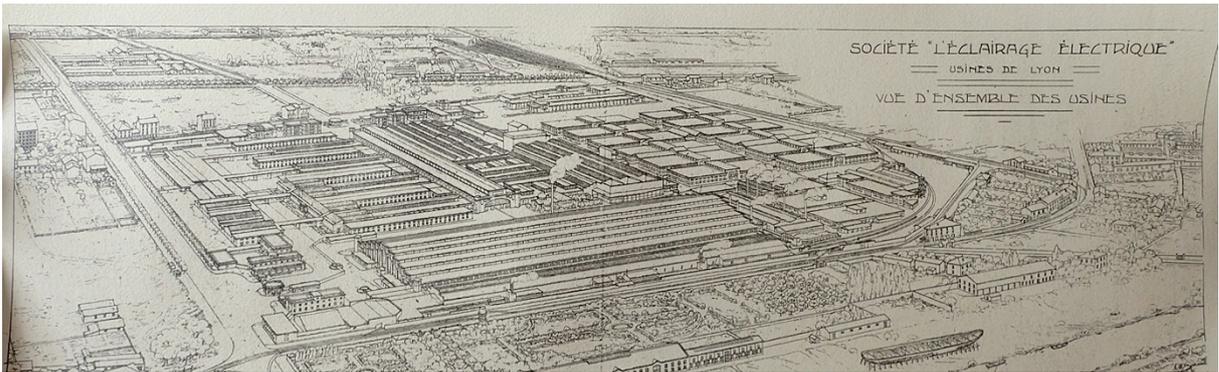


Figure 86. Anonyme, perspective de l'Abattoir de la Mouche de Tony Garnier, halle transformée par la Société d'Éclairage Électrique en usine de munitions durant la Première Guerre mondiale, 2016.10.15_3c , fonds Marcon, MDLV©.



Figure 87. Anonyme, photographie intérieure de l'usine de munitions, 2PH33811, Archives Municipales de Lyon©.

³⁰⁰ Il souffrait d'entérocolite et de dyspepsie. Fiche militaire de Fernand Marius Henri Marcon, Archives départementales de la Drôme, bureau de recrutement : Montélimar, n° matricule 1080.

³⁰¹ Archives Municipales de Lyon. Location des emplacements occupés par la Société des usines du matériel de guerre : redevances : correspondance cote : 1915-1920 923 WP 260/1 ; installations militaires : usines du matériel de guerre (Avenue Leclerc), entrepôts de matériaux, 1915-1919 cote : 945 WP 84/1 (1) ; Album photographique de la Société de l'éclairage électrique, Usines de matériel de guerre de Lyon, de C. Tardy cote : 2 PH 33811

Marcon est engagé dans le bureau de dessin, service chargé de l'aménagement de la grande halle de l'Abattoir de la Mouche et ses annexes³⁰². Cette dernière, conçue à l'origine par l'architecte Tony Garnier (1869-1948), avait abrité l'Exposition internationale urbaine en 1914. Rapidement ce grand espace est transformé pour devenir une usine d'armement.



Figure 88. Anonyme, photographie extérieure de l'Abattoir de la Mouche transformé en usine à munitions, 2PH33811, Archives Municipales de Lyon©.

Au sein de cet établissement, en 1917, Fernand Marcon fait la connaissance de l'ingénieur Paul Agros, concessionnaire de la Société Hennebique³⁰³. Marcon lui fait part de la commande qu'ils ont reçue pour la reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro*, en 1914³⁰⁴. Ce projet était en

³⁰² Vues aériennes de l'ensemble industriel trouvé dans les plans du fonds Marcon.

³⁰³ Lettre du 30 juillet 1918, écrite par Fernand Marcon à Lyon, adressée à Flament Hennebique : « J'espère que vous ne rencontrerez aucune difficulté, mon projet ayant été élaboré en m'aidant des conseils de calculs de M. Augros, votre employé, que j'ai la bonne fortune d'avoir comme collègue au Bureau de dessin des Usines de Matériel de Guerre à Lyon ». Archives de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, fonds Hennebique Grand Magasin du Palais de Fer, cote : 76 IFA 2688.

³⁰⁴ Le 18 avril 1914, selon le compte rendu du conseil d'administration du Palais de Fer, « L'ingénieur Paul Dubois a commencé à étudier le nouveau projet du nouvel édifice sur le même terrain qui a abrité le précédent ». Le 13 août 1914, soit quatre mois après l'incendie, le compte rendu de la réunion du conseil d'administration établit qu' » Hyppolite Signoret a exposé dans la réunion, qu'il se trouve parmi les personnes mobilisées au front, pour la guerre dans laquelle la France est engagée (...) il fait part au conseil que l'ingénieur chargé de la nouvelle construction du Palais de Fer, M. Dubois, doit s'absenter pour la même cause (...) compte tenu de ces inconvénients, ainsi que du désaccord qui semble exister entre le conseil d'administration et le comité de consultation à l'égard des plans (...) il lui a été accordé de continuer la démolition jusqu'à l'aboutissement de la tâche et de

phase de préparation par Fernand Marcon depuis le siège temporaire de l'agence à Lyon : la maison de son collègue Marius Chaudier³⁰⁵. Paul Agros devient désormais le conseiller technique de ce projet, et initie Marcon aux calculs et à la conception de l'architecture en béton armé, système innovant qui promet d'être résistant aux incendies³⁰⁶.

Une abondante correspondance entre les différents interlocuteurs de Lyon, Paris ou Mexico permet de retracer l'historique de l'intervention de la société Hennebique concernant le projet du « Palais de fer »³⁰⁷. Ce projet technique est développé entre 1917 et 1918 par Fernand Marcon, Paul Agros, l'agence Hennebique à Paris et leurs représentants à Mexico (Miguel Rebolledo et Ángel Ortiz Monasterio), non sans difficultés, en raison des délais postaux ou encore des pertes de courrier durant cette période tumultueuse.

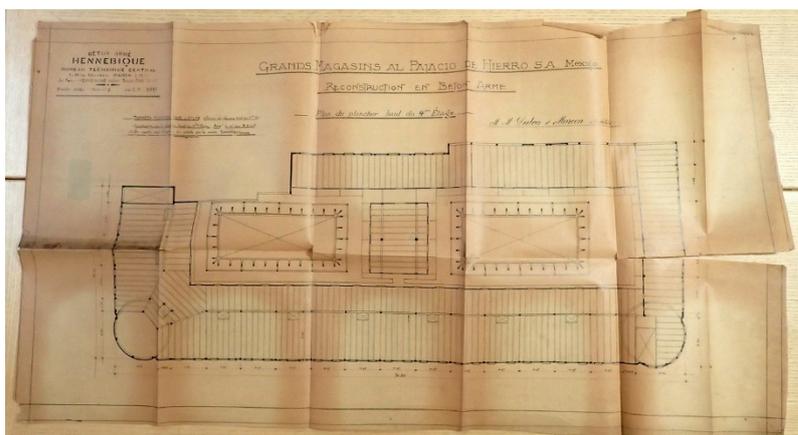


Figure 89. Bureau d'étude de François Hennebique à Paris, plan du quatrième étage du projet structurel du magasin *El Palacio de Hierro* réalisé en 1917, 76 IFA 2688, CAPA©.

retarder la nouvelle construction. » Archive Privée du grand magasin *EL Palacio de Hierro*, P. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México...*, op. cit. p. 126.

³⁰⁵ Situé au 9 rue Layette, où Marius Chaudier résidait en 1899 (voir note 109) Archives de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, fonds Hennebique, Grand Magasin du Palais de Fer, cote : 76 IFA 2688.

³⁰⁶ Une partie de la publicité de la filière Hennebique au Mexique était basée sur sa résistance au feu : « Plus d'incendies désastreux. Constructions en béton armé, système breveté. Agence technique générale au Mexique. A.O. Monasterio, Centro Mercantil n. 4 et 6 ». Archives de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, fonds Hennebique, hôtel de ville de Mexico cote 76 IFA 1347

³⁰⁷ Archives de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, fonds Hennebique, Grand Magasin du Palais de Fer, 76 IFA 2688.

A l'issue de vingt mois d'échanges, les frères Tron (Maison Tron & C^{ie} à Paris) et leurs partenaires au Mexique, décident finalement d'attribuer le chantier du grand magasin à la société Schwarts & Meurer à Paris. Rebolledo et Monasterio, sont fortement surpris et démoralisés par ce changement soudain³⁰⁸. Néanmoins cette expérience permettra à Rebolledo de conduire certains travaux en béton armé pour le compte de l'agence Dubois-Marcon³⁰⁹.

La consolidation de l'agence Dubois-Marcon (1919-1929)



Figure 90. F. Marcon, chantier de la façade du grand magasin *El Palacio de Hierro* vers 1921, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

Malgré un démarrage de chantier difficile, le 28 décembre 1918 le contrat entre l'administration du grand magasin *El Palacio de Hierro* et la société Schwarts & Meurer est signé. Même si les architectes Dubois et Marcon sont encore en France, la construction est réalisée selon les plans signés par ces derniers. La direction technique du chantier est à la

³⁰⁸ Lettre adressée à François Hennebique par Miguel Rebolledo le 12 novembre 1918, depuis Mexico : « Les propriétaires du *Palacio de Hierro* ont signé un contrat pour la construction de son nouveau bâtiment avec la maison *Schwarts et Moerur* de Paris. Je ne sais pas quel a été le motif qu'ils ont eu pour ne pas nous donner la commande à M. Monasterio et à moi. » Archives de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, fonds Hennebique Grand Magasin du Palais de Fer, 76 IFA 2688.

³⁰⁹ *El Correo francés* (1924-1926) et *Al Puerto de Liverpool* (1927-1929).

charge de Firmin Balzac³¹⁰, l'ancien collaborateur d'atelier de Bénard.

Le bâtiment est conçu intégralement en béton armé. Le nouveau projet envisage deux accès dans les angles des rues *5 de febrero* et de *la Diputación* avec la rue des *Capuchinas*³¹¹, où ils placent deux rotondes d'angles, surmontées par des coupoles. Le double accès correspond au futur agrandissement de l'avenue *20 de noviembre*, dont l'objectif est de donner plus de visibilité au magasin depuis les voies principales.

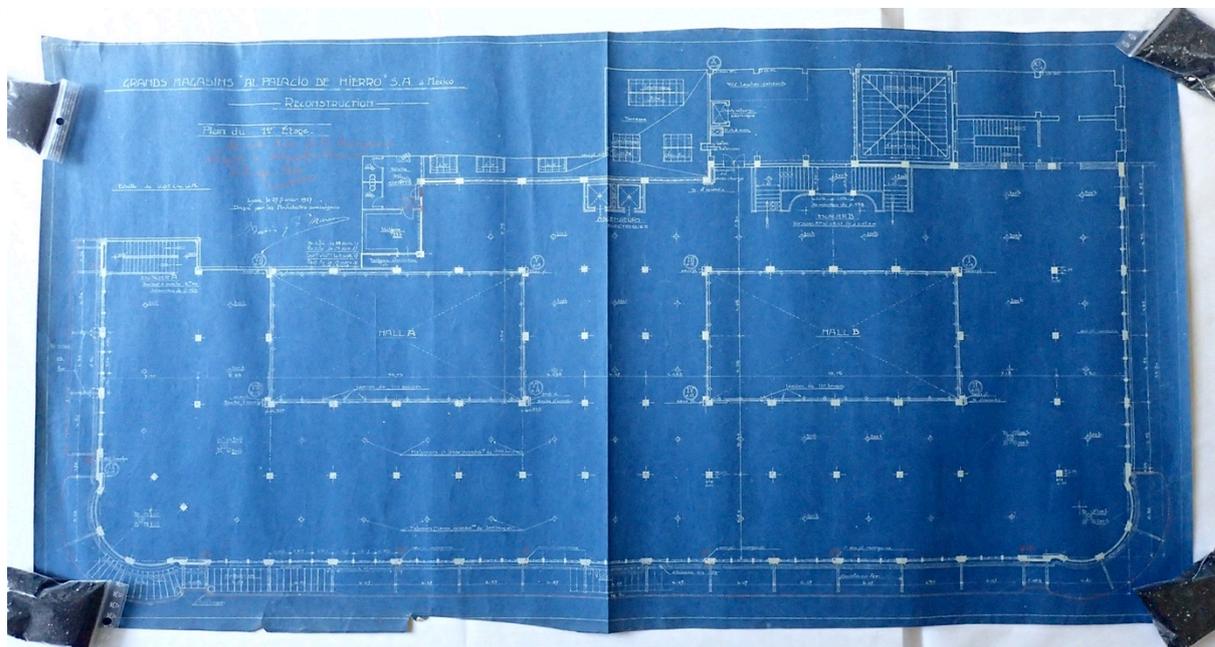


Figure 91. P. Dubois et F. Marcon, plan du premier étage, projet de reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro* 1917, 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDLV©.

Les entrées ouvrent vers des salles hypostyles, sur les quatre niveaux du magasin. Cet édifice respecte l'alignement de l'ancien, mais à l'intérieur il propose une plus grande liberté pour la disposition des marchandises. Les espaces

³¹⁰ Elle fait référence à « Fermín Balzac ». P. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México...*, op. cit., p. 134.

³¹¹ La rue *5 de Capuchinas*, située au sud du bâtiment, est devenue l'avenue *20 de noviembre*. Concernant la ruelle de la *Diputación*, à l'ouest du magasin, elle est devenue l'avenue *20 de noviembre*, lors de la démolition d'un marché aux fleurs dans les années 1930. Finalement au nord de l'édifice, il y avait une sorte de passage ou patio entre les bâtiments de la mairie et le grand magasin.

d'exposition sont organisés autour de halls, éclairés par des verrières polychromes, de nouveau signées par Jacques Gruber en 1921. Les escaliers et les services (toilettes, vestiaires, ascenseurs, etc.) sont regroupés et placés du côté nord de l'ensemble, ce qui libère l'espace intérieur. Le cinquième étage, de même que dans l'édifice précédent, est consacré au stockage et aux logements d'une partie du personnel. Des ateliers et des salles de machines sont disposés au sixième étage.

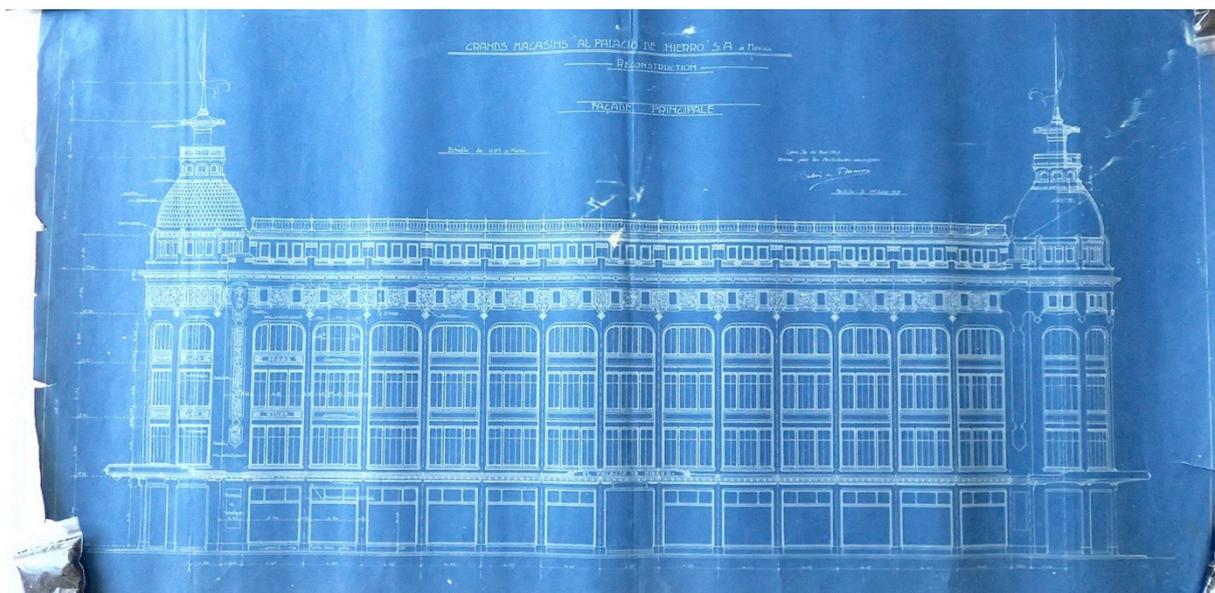


Figure 92. P. Dubois et F. Marcon, plan de la façade principale (sur l'avenue du 20 de noviembre) en 1917, projet de reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro*, 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDLV©.

Concernant les façades, leur indépendance par rapport à la structure permet aux architectes d'en moduler les ouvertures, et d'offrir ainsi une prédominance du transparent sur le bâti. Les colonnes qui encadrent les vitrines depuis le rez-de-chaussée jusqu'aux fenêtres des niveaux supérieurs et qui finissent en arc³¹², soulignent également la verticalité de l'ensemble. L'auvent, les corniches et les encadrements horizontaux des fenêtres, éléments décoratifs linéaires, donnent également un effet de continuité à la composition.

³¹² Arche surbaissée : le tracé est une droite raccordée à sa base par deux segments de cercle. Voir : Jean-Marie Perouse De Montclos (éd.), *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*, Nouvelle éd., Paris, Éd. du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, coll. « Inventaire général du patrimoine culturel. Principes d'analyse scientifique », 2011. p. 287.

Le travail détaillé de la ferronnerie, d'inspiration art nouveau, est notamment visible dans les garde-corps à l'intérieur des étages autour des halls, ainsi que dans les grilles, portes et vitrines extérieures. Quant aux revêtements, la façade du rez-de-chaussée et certains détails de l'intérieur, ils sont recouverts de marbre et granit gris, travail commandé au sculpteur italien Augusto Volpi³¹³.



Figure 93. Détail de la façade du grand magasin *El Palacio de Hierro* en 2020,

Mais le travail ornemental le plus caractéristique du bâtiment est les frises de mosaïques extérieures. Ces frises aux motifs végétaux et aux couleurs de la société soigneusement dessinées ont été exécutées par la compagnie Gentil & Bourdet à Billancourt (Ile-de-France). Bien qu'Enrique X. De Anda attribue l'inspiration de ces ornements au mouvement artistique de la Sécession viennoise³¹⁴ à la fin du siècle, nous estimons que ce travail ornemental est plutôt le résultat de l'expérience Paul Dubois à l'atelier d'Henri Deglane pour le Grand Palais. L'ornement peut être lié au courant décoratif-rationaliste développé en France, dont Anatole de



Figure 94. Façade du grand magasin *El Palacio de Hierro* en 2020, AMPC.

³¹³ P. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México...*, op. cit. p. 135.

³¹⁴ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 91.

Baudot (1834-1915) et Henri Sauvage (1873-1932), sont certains des représentants³¹⁵.

En 1919, Paul Dubois rentre finalement au Mexique pour reprendre la tête de l'agence, qui se situe désormais au numéro 25 de la rue *Isabel La Católica*³¹⁶. Fernand Marcon poursuit sa collaboration avec les projets de l'agence depuis la France³¹⁷, jusqu'à son retour en 1921. Quant à Godard, il met définitivement fin à celle qu'il entretenait avec le cabinet au Mexique³¹⁸. Néanmoins, durant cette période Dubois engage plusieurs dessinateurs, parmi lesquels se trouve le jeune Juan Segura Gutiérrez, son élève à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*.



Figure 96. F. Marcon, agence Dubois-Marcon vers 1920, située au 25 *Isabel la Católica*, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 95. F. Marcon, plaque de l'agence Dubois-Marcon située dans la façade du chantier du Palacio de Hierro vers 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

En 1919, l'on confie à Paul Dubois et Fernand Marcon la tâche de construire le Monument aux morts de la guerre, en guise d'hommage rendu par la colonie française du Mexique aux victimes. Ce projet est sans doute significatif pour eux, qui sont des membres actifs de cette communauté

³¹⁵ Nous abordons ces éléments avec plus de détails à la fin de ce chapitre.

³¹⁶ Photographies, fonds Marcon, MDLV.

³¹⁷ Probablement en raison de multiples contraintes personnelles, dont la mort de son épouse en 1918.

³¹⁸ Concernant la collaboration de Godard avec l'agence, nous n'avons plus de trace de son engagement avec cette dernière depuis le début de la première guerre mondiale. Entre 1919 et 1927 il est domicilié à Nancy. Voir annexe 5.

d'expatriés et en raison de leur engagement au sein du conflit armé.

Sur un emplacement situé à l'entrée du cimetière français³¹⁹, les membres de l'agence conçoivent plusieurs propositions pour ce monument. Le projet final se compose d'une plateforme sur laquelle une série de murs en béton armé et en pierre configurent un hémicycle mentionnant les noms des soldats morts pour la patrie. Au centre, un élément trapézoïdal, lui aussi en béton armé, sert de support à une reproduction de la sculpture *Le Départ des volontaires* de (1833-1836)³²⁰ et d'un bas-relief conçu par Paul Landowski³²¹. Deux pilastres latéraux à l'hémicycle complètent le monument, qui est finalisé en 1920.



Figure 97. P. Landowski, bas-relief pour le Monument aux morts au Panteon français à Mexico, sans date, 2016.10.15_2c, MDLV©.



Figure 99. F. Marcon, monument aux morts de la Guerre 1914-1918 au cimetière français à Mexico vers 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 98. E. Elsinger, maquette de la sculpture *Le retour des volontaires* (ou *La Marseillaise*), réalisée pour le projet du monument aux morts de la Guerre de 1914-1918, coll. Mère-Marcon.

Ils reçoivent, durant toute cette période, des demandes pour réaliser des mausolées à Mexico, notamment ceux des familles Reynaud et Signoret, situés dans le cimetière

³¹⁹ Propriété de l'Association franco-belge-suisse de bienfaisance et prévision du Mexique.

³²⁰ Que François Rude a conçu pour l'arc de triomphe de Paris vers 1835, Cité de l'architecture et du patrimoine, *La Marseillaise de François Rude : le cri et le geste, (en ligne)*, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/collection/les-incontournables/la-marseillaise-de-francois-rude-le-cri-et-le-geste>, consulté le 12 février 2020. Cette reproduction a été réalisée par E. Elsinger. Photographie du fonds Marcon, dossier 2016.10.15_2c, MDLV.

français. Fernand Marcon, à son compte en France, réalise aussi en 1921 les monuments aux Morts des communes de Saint Julien-en-Vercors et Saint Martin-en-Vercors³²².

Si la Révolution et la Première Guerre Mondiale ont ralenti la croissance économique du Mexique, les années 1920, qui se sont ouvertes sous le gouvernement d'Alvaro Obregón (1880-1928)³²³, marquent la relance des activités de production et commerciales. L'activité économique a un effet sur la construction, au profit notamment des entreprises étrangères³²⁴.

Preuve de cet élan, en 1919, l'agence entreprend l'élaboration d'un projet pour le siège de *La Compañia Industrial de Orizaba - CIDOSA* (la Compagnie Industrielle d'Orizaba S. A.), société qui regroupe toutes les entreprises françaises les plus importantes de l'époque. Ce projet est développé entre Paris et Mexico jusqu'en 1922.

Ce bâtiment, construit entre 1922 et 1924 et qui a été énormément transformé jusqu'à aujourd'hui, se situe à l'angle entre les rues *Uruguay* et *Isabel La Católica*. Le projet d'origine comprenait : des magasins destinés à recevoir des marchandises, accueillir des bureaux et des logements, sur cinq niveaux et un sous-sol. L'accès principal se faisait à travers un vestibule situé dans l'angle arrondi du bâtiment, donnant accès à une salle hypostyle de plan libre, destinée à abriter les bureaux des secrétaires. Cette salle s'ouvre également sur un hall doté de quatre niveaux, dont le plafond est une voûte de pavés de verre coulés dans le béton armé.

³²¹ Photographie du fonds Marcon, dossier 2016.10.15_2c, MDLV.

³²² Pour le monument à Saint Julien-en-Vercors nous avons trouvé le plan signé en 1921 dans le fonds Marcon, cote provisoire : 2016.10.15_3c. Concernant le monument de Saint Martin-en-Vercors, nous avons trouvé la référence de la participation de F. Marcon sur le site d'Alain Choubard, spécialiste de monuments pour la guerre de 14-18. Voir : Alain Choubard, *Les Monuments aux Morts sculptés en France* : Drôme, Saint-Martin-en-Vercors http://www.monumentsauxmorts.fr/crbst_1703_m.html, mise à jour en mai 2012 et consulté en juin 2018.

³²³ Qui a été président du Mexique entre 1920 et 1924.

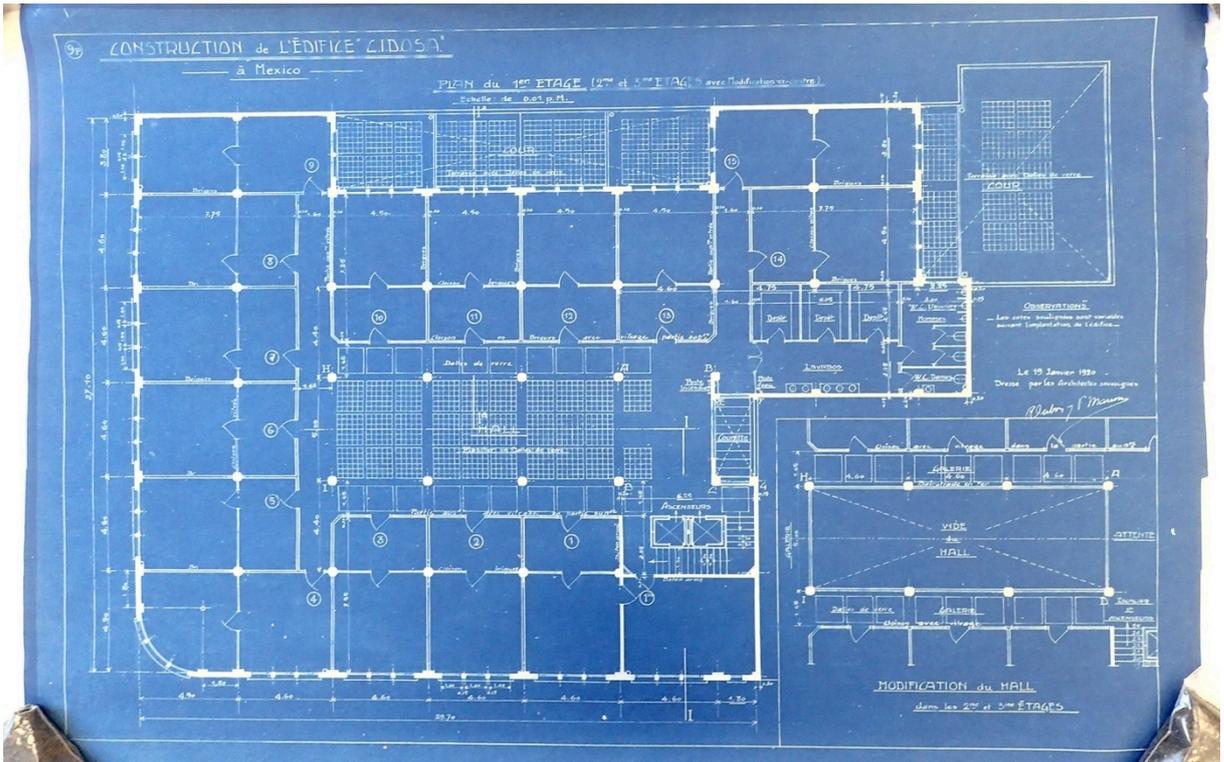


Figure 100. P. Dubois et F. Marcon, plan du 1^{er} au 3^{ème} étage du bâtiment CIDOSA en 1920, 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 101. P. Dubois et F. Marcon, façade du bâtiment CIDOSA selon de projet de 1920, 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDLV©.

³²⁴ Cet argument est développé par Enrique X. De Anda. Voir : E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit. p. 89, 90.



Figure 102. F. Marcon, façade de la construction du siège *CIDOSA* vers 1923, 2016.10.15_2c , fonds Marcon, MDLV©.



Figure 103. H. Brehme, intérieur du siège *CIDOSA* en 1925, médiathèque INAH©.



Figure 104. F. Marcon, intérieur du siège *CIDOSA* vers 1923, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

La façade, qui a fait la couverture de la revue *Cemento* en juillet 1925, suggère déjà les diverses fonctions des étages du fait du traitement différencié des baies. L'organisation des fenêtres, est semblable à celle mise en œuvre pour les façades du bâtiment *El Palacio de Hierro*. Le décor sobre est constitué d'un revêtement de marbre dans le soubassement et au niveau de l'accès, ainsi que de moulures, pilastres et reliefs, éléments du langage des Beaux-Arts réinterprétés. Finalement, l'angle arrondi de l'accès principal est revêtu d'un parapet portant le nom de la société, élément qui évoque les coupoles des grands magasins³²⁵.

Deux autres grandes commandes commerciales permettent de qualifier la société Dubois-Marcon de bâtisseur des grandes entreprises françaises au Mexique dans les années 1920. Entre 1925 et 1927, les architectes réalisent le grand magasin *El Correo francés*, créé par Mathieu Lambert et ses associés. Entre 1926 et 1928, ils s'attèlent également à l'agrandissement du grand magasin *Al Puerto de Liverpool*, appartenant à la société Ébrad-Proal.

L'édifice qui abrite *El Correo francés* se situe à l'angle des rues *Palma* et *16 de septembre*, sur un terrain de 600 m²³²⁶. Ce projet comprend cinq niveaux et un sous-sol, dont le plan de chaque étage prévoit une structure de colonnes et poutres en béton armé. L'accès est situé au milieu de la façade principale et est souligné par un portique richement décoré. Les étages communiquent par un escalier et un ascenseur, situés avec les services du magasin au sud de l'ensemble.

Les façades, rythmées par la modulation entre baies, moulures et pilastres, présentent également une série de frises en mosaïques polychromes. Un auvent en béton armé en porte-à-faux parcourt tout l'extérieur, qui avec le

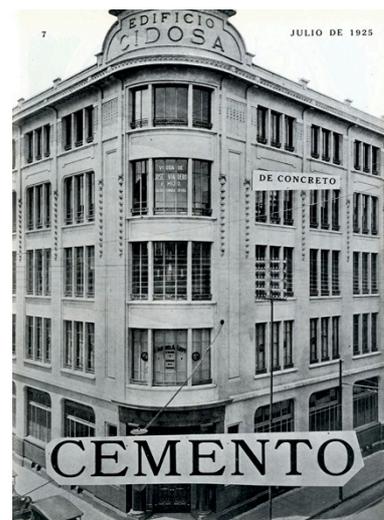


Figure 105. Anonyme, couverture de la revue *Cemento*, 8-9, 1925, Raíces Digital-UNAM©.

³²⁵ Dans la proposition initiale des architectes, l'angle arrondi n'était pas envisagé.

³²⁶ Dimensions des façades : 13 par 41 mètres.

revêtement en marbre foncé du rez-de-chaussée, donne à l'ensemble un effet de légèreté presque flottant. L'utilisation de pavés de verre sur les façades extérieures du rez-de-chaussée et sur le portique d'entrée, permettait d'éclairer l'intérieur et de créer un effet de transparence.



Figure 106. Façade de l'ancien grand magasin *El Correo Francés* en 2020, AMPC.

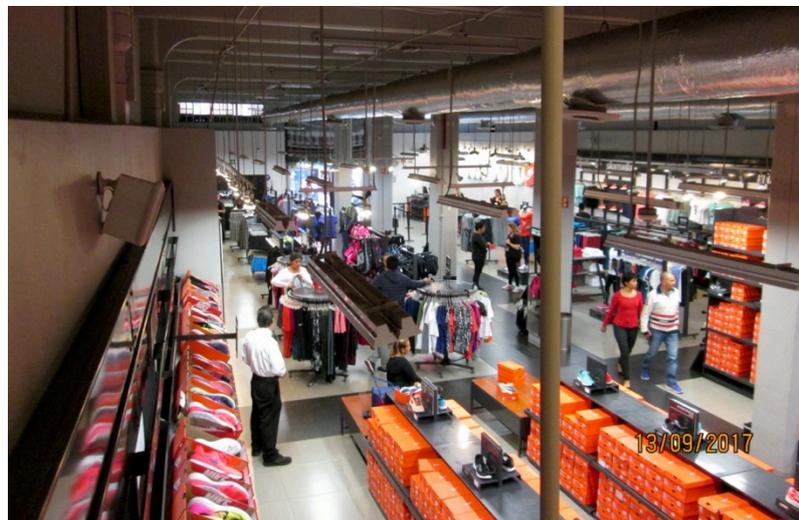


Figure 107. Intérieur de l'ancien grand magasin *El Correo Francés*, aujourd'hui magasin Nike, AMPC.

En ce qui concerne le bâtiment du grand magasin *Al Puerto de Liverpool*, il remplace celui réalisé en 1906 par l'architecte Rafael Goyeneche³²⁷, situé à l'angle des rues de *San Bernardo* et *Callejuela*³²⁸ (en face du *Palacio de Hierro*). Le premier bâtiment était un bâtiment sur quatre niveaux, où la société J.B. Ébrad & C^{ie} vendait des vêtements et des nouveautés dans des locaux disposés à l'européenne, si l'on en croit la publicité qu'elle diffusait.

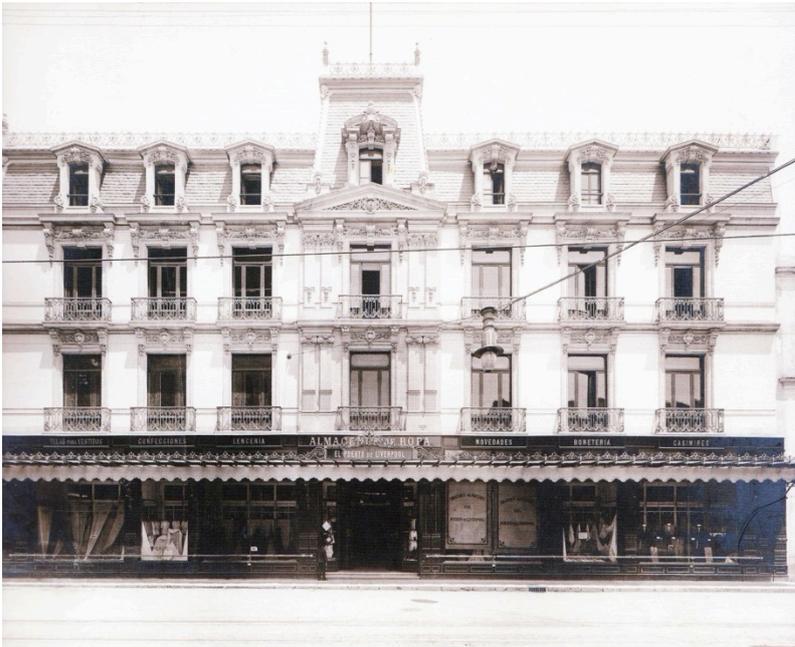


Figure 108. G. Kalho, façade du grand magasin *Al Puerto de Liverpool*, projet de Rafael Goyeneche, tirée de H. Homps (2013).

Entre 1926 et 1928, la société de Dubois et Marcon entreprend la création d'un nouveau bâtiment sur la rue *Venustiano Carranza* pour ce grand magasin, car l'ancien allait être détruit afin de créer l'avenue *20 de noviembre*³²⁹. Les travaux sont d'une ampleur considérable car le

³²⁷ H. Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique...*, op. cit. p. 34.

³²⁸ Actuellement à l'angle des rues *20 de noviembre* et *Venustiano Carranza*.

³²⁹ Revue *Arquitectura y Decoración*, de la Société Mexicaine d'Architectes, numéro 1, 1937, p. 11, *Raíces digital*, UNAM. <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

programme de 1 100 m² se développe sur 5 niveaux³³⁰, pour un investissement de 6 000 000 francs³³¹.



Figure 109. Anonyme, Démolition de l'ancien bâtiment *Al Puerto de Liverpool* lors de l'agrandissement de l'avenue *20 de noviembre*, Sergio García (Mexico antiguo).



Figure 110. Anonyme, perspective du projet d'agrandissement du grand magasin *Al Puerto de Liverpool* vers 1927, tirée de Elias et Dosal (1997).

Une perspective des années 1920 nous montre comment le nouveau bâtiment en béton armé est adossé à l'ancien, respectant ainsi les alignements des étages, tout en utilisant un langage plus épuré et presque sans ornements. Les architectes optent pour une solution structurelle et de modulation de la façade, similaire à celles qu'ils avaient

³³⁰ Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944. AN 19771065/163.

³³¹ Somme très importante, si l'on prend en compte que la reconstruction du *Palacio de Hierro* a coûté 7 000 000 de francs. Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1944. AN 19771065/86.

réalisées dans d'autres commerces à Mexico, se caractérisant par une modulation de trois fenêtres pour une colonne aux étages supérieurs, encadrées par des arches et d'amples vitrines au rez-de-chaussée. Un auvent en porte-à-faux longe la façade, caractéristique que l'on retrouve au dernier étage, à la manière d'une grande corniche.



Figure 111. Vue du bâtiment du magasin actuel du magasin *Liverpool* en 2020,



Figure 112. E. De la Mora, évolution du projet de la tour du grand magasin *Al Puerto de Liverpool* 1934-1935, image tirée de la revue *Arquitectura y Decoración*, 1, 1937, raíces digital-UNAM©.

Le bâtiment actuel ne témoigne qu'en partie de la proposition de l'agence, car, en 1933, l'architecte Enrique De la Mora est chargé de réaménager le bâtiment ³³².

Lors de la démolition du bâtiment de Rafael Goyeneche, De la Mora doit opérer des modifications sur la façade sur l'avenue *20 de noviembre*. Il lui faut aussi réaliser un

³³² Le projet d'Enrique De la Mora pour Liverpool est abordé dans un article de la Revue *Arquitectura y Decoración*, de la Société Mexicaine d'Architectes, numéro 1,

agrandissement sur une nouvelle parcelle située au nord du terrain et doter l'ensemble de deux étages dans la partie supérieure, dont le dernier étage est réservé aux habitations du personnel. De plus, De la Mora, change l'ensemble de l'aménagement intérieur du bâtiment, dont il détruit le hall central proposé par Paul Dubois et Fernand Marcon. Il décide également de faire une tour moderne, afin que l'accès au bâtiment soit bien visible³³³.

Bien que pouvant être considérées comme de l'Art déco, les œuvres de l'agence Dubois-Marcon, illustrent l'intérêt particulier porté aux architectures nord-américaines, surtout à celles issues de l'école de Chicago, de même qu'elles montrent les efforts réalisés pour les intégrer à l'environnement architectural de la période coloniale-hispanique. Dans leurs projets, ces architectes soulèvent aussi des questions centrales pour le développement de la modernité au Mexique, telles que l'application de certains préceptes hygiénistes, l'éclairage naturel, l'intégration spatiale et le recours à de nouveaux matériaux³³⁴.



Figure 113. Anonyme, grand magasin *La Ciudad de México*, Carlos Villasana-Torres©.

Enfin, durant les années 1920, l'agence reçoit également d'autres commandes commerciales à Mexico. Ils réalisent la transformation³³⁵ du grand magasin *La Ciudad de México*, situé en face de la cathédrale métropolitaine dans la rue 5 de mayo. Ils réalisent un immeuble de magasins et de bureaux, dans la rue de *Gante* et *Madero*. Ils ont également conçu deux usines de filature et tissage³³⁶, ainsi que divers autres édifices commerciaux, selon Fernand Marcon, d'une taille moins importante³³⁷.

1937, p. 11-14, Raíces digital, UNAM. <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

³³³ Nous trouvons d'importantes références à la tour du grand magasin *El Palacio de Hierro* dans les propositions préliminaires d'Enrique de la Mora entre 1934 et 1935. *Ibid.*, p. 13.

³³⁴ Toutes ces questions sont analysées dans la troisième partie de la thèse.

³³⁵ Les travaux ont coûté 150.000 francs. Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1944. AN 19771065/86.

³³⁶ Dont nous n'avons pas pu déterminer la localisation.

³³⁷ Phase trouvée dans la demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944. AN 19771065/163.

Cette agence prend aussi en charge certaines commandes résidentielles, dont celles de deux grandes villas. En 1923, ils construisent la résidence d'Hyppolite Signoret, au numéro 135 de la rue d'*Hamburgo* dans le quartier *Juárez*, aujourd'hui détruite³³⁸. Cette imposante villa comptait quatorze pièces réparties sur trois étages. En 1924, ces architectes travaillent de nouveau pour le docteur Antonin Cornillon, qui leur confie la réalisation de sa villa et clinique particulière, bâtiment comportant dix-neuf pièces sur trois niveaux³³⁹.

À la fin de cette décennie, l'activité de l'agence décroît significativement³⁴⁰. Selon Luis Anaya Merchant, bien que la grande dépression des Etats-Unis et le contexte économique international aient joué un rôle dans la déstabilisation du pays, des causes politiques et sociales intérieures sont également entrées en ligne de compte³⁴¹. Un environnement marqué par une forte instabilité politique et sociale s'est instauré, nourri notamment par cinq conflits : le soulèvement des Indiens Yaqui dans le nord du pays, la guerre anticléricale menée contre les rebelles *Cristeros*³⁴², la tentative de coup d'état de Francisco R. Serrano et d'Arnulfo R. Gómez, la rébellion *escobarista*, suivie de l'assassinat du général Alvaro Obregón.

³³⁸ Dont nous avons obtenu la localisation grâce à un entretien mené avec Jocelyn Signoret, qui conserve une partie de la documentation de sa famille, qui étaient d'anciens partenaires du *El Palacio de Hierro*. Nous avons cherché dans les actes notariés de la famille une propriété qui corresponde à la description de Fernand Marçon et Paul Dubois.

³³⁹ Malheureusement, dans les archives nous n'avons pas trouvé d'informations nous permettant de découvrir la localisation de cet édifice ou plus de détails le concernant. De plus, nous sommes plusieurs fois entrée en contact avec les héritiers du Dr. Cornillon à Mexico, mais ils n'ont pas été en mesure de nous apporter plus d'informations concernant la maison-clinique ou l'hôpital français.

³⁴⁰ Nous ne connaissons pas les motifs qui ont forcé l'agence à cesser ses activités professionnelles. La crise économique des États-Unis en 1929 pourrait constituer une piste à creuser.

³⁴¹ Luis Anaya Merchant, *La gran depresión en México, 1926-1933. Economía, institucionalización, impacto social*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos., Morelos, 2015, p. 45-46.

³⁴² Conflit entre l'État et plusieurs communautés religieuses catholiques du pays, sous le mandat de Plutarco Elias Calles. Voir : Jean A. Meyer, *La cristiada : La guerra de los cristeros*, México D.F., Siglo XXI, 1994.



Figure 114. Anonyme, église de Notre Dame de Lourdes (église française) vers 1905, médiatique INAH©.

Dans ce climat marqué par une forte incertitude, l'agence des architectes s'est peu à peu affaiblie. Fernand Marcon, qui fait régulièrement des allers-retours entre le Mexique et la France, déclare qu'il est domicilié en France depuis 1925³⁴³. Quant à Paul Dubois, en 1929, à la fin la guerre des *Cristeros*³⁴⁴, il entreprend seul à son compte³⁴⁵ la restauration de l'église française de Mexico³⁴⁶.

Nuestra señora de Lourdes, située à l'angle des rues *Simón Bolívar* et *Venustiano Carranza* dans le centre-ville, est une église de la période coloniale qui est désormais une école catholique³⁴⁷ sous le contrôle des frères Maristes³⁴⁸. Cette église appartient à la paroisse où les membres de la colonie française du Mexique réalisent la liturgie. La restauration prévoit des travaux qui s'élèvent à 40.000 francs³⁴⁹. Avec cette intervention, Paul Dubois signe sa dernière commande au Mexique, après avoir vécu vingt-sept ans dans ce pays.

La fin de l'activité et le retour en France

Vers 1925, Fernand Marcon s'installe en France, dans le Vercors, sa région de naissance. A partir de 1930, il effectue à son compte plusieurs commandes publiques et privées. Il développe aussi des expériences techniques dans le

³⁴³ Fiche militaire de Fernand Marius Henri Marcon, Archives départementales de la Drôme, bureau de recrutement : Montélimar, n° matricule 1080.

³⁴⁴ Voir : Jean A. Meyer, *La cristiada : La guerra de los cristeros...* op.cit.

³⁴⁵ Nous pensons que Paul Dubois a exécuté ce travail seul, car il n'est pas mentionné dans la demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction. AN 19771065/86. Et AN 19771065/163.

³⁴⁶ Il convient de préciser que l'agence avait déjà reçu une commande religieuse, lors de la réalisation de la chapelle de l'*Hospital francés*, au début des années 1920. Photographies, fonds Marcon, MDLV.

³⁴⁷ El Colegio de Niñas y Zuleta, était une école qui avait été construite au XVIe siècle et avait été ensuite transformée jusqu'au XIXe siècle. Voir : Lucas Alamán, *Disertaciones sobre la historia de la República mejicana : desde la época de la conquista que los Españoles hicieron, a fines del siglo XV y principios del XVI, de las islas y continente americano, hasta la independencia*, J. M. Lara, 1844, p. 275 et 276.

³⁴⁸ Site de la paroisse française du Mexique, Hermanos de San Juan de la Ciudad de México, <https://sanjuandmx.org.mx/historia/>, consulté le 04 avril 2020. Afin de mieux comprendre le rôle des congrégations françaises d'enseignants, consulter Camille Foulard, « Les congrégations enseignantes françaises au Mexique, 1840-1940 : pour un apostolat politique ? », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 29-1, 2009, p. 111-122.

³⁴⁹ Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1944. AN 19771065/86.

domaine de la photographie³⁵⁰. Dans son cabinet, situé à Saint-Martin-sur-Vercors, il signe, parmi les projets les plus notables : la mairie et l'école de Saint Julien-en-Vercors (1930), l'école de Saint Agnan-en-Vercors (1933) et la Villa Bellon de Saint Martin-en-Vercors (1945).



Figure 115. Anonyme, villa Bellon à Saint Martin-en-Vercors (Drôme), musée de la Résistance (<http://museedelaresistanceenligne.org/>)



Figure 116. Anonyme, groupe scolaire de Saint Julien-en-Vercors, source : coll. Mère-Marcon.

Paul Dubois rentre en France en 1931 et s'associe au cabinet de l'architecte Ch. Jaubert à Paris en tant que gérant³⁵¹. Simultanément, il participe à son compte à plusieurs concours : en 1932, à un projet pour une école maternelle à Rambouillet ; et en 1938, à la proposition d'un hôtel à Fort de France, en Martinique³⁵².

En 1939, durant la Seconde Guerre mondiale, Paul Dubois est de nouveau mobilisé comme lieutenant de la direction des travaux de la position de défense³⁵³ et démobilisé en 1940 en raison de son âge avancé. Durant la même année,

³⁵⁰ Étant toujours passionné par la photographie et les nouvelles technologies, il demande en 1935 un brevet d'invention pour une chambre photographique panoramique à Valence, qu'il obtient en 1936. De même, il a échangé une correspondance avec Louis Lumière à l'issue de son invention. Brevet d'invention numéro 796.326 dont la correspondance a été effectuée en 1936, et les documents se trouvent dans les archives privées de Jean-Claude Mère et Marie-Christine Mère-Marcon.

³⁵¹ Ancienne société Legrand & Jaubert.

³⁵² Ces deux propositions n'ont pas été réalisées.

³⁵³ Groupe est – secteur VIII.

entre mai et septembre, il travaille aux ateliers de construction de Puteaux³⁵⁴.

Durant le conflit, ces deux architectes demandent leur agrément en tant qu'architectes de la reconstruction³⁵⁵. Paul Dubois, alors âgé de 71 ans, dans une lettre adressée au directeur général de la Reconstruction et de l'Urbanisme en 1945, demande à être transféré « en Tunisie ou dans une autre colonie, ayant séjourné une vingtaine d'années au Mexique où [il a] exercé [sa] profession. »³⁵⁶. Pour quelle raison a-t-il formulé une telle demande : nostalgie de l'ailleurs, changement de paradigme architectural ou difficile réinsertion dans le réseau de commandes de son propre pays ? Il est probable que ces trois raisons soient plus ou moins entrées en ligne de compte.

À la fin de leur vie, ne restent que certains documents qui témoignent de leur carrière en outre-mer. Des photographies, des plaques de verre, des rouleaux de plans, soigneusement classés, conservés au cabinet de Fernand Marcon à Saint Martin-en-Vercors, font partie de la mémoire de l'agence. Une bibliothèque est également demeurée, de même que certaines maquettes situées dans le bureau de Marcon, que sa petite-fille aime bien observer. Certaines anecdotes s'ajoutent aussi au répertoire familial, entourées d'une forme de mystère et d'exotisme³⁵⁷. Paul Dubois décède dans le 17^e arrondissement de Paris en 1953 et Fernand Marcon à Valence en 1962.

³⁵⁴ Section bâtiments et moteurs.

³⁵⁵ Paul Dubois a obtenu son inscription aux architectes de la reconstruction en 1941 et Fernand Marcon en 1944.

³⁵⁶ Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1944. AN 19771065/86.

³⁵⁷ Ces éléments biographiques ont été ajoutés aux entretiens menés avec Marie-Christine Mère, la petite-fille de Fernand Marcon, et Jean-Claude Mère, son mari, le 28 juillet 2018 et le 29 avril 2019, tous deux étant les héritiers du fonds Marcon.

PARTIE II. Les controverses d'une première modernité

La modernité au XX^e siècle, ainsi que le précise Elisa Drago Quaglia, correspond à un ensemble de phénomènes complexes qui dépassent le simple cadre architectural. Selon elle, il convient de séparer la notion de modernité de celle d'avant-garde. La première incarne en effet l'idée que la science et le progrès sont à l'origine du bonheur social. En revanche l'avant-garde présuppose quant à elle une rupture violente avec le passé, la tradition n'étant plus en accord avec le temps présent. La modernité est un phénomène à multiples facettes³⁵⁸ qui a suscité de nombreux conflits.

Dans le domaine architectural, François Thomas et Rafael López Rangel ont établi qu'une première modernité urbaine et architecturale a lieu à Mexico entre 1925 et 1935³⁵⁹. La période allant de 1940 à 1950, constitue une étape intermédiaire qui prépare un grand tournant en termes d'échelle³⁶⁰. Finalement, entre les années 1960 et 1970, une deuxième modernité se manifeste dans la ville.

D'autre part, Silvia Arango Cardinal, dans son ouvrage consacré à l'architecture et à l'urbanisme à l'échelle latinoaméricaine³⁶¹, estime qu'il n'existe pas une origine unique à la modernité, mais plusieurs moments et plusieurs voies. Elle affirme que si nous voulons démêler la manière

³⁵⁸ Elisa Drago Quaglia, *Alfonso Pallares: sembrador de ideas*, México D.F., UNAM, 2016, p. 46 et 47.

³⁵⁹ L'explosion démographique, la forte demande en construction, figurent parmi les enjeux de cette période postrévolutionnaire. A cette époque voient également le jour au Mexique d'importantes initiatives urbaines comme : l'Association nationale pour la planification de la République (1927), la Loi générale de planification de la République (1930) et le Plan de développement de la ville de Mexico (1935-1985). Rafael López Rangel, « Ciudad de México : entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas », in Peter Krieger (dir.) *Megalópolis: La Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas e Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, p. 179-185 ; François Tomas, « México, d'une modernité à une autre (1920-1949) », in *Les temporalités des villes*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2003.

³⁶⁰ En 1950, Mexico Distrito Federal concentre 45,2 % du produit intérieur brut du pays et 2 872 000 habitants. Rafael López Rangel, « Ciudad de México : entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas »...op. cit.

dont la modernité a été vécue en Amérique latine depuis une perspective interne, l'accent ne doit pas être mis sur les objets mais plutôt sur les acteurs³⁶². Selon elle, les formes produites en Amérique latine ne sont pas de simples copies de celles qui viennent d'ailleurs, mais découlent des échanges et du débat d'idées menés sur le sol américain³⁶³.

Arango Cardinal délimite quant à elle, la période moderne entre 1885 et 1975 en s'appuyant sur les analyses du sociologue Julián Marías, selon lequel six générations ou quatre-vingts ans constituent la durée nécessaire d'une structure historique, articulée par la mémoire orale³⁶⁴. Mue par cette théorie, elle réunit le travail de six générations d'architectes, aux idéologies et imaginaires bien spécifiques, qui ne se succèdent pas de façon linéaire mais qui se chevauchent, dialoguent et se croisent dans le temps.

Afin d'explorer les liens existants entre l'agence Dubois-Marcon et les architectes mexicains, nous avons inscrit cette deuxième partie du travail dans une proto-modernité ou une première modernité vécue à Mexico. Nous nous concentrons ainsi sur la période située entre deux moments marquants pour la corporation des architectes, entre 1909 et 1933. De même, notre étude s'étend sur trois générations d'architectes : l'une formée avant la Révolution ; une deuxième durant le conflit ; et la dernière, peu après la Révolution³⁶⁵. Notre but dans cette deuxième partie, est de montrer les points de contact entre ces groupes, ainsi que d'identifier les controverses ou conflits qui ont eu lieu durant cette période. Nous essayerons en particulier aussi de comprendre l'effet que l'enseignement de Paul Dubois à *l'Academia de San Carlos* a eu sur ces débats.

³⁶¹ Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, 1. ed., México, D.F, Fondo de Cultura Económica, coll. « Arte universal », 2012, p. 15.

³⁶² *Ibid.*, p. 14.

³⁶³ *Ibid.*, p. 15.

³⁶⁴ *Ibid.* 12 et 13.

³⁶⁵ Comme le conçoit Arango Cardinal, les générations seraient : la moderniste, la panaméricaine et la progressiste. Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura : seis generaciones que construyeron la América Latina moderna...op. cit.*

2.1 Identité versus renouvellement (1909-1933)

Toute cette période située entre 1909 et 1933 se caractérise par une tension constante entre les besoins contradictoires d'identité et de renouvellement. Pour Yolanda Bojórquez Martínez, au début du XX^e siècle les notions de modernité et de nationalisme apparaissent fréquemment au sein de la production architecturale au Mexique. Ces notions servent souvent d'arguments ou de bases aux propositions tout à la fois théoriques et constructives des architectes³⁶⁶.

L'identité est associée à la notion de nationalisme, ce qu'Enrique X. De Anda définit comme « une défense (...) la possibilité de bâtir un présent, tout en prenant en compte la valorisation des éléments qui historiquement ont contribué à construire une identité culturelle.³⁶⁷ »

Toujours dans la démarche identitaire, il nous semble pertinent de différencier la notion de nationalisme de celle de tradition. Le premier terme constitue, pour les architectes entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, une tentative de configurer un nouveau style qui correspondrait à une réalité culturelle du pays. En revanche la tradition ferait plutôt pour sa part référence à l'ample répertoire des langages formels et des pratiques architecturales dans lesquels les architectes commencent à puiser à partir des années 1920, pour travailler leurs propositions³⁶⁸. La distinction de ces deux notions s'avère importante afin de comprendre le tournant architectural qui a eu lieu et l'abandon du système de styles.

³⁶⁶ Bojórquez Martínez Yolanda, *Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces, 1925-1980* : José Villagrán García, Juan O'Gorman, Luis Barragán, Ignacio Díaz Morales, Pedro Ramírez Vázquez, 1a ed., Tlaquepaque, Jalisco, México : Puebla, Puebla : Guadalajara, Jalisco, México : Aguascalientes, Aguascalientes, ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara ; Universidad Iberoamericana, Puebla ; Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara ; Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011, p. 20.

³⁶⁷ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 55.

³⁶⁸ À notre avis, le basculement entre nationalisme et tradition, en tant que recherches identitaires, se fera au cours des années 1920 et 1930, mais bien évidemment pas en tant que positionnement généralisé.

Quant à la quête de renouvellement, elle semble sous-jacente au terme modernité. Cette notion est en effet conçue comme le résultat d'un esprit scientifique, une quête de vérité d'application générale³⁶⁹. Dans le domaine de l'architecture, le terme modernité commence à être employé dans les débats pour faire référence, parmi d'autres caractéristiques³⁷⁰, à l'utilisation des nouvelles technologies constructives, ainsi que pour souligner la correspondance existante entre la structure et la réalité spatiale-formelle de l'édifice³⁷¹, qui est une sorte de rationalisme.

Pour explorer ces questions, le premier cercle qui nous intéresse est le cercle *Ateneo de la Juventud*, association philosophique et littéraire ayant pour objectif de renouveler la vie culturelle nationale. *L'Ateneo*, qui a fonctionné entre 1909 et 1914, devient l'endroit privilégié pour discuter de différents sujets, entre autres de la nouvelle architecture nationale.

D'autre part, un autre moment très notable est l'année 1933, durant laquelle est organisée une série de conférences (*Pláticas de Arquitectura*) à l'initiative de la *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* (Société d'Architectes Mexicains). Cet événement s'avère central pour réfléchir aux différentes voies en architecture, ce qui a fait émerger diverses postures et des conflits.

³⁶⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Définition d'Universalité*, consulté le 7 juillet, disponible en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/universalit%C3%A9>

³⁷⁰ Pour Israel Katzman, certaines caractéristiques de l'architecture moderne du XX^e siècle étaient : l'utilisation de matériaux industriels, l'optimisation de l'espace, l'insistance sur l'habitabilité, l'abstraction et la réduction dans la décoration, la congruence entre l'intérieur (la structure) et l'extérieur de l'édifice, l'asymétrie, la légèreté, le jeu dynamique de la volumétrie, la précision mécanique, etc. Cf. Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana*, INAH, SEP, 1963, 16-27. Le critique et historien de l'architecture Bruno Zevi a abondamment problématisé cette question depuis les années 1950. Voir : Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplasticista il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Torino, Einaudi, coll. « Piccola biblioteca Einaudi vol. 215 », 1974 ; Bruno Zevi, *Architettura e storiografia le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino, Einaudi, coll. « Piccola biblioteca Einaudi vol. 216 », 1974.

³⁷¹ Enrique X. De Anda, *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo XX : diez ensayos*, 1. ed., México, D.F., CONACULTA, coll. « Arte e imagen », 2005, p. 64.

Antécédents : éclectisme et historicisme

Bien que ces mots semblent synonymes, selon Jean-Pierre Epron l'éclectisme et l'historicisme en architecture ne sont toutefois pas identiques. L'éclectisme est un terme emprunté à la philosophie de Victor Cousin, dont la devise était « le beau, le vrai et l'utile ». En architecture, ce sont surtout le pragmatisme et l'efficacité constructive qui priment. L'historicisme relève plutôt pour sa part du pastiche architectural. Il consiste à rassembler divers éléments qui ont fait l'objet d'une classification stylistique, dans l'objectif de fournir une représentation de l'histoire³⁷².

Ces deux termes émergent durant une période (1830-1914) de crise de doctrine. Pour les architectes de l'éclectisme, aucune théorie ne peut désormais être considérée comme définitive, il faut donc autoriser toutes les doctrines. En fait, l'architecture doit se placer au-delà des doctrines car la réponse adéquate doit émerger de la confrontation des idées. Selon Epron, l'éclectisme constitue sur le fond une discussion du projet et consiste à se demander : comment s'inscrire dans l'histoire de l'architecture et comment s'adapter aux conditions de l'époque ?³⁷³

Au Mexique, le besoin de créer un style dit « moderne », mais adapté au contexte local, n'est pas une question étrangère au XIX^e siècle, puisque dès 1869 l'architecte-ingénieur Manuel Gargollo y Parra s'interrogeait en ces termes :

Pourquoi le XIX^e siècle, qui a abouti à de nombreuses réussites, a négligé tout ce qui peut toucher aux fibres sensibles du cœur humain ? Il semblerait que la science et l'art soient deux ennemis irréconciliables et que chaque pas que le premier fait, signale une nouvelle défaite pour le deuxième. (...) Un nouveau style ne peut pas se constituer

³⁷² Epron Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Institut Français d'Architecture / Editions Norma, 1997, p. 11 et 12.

en un jour ni en un an. Même s'il s'agit d'un peuple très avancé, il ne peut ignorer le goût qu'il a acquis depuis plusieurs siècles et les formes que les mœurs ont façonnées³⁷⁴.

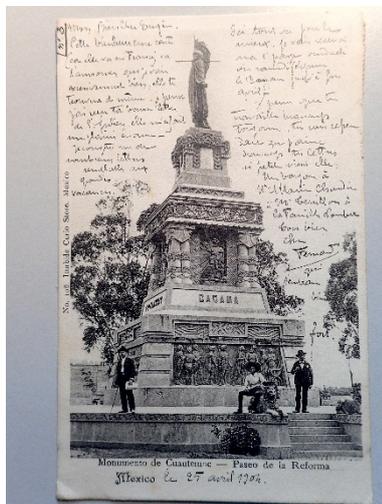


Figure 117. Anonyme, carte postale du monument à Cuauhtémoc (1904), 2016.10.15_2b, fond Marcon, MDLV©.



Figure 118. Anonyme, pavillon du Mexique à l'Exposition Universelle en 1889, Library of Congress (E.U.A)©.

Cette posture conciliatrice entre tradition et innovation, se développe à la fin du XIX^e siècle, et est notamment représentée par le courant *neo-préhispanique*. Il convient de préciser que depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, les nouvelles découvertes archéologiques au Mexique suscitent auprès de certains architectes un nouvel intérêt pour les cultures autochtones du pays. Ils y voient une nouvelle source d'inspiration. Le monument dédié au dernier empereur aztèque Cuauhtémoc, conçu par l'ingénieur Francisco M. Jiménez et le sculpteur Miguel Noreña, inauguré en 1887, est représentatif de cette tendance.

Le pavillon du Mexique pour l'Exposition universelle de Paris, créé en 1889 par l'architecte-ingénieur Antonio M. Anza (1847-1925) et l'ingénieur Luis Salazar³⁷⁵ avec le conseil scientifique de l'archéologue Antonio Penafiel, est un autre exemple paradigmatique.

C'est la première fois que le Mexique participe à une Exposition universelle en Europe. Ce bâtiment utilise un style néo-aztèque, inspiré des récentes découvertes archéologiques, qui est également à la pointe de la technique constructive en fer, aspect mis en avant par la presse. A cette occasion le gouvernement de Porfirio Díaz

³⁷³ *Ibid.*, p. 18 et 19.

³⁷⁴ L'appel à créer un art nouveau, mais approprié aux mœurs des Mexicains, était le combat que Manuel Gargollo y Parra souhaitait mener, mais il s'interrogeait sur la marche à suivre pour achever une telle entreprise. Selon lui, trois courants étaient présents en occident : l'un historiciste, un autre éclectique et un dernier organique, qui était malheureusement sous représenté dans le pays. Le cœur du problème était enraciné dans la spécialisation et la division des tâches entre les architectes et les ingénieurs. Le but, selon lui, était de concilier l'art et la science dans une école dite « organique », qui constituerait la base pour une architecture nationale. Cf. Manuel Gargollo Y Parra, « Sobre la necesidad de un estilo moderno en arquitectura », in Ramón Vargas Salguero (éd.), *Ideario de los arquitectos mexicanos : los precursores*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1869, p. 59-70.

³⁷⁵ Luis Salazar, dans un texte paru dans la revue *El Arte y La Ciencia* en 1899, parlait du rapport entre l'archéologie et l'architecture. Luis Salazar, « La arquitectura y la arqueología », in *Ideario de los arquitectos mexicanos : los precursores*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1899, p. 217-230.

décidera d'investir 600 000 pesos pour le « Palais Aztèque ». Cependant, malgré les efforts de la commission mexicaine, le bâtiment recevra une critique assez mitigée de la part des médias français³⁷⁶.

Si l'architecture *afrancesada* est choisie pour le gouvernement pendant cette période pour les bâtiments administratifs sur le sol mexicain, le style neo-préhispanique est utilisé comme représentation à l'étranger. Ce choix contradictoire du gouvernement met en évidence la complexité des enjeux identitaires à l'époque, dans le processus de consolidation politique de la nation mexicaine.

Simultanément dans les cercles intellectuels, apparaissent les prémices du mécontentement envers l'idéologie scientiste officielle. Ainsi, le courant du *Modernismo* latino-américain émerge au Mexique avec une ampleur considérable, en tant que proposition symboliste-romantique. Ce mouvement sera rendu visible par le biais de deux publications : la revue *Azul* (1894-1896) et la revue *Moderna* (1898-1911), auxquelles de nombreux écrivains latino-américains participent. Dans le domaine de la peinture, Saturnino Herrán Guinchard (1887-1918) en est l'une des figures les plus importantes. Ses tableaux évoquent la nostalgie de la terre, l'univers des paysans et les traditions rurales.

De même en 1899, la revue d'architecture *El Arte y la Ciencia* (L'Art et la Science) voit le jour, sous la direction de l'architecte Nicolás Mariscal (1875-1964). Elle constitue l'endroit privilégié pour les débats sur la création nationale. Mariscal adopte une position opposée à celle intégrationniste de Gargollo y Parra. Il réclame en effet que soient distingués les métiers d'ingénieur et d'architecte et



Figure 119. S. Herrán Guinchard, *La ofrenda* (1913), MUNAL©.



Figure 120. N. Mariscal, couverture de la revue d'architecture *El Arte y la Ciencia* (1899), raíces digital-UNAM©.

³⁷⁶ Cf. C. Demeulenaere-Douyère, « Expositions internationales et image nationale : les pays d'Amérique latine entre pittoresque "indigène" et modernité proclamée »..., *op. cit.*

propose une architecture ancrée dans un art de tradition européenne, notamment celui hispanique³⁷⁷.

Cependant, cette revue demeure ouverte à d'autres opinions. Par exemple, en 1907 l'architecte Manuel López Torrija définit la modernité comme une rupture avec la tradition historique, tout en remettant en question la production éclectique :

(...) Certains affirment qu'il existe un style moderne, mais des éminences comme Cuypers, leader des architectes hollandais, répondent que le style moderne est justement l'absence de style ; est en fait une rupture avec les lois naturelles auxquelles obéit l'architecture (...) L'abus d'un esprit critique, l'imitation artificielle et la servilité capricieuse ont commencé à tuer le potentiel créateur et à mutiler l'imagination, jusqu'à conduire à l'architecture éclectique du XIX^e siècle, enfermée dans son excès d'érudition, d'encyclopédisme universitaire, dans l'absence de sincérité.

López Torrija poursuit son développement en présentant deux écoles, selon lui « modernes » à part entière. Une première s'est développée en Belgique, et est notamment représentée par les travaux de Victor Horta et de Paul Hankar, qui utilisent d'une manière très franche les matériaux et adaptent l'ornementation à la fonction du bâtiment. L'autre, selon López Torrija, est l'école viennoise d'Otto Wagner (1841-1918), qui maîtrise surtout la technique du fer et la décoration picturale en grand format.

³⁷⁷ Nicolas Mariscal, lors d'un discours prononcé en 1900 et publié dans la revue *El Arte y la Ciencia*, s'exprime de la manière suivante : « (...) Est-ce que l'art se développe au rythme de la science et l'industrie d'un peuple ? Non (...) L'art, en lui-même, est un élément différent de l'esprit social, politique ou religieux des peuples, ainsi que de la science et l'industrie (...) Malheureusement, l'arrivée de Cavallari a été fort peu bénéfique à l'Académie. (...) Il a introduit la part scientifique dans l'enseignement de l'architecture, (...) ainsi les dits architectes-ingénieurs n'étaient ni l'un ni l'autre à proprement parler ». Nicolás Mariscal, « El desarrollo de la arquitectura mexicana en México », in *Ideario de los arquitectos mexicanos : los precursores*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1900, p. 281-299.

L'Ateneo de la Juventud

Les débats menés autour de l'identité et du renouvellement dans la production architecturale mexicaine sont également présents au sein du cercle *Ateneo de la Juventud*, association à l'origine de la « révolution intellectuelle »³⁷⁸ de ce pays. Entre 1909 et 1914, le philosophe Antonio Caso (1883-1946), l'avocat José Vasconcelos (1882-1959), le philosophe Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), le peintre Diego Rivera (1886-1957) et l'ingénieur Alberto J. Pani (1878-1955), parmi d'autres personnalités³⁷⁹, créent une alliance hétéroclite ayant pour but de retrouver une culture nationale et d'ouvrir la parole par le biais d'un groupe de conférences³⁸⁰.

Il semble pertinent de signaler que, dans ce groupe, le jeune architecte Jesús Tito Acevedo (1882-1918)³⁸¹ – qui travaille à l'époque à l'agence d'Émile Bénard à Mexico – défend avec opiniâtreté le renouvellement de l'architecture mexicaine par le biais de l'étude, la réévaluation et la réutilisation d'un style néocolonial³⁸², dans la lignée de Federico et de Nicolas Mariscal³⁸³.

³⁷⁸ Cf. Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México D.F., Siglo XXI, 1990, 340p.

³⁷⁹ Ils étaient près de 100 membres exerçant de multiples professions, parmi lesquels il y avait 32 poètes, 16 peintres, 5 musicologues et architectes, 3 essayistes, 2 philosophes et 1 expert des questions agraires. *Ibid.* 48

³⁸⁰ *Ibid.* p. 59-63 ; E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, *op. cit.* p. 59.

³⁸¹ Jesús Tito Acevedo : architecte mexicain doté d'une excellente culture, grand dessinateur et théoricien ; malheureusement aucun de ses projets n'a été réalisé. Ce membre fondateur de la *Sociedad de Conferencias* (Société de Conférences), qui était à l'origine du cercle *l'Ateneo de la Juventud* a fait ses études à San Carlos (d'où il sort diplômé en 1905), il était également professeur de composition dès 1911 à l'École des Beaux-Arts de San Carlos. En 1913, il a été nommé Directeur Général de la Poste. Il s'est exilé à Madrid puis est décédé aux États-Unis en 1918. Cf. Katzman, 1973, p. 265; Esther Martínez Luna, "Jesús T. Acevedo, primera baja ateneísta", *Revista de la Universidad de México*, no. 564-565, enero-febrero, 1998, p. 7-11.

³⁸² L'unique livre qui cristallise la pensée de Jesús T. Acevedo est *Disertaciones de un arquitecto*, texte publié après son décès en 1920. Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, (1920) 1964, 102 p.

³⁸³ Voir : N. Mariscal, « El desarrollo de la arquitectura mexicana en México »..., *op. cit.* ; Federico Mariscal, « La patria y la arquitectura Nacional », in *Ideario de los arquitectos mexicanos : los precursores*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1914, p. 384-401.

Dans son texte *La arquitectura colonial en México*, il propose de retenir l'architecture de la période de la vice-royauté comme base de l'identité mexicaine, en tant que bagage riche et multiculturel dans lequel les architectes peuvent trouver une voie moderne :

En me baladant dans les rues de ma ville natale, dans le silence des nuits, quand nous percevons mieux les silhouettes des constructions et les partis de compositions, je me suis demandé si notre style colonial, constitué de morceaux, pourrait conformer (...) un style exemplaire ; si son étude devrait être une discipline indispensable et si, malgré le changement des habitudes depuis le début du XIX^e siècle, elle pourrait être l'objet de l'évolution et d'application actuelle³⁸⁴.

Acevedo considère l'architecture de cette période comme l'unique tradition « métisse » vivante et authentique, alors que celle des peuples indigènes préhispaniques est quant à elle considérée comme fausse et indigne :

Il y en aurait qui pourraient me demander pourquoi je ne prends pas en compte les constructions indigènes embryonnaires, je leur répondrais qu'elles sont exclusivement l'objet de spéculations archéologiques car ni les plans, ni leur rachitique décor, ni l'idée que les Indiens avaient du logement, ne sont des éléments capables d'évoluer avec un mouvement d'une importance transcendante³⁸⁵.

Pour Jesús T. Acevedo et Federico Mariscal, les formes constructives des cultures indigènes ne peuvent servir de sources pour proposer une nouvelle architecture nationale. Néanmoins, la question de l'intégration des cultures Indiennes se pose dans les sphères politiques institutionnelles. En 1916, l'archéologue Manuel Gamio

³⁸⁴ J.T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, op. cit., p. 94.

³⁸⁵ Jesús T Acevedo, « Consideraciones acerca de la arquitectura doméstica », in Ramón Vargas Salguero (éd.), *Ideario de los arquitectos mexicanos : los precursores*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1907, p. 369-385.

publie *Forjando Patria (pronacionalismo)*³⁸⁶. Le texte de Gamio, l'une des voix les plus puissantes de l'*Indigenismo*³⁸⁷, vise à trouver des moyens concrets – politiques et sociaux – pour intégrer les indigènes et marginaux, groupes qui représentent 70% de la population, à la vie nationale³⁸⁸.

Les idées de Gamio façonnent les politiques gouvernementales du XX^e siècle. De même, cet archéologue fonde la Direction d'anthropologie de *La Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural* (Le ministère de l'Agriculture et du Développement Rural), avec le bras droit du président Venustiano Carranza : Pastor Rouaix, (1859-1920)³⁸⁹.

À la fin du conflit armé, sous le gouvernement de Venustiano Carranza (1915-1920), les quelques constructions réalisées affichent des influences formelles issues du courant néocolonial. Selon Enrique X. De Anda, ce type d'architecture fait son apparition durant cette période de manière progressive, notamment dans certains ensembles de logements, des appartements ou des immeubles de bureaux³⁹⁰.

Au début des années 1920, lorsque le général Álvaro Obregón arrive au pouvoir, débute une période marquée par



Figure 121. Diego Rivera, *Emiliano Zapata* (1928), Secretaría de Educación Pública©.



Figure 122. David Alfaro Siqueiros, *Madre proletaria* (1931), MUNAL, INBA©.

³⁸⁶ *Forjando Patria (pro-nacionalismo)*, Mexico, Porrua, 1916, 323 p.

³⁸⁷ L'*indigenismo* mexicain est un courant idéologique qui émerge après la Révolution. Selon Antonio Cornejo Polar, il est un mouvement latino-américain hétérogène porté par les classes moyennes, qui utilisaient des revendications indigènes comme une forme de légitimation de leurs propres demandes. Selon Alain Knight l'*indigenismo* représentait « encore une autre formulation non-indigène pour le problème indigène ». Voir : Alan Knight cité in Irene Cheng, Charles L Davis et Mabel O Wilson, *Race and modern architecture a critical history from the enlightenment to the present*, 2020, p. 374 ; Antonio Cornejo cite in Rodrigo Rodriguez Cascante, « Hibridación y heterogeneidad en la modernidad latinoamericana : la perspectiva de los estudios culturales », *Revista Comunicación*, 12-1, 2013, p. 97-124.

³⁸⁸ La publication est parue en 1916, alors que Manuel Gamio était fonctionnaire de l'Inspection Générale des Monuments Archéologiques, à la veille du Congrès Législatif, qui fut à l'origine de la constitution de 1917. Voir : Guillermo Castillo Ramirez, « La propuesta de proyecto de nación de Gamio en Forjando patria (pro nacionalismo) y la crítica del sistema jurídico-político mexicano de principios del siglo XX », *Desacatos*, 43, 2013, p. 111-126.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 66.

une relative stabilité³⁹¹. Dès lors, le style néocolonial devient le langage révolutionnaire officiel. Au cours de cette même année, José Vasconcelos, de retour d'un exil aux États-Unis, occupe le poste de recteur de l'Université Nationale. En 1921, Vasconcelos est placé à la tête de *La Secretaría de Educación Pública* (le ministère d'Instruction Publique), une nouvelle étape s'ouvre alors dans la construction d'un projet culturel national³⁹².

Durant cette période, Vasconcelos finance de nombreuses constructions et encourage notamment le mouvement des peintres muralistes ou *La Escuela Mexicana de Pintura y Escultura*. Des artistes comme Diego Rivera – qui rentrait de Paris –, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, parmi d'autres intellectuels de gauche, revendiquent des racines indigènes-socialistes, créant ainsi un art de grand format, apprécié par la critique et les masses populaires. De même, certains d'entre eux sont à l'origine du syndicat d'ouvriers, techniciens, peintres et sculpteurs, fondé en 1922³⁹³.

Une autre initiative en lien avec la politique culturelle de Vasconcelos, est la méthode d'enseignement d'Adolfo Best Maugard, qui est en charge depuis 1922 de l'éducation artistique de plus de 70 000 élèves dans le pays. Depuis 1910, ce peintre également formé à Paris, a créé une méthode pour stimuler la créativité des élèves par le biais de l'appropriation et la synthèse de l'art dit « primitif », afin de proposer des expressions artistiques « modernes et universelles »³⁹⁴.

Paradoxalement, malgré toutes ces innovations dans les arts plastiques, en architecture c'est le conservateur style

³⁹¹ Grâce à la restauration du Ministère de l'Éducation Publique à la demande de José Vasconcelos, collaborateur du président Álvaro Obregón. F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit. p. L.

³⁹² Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila, 1920-1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, UNAM, 1989, 742 p.

³⁹³ *Ibid.* p. 31.

³⁹⁴ Cf., *Ibid.*, 29.

néocolonial qui est mis en avant. Parmi de multiples exemples, nous pouvons citer trois œuvres très connues : le pavillon mexicain de l'Exposition de Rio de Janeiro (1921), le Centre Scolaire *Benito Juárez* (1924) – deux édifices conçus par Carlos Obregón Santacilia – et le Stade National (1924), projet de José Villagrán García³⁹⁵. Ainsi, tous ces architectes et artistes, bien qu'appartenant à des tendances diverses et contradictoires, se mobilisent pour construire un nouvel art national.

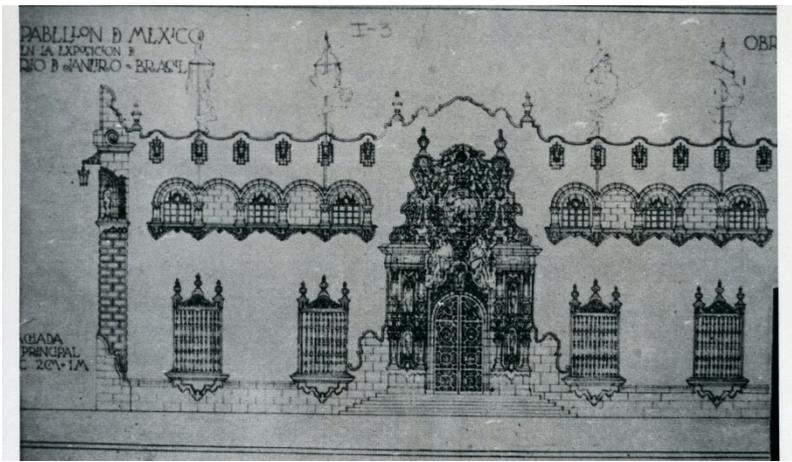


Figure 124. C. Obregón Santacilia et Carlos Tarditi, pavillon mexicain à l'Exposition de Rio de Janeiro (1921), AAMMCV©.



Figure 123. Anonyme, Centre Scolaire *Benito Juárez* (1924), AAMMCV©.

Au sein de ces débats, deux tendances plastiques d'avant-garde émergent aussi : *Los Contemporáneos* et *Los Estridentistas*. La première, est impulsée par un groupe

³⁹⁵ *Ibid.* 67-78.

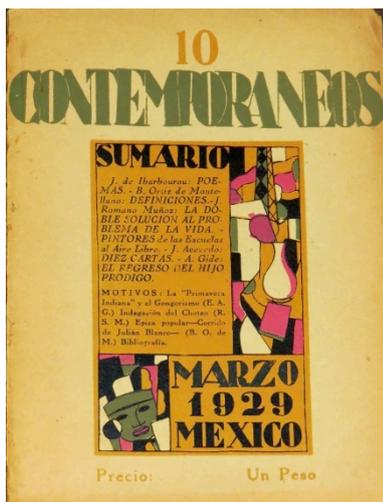


Figure 125. G. García Maroto, couverture de la revue *Los Contemporáneos* (1929), AGN©.

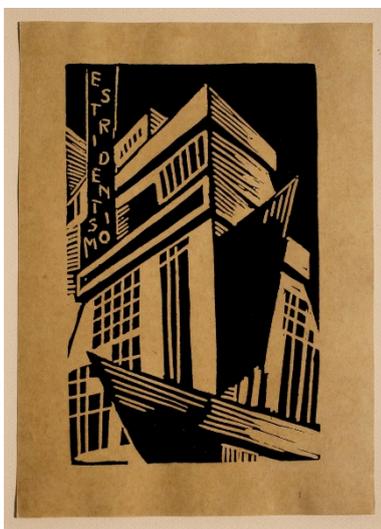


Figure 126. R. Alva de la Canal (1892-1985), gravure de l'Édifice du mouvement *estridentista* (1926), collection de la famille Alva de la Canal© Photographe Francisco Kochen.

hétérogène de jeunes poètes et peintres, qui suivent ce qui se passe en Europe et aux États-Unis, tout en demeurant engagés dans une recherche de création individuelle. Parmi ses membres se trouvaient notamment Carlos Pellicer, Salvador Novo, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano. Ce groupe d'avant-garde organise des expositions d'art plastique et produit deux publications : *Falange* (1922-1923) et *Los Contemporáneos* (1928-1931)³⁹⁶.

Simultanément, sous le slogan « ¡ Qué viva el mole de Guajolote ! » (Vive la dinde à la sauce au chocolat !), le poète Manuel Maples Arce signe en 1921 le manifeste *Estridentista*, évènement à l'origine d'une association d'artistes, qui perdure jusqu'en 1927. Lié à l'ultraïsme³⁹⁷ et au futurisme, le mouvement se développe notamment dans l'état de Veracruz et réunit des artistes comme Fermín Revueltas, Germán Cueto et Ramón Alva de la Canal, entre autres. En assimilant l'industrialisation, les machines et les constantes mutations urbaines, les artistes *estridentistas* lancent un appel à concevoir des expressions artistiques mexicaines en accord avec la rapidité de leur époque³⁹⁸.

Dans ce contexte d'effervescence culturelle, en 1925, José Vasconcelos publie l'une de ses œuvres les plus célèbres et controversées sur la refondation du pays : *La Raza Cós mica*³⁹⁹. Ce texte est un essai pseudo-scientifique et futuriste qui expose les conditions pour la création d'une nouvelle race « supérieure » en Amérique latine. Cette

³⁹⁶ *Ibid.* p. 32-35.

³⁹⁷ Courant de l'avant-garde de la littérature espagnole, qui émerge après la première guerre mondiale, à l'initiative de Rafael Cansinos Assens. Ce cercle échangeait dans les cafés et il est à l'origine de plusieurs publications. Il convient notamment de citer le *Manifiesto literario* (1919), l'un des premiers textes collectifs. Voir : M. Ángeles Vázquez, *Las vanguardias en nuestras revistas*, 3. *Primeras revistas españolas de vanguardia*, *Rinconete, Literatura*, Centro virtual Cervantes - Instituto Cervantes, consulté le 10 juin 2021, https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/febrero_05/07022005_02.htm

³⁹⁸ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, *op. cit.* p. 35-37.

³⁹⁹ José Vasconcelos, *La Raza cósmica*, Paris, Agencia mundial de librería, 1922, 296 p.

pensée tire son origine des idées du darwinisme social et de l'eugénisme, très répandues à l'époque⁴⁰⁰.

Selon la thèse de Vasconcelos, une nouvelle société émergera du mélange génétique et culturel de la « cinquième race », processus de synthèse qui a déjà commencé, selon lui, sous la période coloniale. Le brassage éliminerait graduellement les défauts des races inférieures (noirs et indiens) pour laisser place à la suprématie des caractéristiques – sociales et physiques – de la race blanche⁴⁰¹.

Dans cette vision raciste et utopique, Vasconcelos propose comme capitale de la planète « *Universiópolis* », une ville puissante située en Amazonie :

Le monde du futur appartiendra à celui qui conquiert les régions de l'Amazonie (...) Le panorama de Rio de Janeiro ou de Santos avec la ville et sa baie peut nous donner une idée de ce que sera ce futur empire de race pur-sang à venir (...) Le monde futur appartiendra à celui qui conquiert *Universiópolis* et de là viendront la prédication, les écoles et les avions de propagande de la bonne nouvelle⁴⁰².

Vasconcelos aborde aussi ce qui serait la nouvelle architecture de cette descendance, adoptant les colonnades, les formes pyramidales et les courbes pour construire des abris en plein air :

L'architecture abandonnera l'ogive, la voûte et en général le toit, qui répond au besoin de se mettre à l'abri ; la pyramide se déploiera à nouveau ; des colonnades seront érigées dans des étalages inutiles de beauté, et peut-être des constructions en spirale, car la nouvelle esthétique tentera de se conformer à la courbe sans fin de la spirale qui

⁴⁰⁰ Voir : Beatriz Pantin Guerra, *Mestizaje, Transculturación, Hibridación. Perspectivas de historia conceptual, análisis del discurso y metaforología para los estudios y las teorías culturales en América Latina*, Der Freien Universität Berlin, Berlin, 2008., p. 43 et 44.

⁴⁰¹ Cf. J. Vasconcelos, *La Raza cósmica...*, *op. cit.*

⁴⁰² *Ibid.*, p. 22-23.

présente le désir libre ; le triomphe d'être dans la conquête de l'infini⁴⁰³.

Son parcours d'homme politique prend brutalement fin en 1929, avec la défaite de sa candidature pour la présidence du pays contre le candidat Pascual Ortiz Rubio, événement qui le pousse de nouveau à s'exiler dans plusieurs pays d'Amérique latine et en Europe, où il développe de plus en plus une idéologie radicale et conservatrice⁴⁰⁴.

Pláticas sobre Arquitectura, 1933

« (...) Esthètes et rhétoriques, j'espère qu'ils meurent tous. Ils feront ensuite leurs conclusions. »

– Juan Legarreta (1933)⁴⁰⁵

Les années 1920 sont riches en idées artistiques et architecturales et les débats se multiplient de plus en plus. En 1926, Salvador Novo et Gabriel Fernández Ledesma, éditeurs de la revue *Forma*, publient une enquête portant sur l'orientation de l'architecture mexicaine de l'époque, afin de déterminer « si l'architecte doit puiser dans l'architecture traditionnelle ou rejoindre le mouvement de l'architecture mondiale⁴⁰⁶. »

La réponse de Carlos Obregón Santacilia est que : « L'orientation ne peut pas être qu'une, qu'elle est la mondiale. Il faut travailler à partir de la tradition, mais cela ne doit pas restreindre strictement ou limiter la création, il faut la faire évoluer, l'élargir, il faut innover. »⁴⁰⁷ Durant cette même année, l'architecte Alfonso Pallares (1882-1964) déclare qu' « il n'existe pas une race forte mexicaine, ni de réalités

⁴⁰³ *Ibid.* p. 20-22.

⁴⁰⁴ Pablo Yankelevich, « El exilio argentino de José Vasconcelos », *Iberoamericana* (2001-), 6-24, 2006, p. 27-42.

⁴⁰⁵ Carlos Ríos Garza, Víctor Arias Montes et Gerardo Sánchez Ruiz (éd.), *Pláticas sobre arquitectura (1933)*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, [1933] 2001, p. 3.

⁴⁰⁶ Johanna Lozoyola Meckes, « El lenguaje nacionalista de una élite : Las pláticas de Arquitectura de 1933 », *Bitácora arquitectura*, 21, 2010, p. 26-33.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

culturelles mexicaines, qui donneraient comme résultat simple ou naturel, un style architectural mexicain.⁴⁰⁸ »



Figure 127. Anonyme, pavillon mexicain à l'exposition de Séville (1929) projet de Manuel Amábilis, sevilla.abs.es.

Quelques années plus tard, en 1929, l'architecte Manuel Amábilis (1883-1966), formé à l'École Spéciale d'Architecture de Paris⁴⁰⁹, remporte le concours du pavillon mexicain pour l'Exposition Ibéro-américaine de Séville.

L'édifice d'inspiration préhispanique constitue l'occasion pour Amábilis – à l'instar de Luis Salazar et Antonio de Anza⁴¹⁰ – de cristalliser ses idées sur une architecture moderne fortement ancrée dans la tradition préhispanique. Avec ce projet Amábilis montre comment « l'archaïque art national [peut] aussi résoudre des problèmes modernes de construction. ».⁴¹¹

Mais en 1933, plus d'une décennie s'est déjà écoulée depuis la fin du conflit révolutionnaire. Et selon Johana Lozoya, les constants débats théoriques, loin d'avoir clarifié une posture ou un plan d'action pour la reconstruction face aux besoins

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰⁹ Formé entre 1908 et 1913. R. Gutiérrez Viñuales, « Arquitectura historicista de raíces prehispánicas »..., *op. cit.* p. 6.

⁴¹⁰ Auteurs du pavillon mexicain « Le Palais Aztèque », dans l'Exposition Universelle de 1889.

⁴¹¹ *Ibid.* p. 16.



Figure 128. J. O'Gorman, caricature visant à illustrer sa thèse sur l'ornement durant les *Pláticas de arquitectura* (1933), image tirée de *Pláticas de Arquitectura* [1933] réédition (2001).

de l'État, divisent et politisent la corporation des architectes⁴¹².

À cause de cela, la *Sociedad de Arquitectos Mexicanos*, SAM⁴¹³ (Société d'Architectes Mexicains), sous l'instance de son directeur Alfonso Pallares, réunit cette même année un groupe d'architectes, dont les communications se penchent sur le sujet de l'orientation de l'architecture mexicaine⁴¹⁴. Parmi les intervenants se trouvent les architectes : Juan Legarreta (1902-1934), Salvador Roncal, Álvaro Aburto, Manuel Ortiz Monasterio (1887-1967), Mauricio M. Campos, Federico E. Mariscal, Juan Galindo, José Villagrán García, Silvano B. Palafox. Manuel Amábilis, Juan O'Gorman (1905-1982) et l'ingénieur Raul Castro Padilla.

Au cœur de *Las Pláticas de Arquitectura* (Conversations d'architecture), émergent diverses tensions, au-delà d'un simple conflit politique de « droite » contre « gauche », comme certains historiens de l'architecture l'ont déclaré⁴¹⁵. Ces débats révèlent les subtilités idéologiques de la corporation des architectes, constituent une remise en question du métier d'architecte et une prise de position de divers groupes à l'égard de la fonction ultime de l'architecture.

L'émergence d'un courant réceptif aux idées « socialistes » (Le Corbusier et l'École du Bauhaus⁴¹⁶) apparaît pour

⁴¹² J. Lozoyola Meckes, « El lenguaje nacionalista de una élite : Las pláticas de Arquitectura de 1933 »..., *op. cit.*, p. 26.

⁴¹³ Association fondée en 1919, qui était en charge également de la publication d'une revue *El Arquitecto* (1923-1934).

⁴¹⁴ Les questions auxquelles les architectes devaient répondre étaient les suivantes : « Qu'est-ce que l'architecture ? Qu'est-ce que le fonctionnalisme ? Le fonctionnalisme peut-il être considéré comme une étape définitive de l'architecture, ou comme le début embryonnaire de tout un avenir architectural ? L'architecte doit-il être considéré comme un simple technicien de construction, ou comme un promoteur, d'ailleurs, de la culture générale d'une ville ? La beauté architecturale résulte-t-elle nécessairement de la solution fonctionnelle, ou nécessite-t-elle, en plus d'une action consciente, une volonté créatrice de l'architecte ? Quelle devrait être l'orientation architecturale actuelle au Mexique ? ». Alfonso Pallares, « Nota preliminar », *Pláticas de arquitectura 1933, Cuadernos de arquitectura*, no. 1, Mexico, INBA, p. 1.

⁴¹⁵ Enrique Yañez, *Del funcionalismo al postnacionalismo ensayo sobre la arquitectura contemporánea en Mexico*, Mexico, UAM-Azcapotzalco, 1990, p. 39.

⁴¹⁶ Les références à l'école du Bauhaus et à Walter Gropius sont aussi apparues dans les débats de 1933, lors du résumé d'Antonio Pallares au sein de *Las Pláticas de Arquitectura* en 1933. De même, Pallares cite quant à lui certains passages du

certains architectes comme la voie permettant d'améliorer la vie des masses populaires au Mexique (des paysans, ouvriers et indigènes). Cette posture « radicale » est soutenue par les architectes Álvaro Aburto, Juan Legarreta et Juan O'Gorman, en opposition aux architectes plus conservateurs comme Silvano Palafox, qui défendaient pour leur part la tradition stylistique afin de justifier un besoin humain psychologique et culturel, idée qu'O'Gorman a contestée en ces termes :

Messieurs : je crois en une architecture qui résout les besoins matériels, palpables, dont nous pouvons vérifier l'existence et qui en même temps sont fondamentaux et généraux aux hommes, telle est la vraie et unique architecture de notre époque⁴¹⁷.

Entre les architectes du fonctionnalisme « Unilatéral » (surnommés « les momies ») et les architectes du fonctionnalisme « Universel » (surnommés « les radicaux »), ainsi que Silvano Palafox les avait qualifiés⁴¹⁸, on trouve également des postures plus conciliatrices. Un exemple est celui de l'architecte Manuel Ortíz Monasterio (1887-1967), qui essaie de négocier et de trouver des bases communes. Lors de la conférence il interpelle ses collègues de cette manière :

« Continuer la falsification de l'architecture coloniale est criminel (...) « En faisant l'architecture d'aujourd'hui nous trouverons notre place » [il cite Obregón Santacilia] (...) FONCTIONNALISME ET TRADITIONALISME : Voici les deux champs d'action de l'architecture. [Mais] personne n'a le droit d'imposer le matérialisme historique comme l'unique critère philosophique à l'Université ; pareillement, personne

1er Congrès National De Rationalisation De L'Habitation et De L'Industrie Du Bâtiment, célébré à Bruxelles entre le 21 et le 23 janvier 1933 ; Carlos Ríos Garza, Víctor Arias Montes et Gerardo Sánchez Ruiz (éd.), *Pláticas sobre arquitectura (1933)*, op. cit., p. 102 et 103.

⁴¹⁷ Juan O'Gorman in Carlos Ríos Garza, Víctor Arias Montes et Gerardo Sánchez Ruiz (éd.), *Pláticas sobre arquitectura (1933)*, op. cit., p. 25.

⁴¹⁸ Silvano Palafox in Carlos Ríos Garza, Víctor Arias Montes et Gerardo Sánchez Ruiz (éd.), *Pláticas sobre arquitectura (1933)*, op. cit., p. 81.

n'a le droit d'imposer le critère fonctionnaliste radical dans la création architecturale. »⁴¹⁹.

Ce que nous constatons est une tentative de rapprochement des diverses générations dont la conciliation n'a pas du tout constitué un enjeu simple. D'une part, certains architectes formés avant la Révolution, comme Manuel Amabilis, Silvano Palafox pensent que la fonction est prioritaire pour l'architecture, mais que l'histoire et l'étude du passé sont également des éléments culturels de toute importance. De l'autre, une autre génération formée durant la révolution, et représentée par Manuel Monasterio et Carlos Obregón Santacilia, adoptera une posture de médiation durant les échanges. Enfin, la génération formée après le conflit Révolutionnaire, notamment représentée par les discours d'Alvaro Aburto, de Juan O'Gorman et de Juan Legarreta, propose clairement un changement drastique de paradigme dans la conception architecturale.

Si les *Pláticas de Arquitectura* n'ont pas abouti à la définition d'une direction commune de l'architecture mexicaine, les débats s'avèrent malgré tout fructueux pour échanger autour des diverses alternatives sur le territoire national, à la lumière de ce qui se passe dans d'autres espaces culturels, comme aux États-Unis et en Europe.

Pour Elisa Drago Quaglia, ces conférences ont servi pour certains architectes à définir les bases d'une nouvelle modernité architecturale, sous le nom de « fonctionnalisme ». Parmi les fondements de cette nouvelle voie, elle insiste sur : les formes dérivées du programme architectural, l'impact de la vitesse en tant que phénomène de reconnaissance de l'objet architectural, la plasticité des façades ainsi que les nouvelles technologies constructives. Enfin, selon Carlos Obregón Santacilia, au sein des *Pláticas*, les propositions des jeunes architectes « socialistes » ont

⁴¹⁹ Manuel Ortiz Monasterio in Carlos Ríos Garza, Víctor Arias Montes et Gerardo Sánchez Ruiz (éd.), *Pláticas sobre arquitectura (1933)...*, op. cit., p. 41.

été le vrai jalon pour en finir avec l'architecture issue de l'historicisme des Beaux-Arts⁴²⁰.

2.2 Nouveaux enjeux : béton armé, Art déco et ornement

Le béton armé

Le béton armé, selon Cyrille Simonnet, est une invention qui désigne tout à la fois un matériau et une technique constructive⁴²¹, et dont l'histoire ne peut certainement pas être séparée de l'innovation technologique. Bien que le ciment soit développé par les Romains depuis l'antiquité⁴²², ce n'est qu'au XIX^e siècle que le béton armé commence à se développer en tant que technique moderne. Le principe est en effet de créer un mortier avec des agrégats dérivés de la pierre, du ciment et de l'eau, qui, une fois combinés à des éléments métalliques, rendent les structures malléables et rigides aux efforts simultanés de tension et de compression⁴²³.

Tout au long du XIX^e siècle, il existe diverses tentatives de mise au point de ce procédé de construction⁴²⁴. L'une des premières expériences est menée par Joseph-Louis Lambot (1814-1887), qui présente un bateau en béton armé – breveté en 1849 – à l'Exposition universelle de 1855 à Paris. Néanmoins, l'historiographie attribue fréquemment à Joseph Monier (1823-1906) la découverte du béton armé. Il a d'ailleurs déposé son premier brevet en 1867⁴²⁵.

⁴²⁰ Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México, Patria, 1952, p. 81.

⁴²¹ Cyrille Simonnet, *Le béton : histoire d'un matériau : économie, technique, architecture*, Marseille, Parenthèses, 2005, p. 65.

⁴²² En tant que mortier, tout étant parti d'une série de systèmes de construction beaucoup plus vastes.

⁴²³ Cf. E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 41.

⁴²⁴ En France, vers 1906, ont été enregistrés 262 brevets d'invention en rapport avec le béton armé. Cyrille Simonnet, *Hormigón : Historia de un material*, Editorial NEREA, 2009, p. 44.

⁴²⁵ Découverte faite à l'occasion de la conception des éléments de jardinerie, un « système de caisses-bassins mobiles en fer et ciment applicables à l'horticulture ». Cf. Francisco José Domouso De Alba, « Las primeras patentes de hormigón armado. Algunas patentes españolas », *Recopar [en línea]*, 5, 2007, p. 23-47 ;

En 1894, l'entreprise allemande *Wayss un Freytag* exploite les brevets de Monier dans la construction, tout en leur donnant un support technique et théorique plus large. Cette société est très présente en Europe, notamment en Autriche, Allemagne et au Centre de l'Europe. Simultanément, à la fin du siècle, Edmond Coignet (1856-1915) et François Hennebique (1842-1921) deviennent ses concurrents en France et ailleurs dans le monde⁴²⁶.

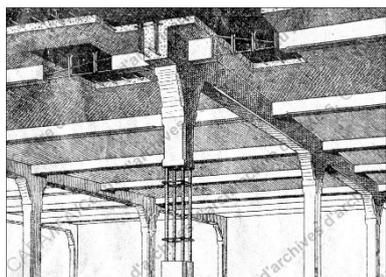


Figure 129. F. Hennebique, logotype de l'entreprise Hennebique, sans date, CAPA©.

Edmond Coignet – fils de l'industriel Jean François Coignet, inventeur du béton aggloméré⁴²⁷ – dépose un premier brevet en 1854 et fonde une société pour exploiter cette invention, en 1861⁴²⁸. Cette entreprise travaille d'une manière continue en France, effectuant notamment de nombreux travaux publics⁴²⁹. En 1867, Edmond Coignet a créé avec ses frères la Société centrale de bétons agglomérés à Asnières, qui produit toute une gamme de moulages et de décors. En 1892, Coignet s'associe à Aimé Bonna et en 1898 ils fondent ensemble la Société pour la construction du béton armé⁴³⁰.

Pour sa part, François Hennebique enregistre en 1892 « une association particulière de métal et de ciment dans le but de créer une ossature de poutres légères et très résistantes »⁴³¹. Selon Gwenaël Delumeau, l'une des originalités d'Hennebique est que son système met en avant

Cyrille Simonnet, « Le béton Coignet. Stratégie commerciale et découverte architecturale », *Cahiers de la recherche architecturale*, 29, 1992, p. 15-32. . C. SIMONNET, *Le béton : histoire d'un matériau : économie, technique, architecture...*, *op. cit.* p. 40.

⁴²⁶ Cf. F.J.D. Domouso De Alba, « Las primeras patentes de hormigón armado. Algunas patentes españolas » ..., *op. cit.*, C. SIMONNET, *Le béton : histoire d'un matériau : économie, technique, architecture...*, *op. cit.*, p. 40.

⁴²⁷ Le béton aggloméré est un matériau de synthèse développé par la Maison Coignet vers 1855 à Saint-Denis, qui n'engendre en quelque sorte aucune « contrainte ». Il constitue l'essence de la solidité et de la dureté, ce qui représente une véritable révolution économique. C. Simonnet, « Le béton Coignet. Stratégie commerciale et découverte architecturale » ..., *op. cit.*, p. 17.

⁴²⁸ *Ibid.* 17 – 18.

⁴²⁹ Ils réalisent l'aqueduc des eaux de la Vanne à Fontainebleau, les murs des rampes du Trocadéro (1876), la poulailler du jardin d'acclimatation à Neuilly-sur-Seine, l'église du Vésinet (avec L.-A.Boileau), et quelques maisons, comme celles de la rue des Poissonniers à Saint-Denis (1856) et de la rue de Miromesnil à Paris (1867), parmi d'autres œuvres. *Ibid.* p. 25.

⁴³⁰ F.J.D. Domouso De Alba, « Las primeras patentes de hormigón armado. Algunas patentes españolas » ..., *op. cit.*, p. 27.

⁴³¹ Grâce à la complémentarité des propriétés de résistance de ces deux matériaux, ce qui favorise l'économie. Cf. Gwenaël Delhumeau, *L'invention du béton armé :*

l'universalité et la praticité de son application dans le cadre d'une stratégie d'entreprise⁴³².

Deux ans après le dépôt du brevet, Hennebique et son associé belge J.J. Septon⁴³³, créent une entreprise basée à Bruxelles pour exploiter ce système de construction. La stratégie de cette entreprise, mise en œuvre par Hennebique, vise à se positionner sur le marché international et à remplacer la concurrence potentielle, par la vente de concessions et de contrats d'exploitation de son système de construction. Depuis 1889, il s'appuie aussi sur une forte stratégie médiatique à travers la revue *Le Béton armé*, diffusant de manière large l'utilisation de son système de construction⁴³⁴.

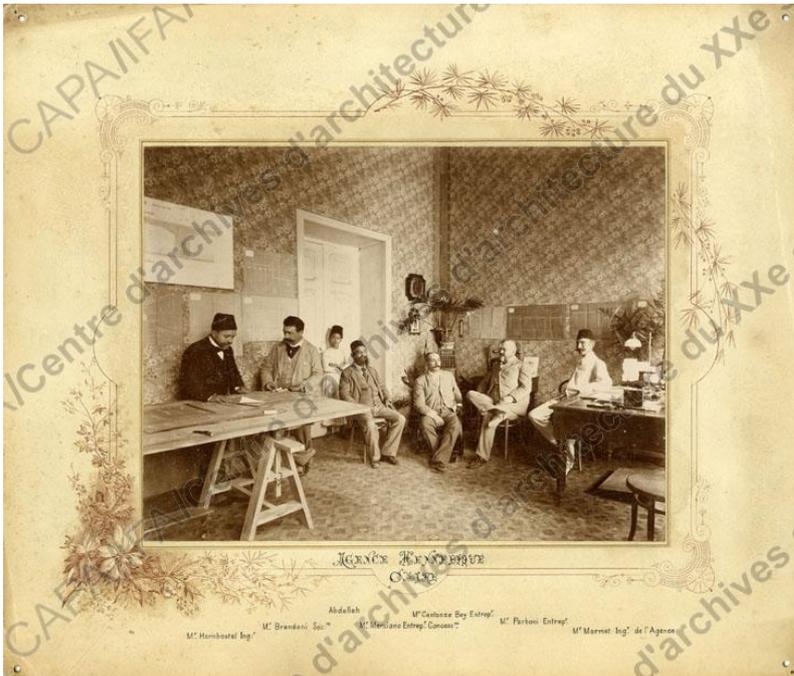


Figure 130. Anonyme, agence Hennebique au Caire, 1899, CAPA©.

L'idée du système de concessions est de garder la maîtrise de l'invention, tout en assurant un plus grand nombre de contrats de construction afin de pouvoir pénétrer divers

Hennebique : 1890-1914, Paris, Norma/ Institut français d'architecture, 1999., p. 52.

⁴³² *Ibid.*, p. 29.

⁴³³ Associé dont il s'est rapidement séparé et qu'il a remplacé par sa fille à laquelle il confie le poste de directeur financier. *Ibid.* p. 105.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 25.

marchés internationaux en collaboration avec des alliés commerciaux. Les concessionnaires doivent verser un montant annuel à la société Hennebique et garantir un minimum de travaux pour un montant estimé, en payant 10% de redevances. Si l'accord n'était pas honoré par le concessionnaire, la société Hennebique pouvait concéder simultanément une autre concession au même endroit⁴³⁵.

À Paris, l'Exposition universelle de 1900 marque la consécration officielle du béton armé et de la société Hennebique⁴³⁶. Au début du XX^e siècle, elle est rapidement devenue une industrie internationale prolifique, regroupant une trentaine d'agences et cent-soixante concessionnaires dans divers pays⁴³⁷, dans ce qui devient un monopole transnational jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Au Mexique, la société new-yorkaise *Milliken Brothers*, associée au cabinet Lemos & Cordes⁴³⁸, est une pionnière dans la construction en béton armé. Dans la capitale, elle participe notamment à la construction des fondations « flottantes », dont l'on considère dans ce pays qu'elles appartiennent au *style Chicago*. Vers 1905, cette société américaine était présente dans diverses régions des États-Unis, ainsi qu'en Afrique du Sud et à Cuba⁴³⁹.

Mais le système Hennebique se répand rapidement durant les premières décennies du XX^e siècle au Mexique⁴⁴⁰. Il est

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁴³⁶ Neuf de ses concessionnaires participent à l'Exposition Universelle de Paris en 1900. *Ibid.*, p. 117.

⁴³⁷ Gwenaël Delhumeau, *Présentation du fonds Hennebique 076 IF, Centre d'Archives* du XX^e siècle, base de données Archiwebture (en ligne) : https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_BAH, consulté le 10 juin 2018.

⁴³⁸ Qui avait construit le bâtiment *Casa Boker* en 1898.

⁴³⁹ Parmi d'autres édifices, ils ont participé à la construction de *Wainwright Building* à St. Louis, Missouri (Adler & Sullivan, 1890-1891) ; *Casa Boker* (Lemos & Cordes, 1898) à Mexico ; du bâtiment du *Havana Cigar and Tabaco Factories Ltd* (1904) dans la rue Zuleta à la Havane ; du bâtiment de la société *Mutual Insurance Company* (Lemos & Cordes, 1905) à Mexico ; du *Palais législatif* du Mexique (Emile Bénard, 1907) ; du bâtiment de *la Poste* à Mexico (Silvio Contri, 1902), du *Palais de communications* à Mexico (Silvio Contri, 1904) et du *Théâtre National* à Mexico (Adamo Boari, 1904). Mónica Silva Contreras, « Arquitectura y materiales modernos : funciones y técnicas internacionales en la ciudad de México, 1900-1910 », *Boletín de Monumentos Históricos (INAH)*, 22, 2011, p. 188.

⁴⁴⁰ Alejandro Leal Menegus, « Orígenes de la modernidad arquitectónica en México. Primeros ejemplos de una arquitectura moderna de concreto armado. El

notamment diffusé grâce à l'ingénieur naval Miguel Rebolledo et au contre-amiral Ángel Ortíz Monasterio. Selon Mónica Silva Contreras, ils se sont rencontrés vers 1898 au Belize, durant une mission militaire et diplomatique⁴⁴¹. À partir de cette date ils ont envisagé de travailler conjointement avec ce système au Mexique⁴⁴².

Durant les années 1920, le relatif succès du béton armé et du système Hennebique⁴⁴³ accompagne l'explosion du marché immobilier dans les principales villes du Mexique, en particulier dans la capitale. De même, son aspect proche de la pierre, et sa promesse d'assurer la sécurité contre les incendies et les tremblements de terre, en ont incités certains à tenter cette innovation technologique⁴⁴⁴.

La participation de Miguel Rebolledo à la construction en béton armé à Mexico s'avère très importante. Il travaille en collaboration avec de nombreux architectes pour le développement de projets structurels et le suivi des chantiers. Il a également introduit le système « compresol », qui propose des pilotis destinés à réaliser des fondations dans des sols instables⁴⁴⁵, problème récurrent à Mexico.

quiosco del Bosque de Chapultepec, 1921», *Boletín de Monumentos Históricos (INAH)*, 31, 2014, p. 148.

⁴⁴¹ Entre autres tâches, ils ont été chargés de réaliser des œuvres d'infrastructure dans le sud de l'état de Quintana Roo, Mexique. Mónica Silva Contreras, *Concreto armado: modernidad y arquitectura en México: el sistema Hennebique 1901-1914*, Primera edición., Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2016, p. 45-47.

⁴⁴² En 1901 Ortíz Monasterio obtient le titre d'agent général en 1902, et Rebolledo celui de concessionnaire. *Ibid.*

⁴⁴³ Le premier bâtiment construit au Mexique avec le système Hennebique était la quincaillerie et la mercerie El Candado en 1903, à Mérida, Yucatán. Parmi d'autres bâtiments qui utilisaient cette méthode de construction, nous pouvons citer celui de la compagnie d'assurance *La Mexicana* (Ing. Genaro Alcorta, 1906), le bâtiment du Ministère des relations extérieures (Nicolás Mariscal, 1903-1904), *el Banco Agrícola e Hipotecario* (Nicolás Mariscal, 1904-1905), l'Hôtel New Porter (Manuel Cortina, 1908), le grand magasin *Las Fábricas Universales* (Edward Ewald / Miguel Ángel de Quevedo, 1909) et le Monument dédié à Benito Juárez (Guillermo de Heredia, 1910), parmi d'autres exemples. Cf. A. Leal Menegus, « Orígenes de la modernidad arquitectónica en México. Primeros ejemplos de una arquitectura moderna de concreto armado. El quiosco del Bosque de Chapultepec, 1921. », *op. cit.*, p. 146-156

⁴⁴⁴ M. Silva Contreras, « Arquitectura y materiales modernos: funciones y técnicas internacionales en la ciudad de México, 1900-1910 »..., *op. cit.*, p. 197.

⁴⁴⁵ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, *op. cit.*, p. 41.

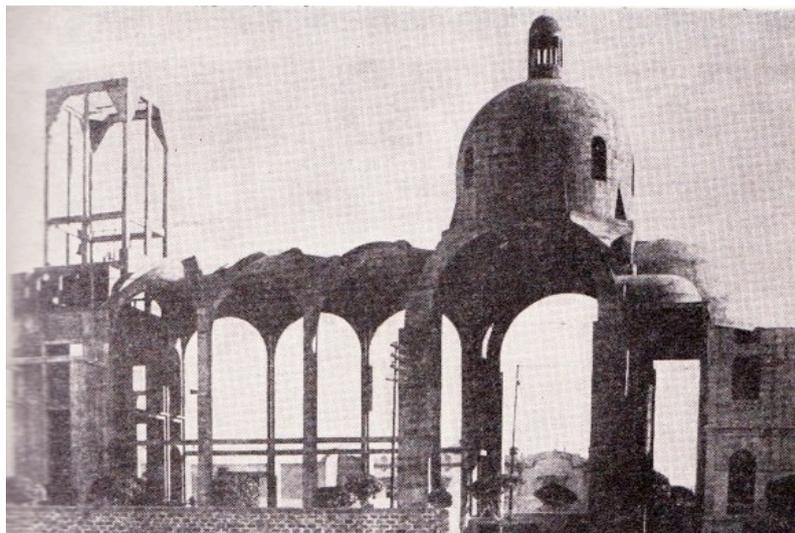


Figure 131. Anonyme, Construction de l'Église de la *Sagrada Familia* à Mexico, projet de Manuel Gorozpe et exécution de Miguel Rebolledo (1910-1912), photo tirée d'I. Katzman (1973).

Mais l'organisation du travail s'avère parfois être une tâche complexe pour la filiale Hennebique au Mexique. À titre d'exemple, une bonne partie de la correspondance conservée à Paris⁴⁴⁶ apporte des pistes aux problèmes rencontrés pour s'adapter aux législations locales, aux tensions entre les différentes équipes de travail et à la concurrence avec d'autres entreprises⁴⁴⁷. Entre 1918 et 1930, la société Hennebique réduit considérablement ses activités et ses agences en outre-mer⁴⁴⁸.

Néanmoins, la période de l'entre-deux-guerres s'avère particulièrement favorable au développement du béton armé, au profit des sociétés mexicaines. En 1923, est créé le Comité pour la commercialisation du ciment Portland, composé de quatre des cinq fabricants de ciment au Mexique⁴⁴⁹. En 1924, un concours architectural concernant

⁴⁴⁶ Conservée au Centre des Archives du XXe siècle à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine de Paris.

⁴⁴⁷ Nous avons travaillé en particulier sur le dossier 76 IFA 2688 (Cité de l'architecture et du patrimoine), sur le projet de reconstruction du *Palacio de Hierro* (Arq. Paul Dubois et Fernand Marcon). Parmi de multiples difficultés, la société Hennebique qui a passé des mois à mettre au point le projet structurel (concessionnaires à Mexico Rebolledo et Ortiz Monasterio), a été mise à l'écart pour la construction de l'édifice, et remplacée par la société française *Schwartz & Mourier* (Lettre de Miguel Rebolledo, du 12 novembre 1918).

⁴⁴⁸ Après la Seconde Guerre mondiale, la société a exercé presque uniquement en France et elle a été définitivement dissoute en 1967. Gwenaél Delhumeau, *Présentation du fonds Hennebique... op.cit.*

⁴⁴⁹ Ce comité, formé en 1923 par quatre entreprises mexicaines de béton armé sur les cinq existantes, était le prédécesseur de l'actuelle Chambre nationale du ciment.

l'utilisation du béton armé est lancé par ce comité, qui reçoit d'intéressantes propositions, notamment émanant du jeune architecte Vicente Mendiola⁴⁵⁰.

Entre 1925 et 1929, ce comité est à l'origine de la revue *Cemento*, sous la direction de Federico Sanchez Fogarty⁴⁵¹, puis de Raúl Arredondo. L'objectif de cette revue est – tout comme *Le Béton Armé* en France – de familiariser les concepteurs et constructeurs avec ce système, en montrant ses diverses possibilités techniques et applications architecturales. Entre 1928 et 1932, la revue *Tolteca*, publiée à l'initiative de ce même comité, prend le relais et publiera par la suite trente-deux numéros⁴⁵².

Si *Cemento* fait le choix éditorial de montrer l'hétérogénéité des œuvres – nationales et étrangères – qui emploient le béton armé dans les années 1920, le comité de *Tolteca* sélectionne notamment pour sa part les projets issus des avant-gardes⁴⁵³. Cette publication invite durant cette période divers architectes et artistes mexicains d'avant-garde, tels que Diego Rivera, Juan O'Gorman, Manuel Álvarez Bravo, Rufino Tamayo, entre autres, à faire la promotion du béton armé en tant que symbole de progrès et modernité⁴⁵⁴.

Malgré ces efforts publicitaires, dans la sphère de la construction le béton armé constitue un simple substitut à la maçonnerie en pierre et en brique. Dans la plupart des cas, cette technologie est utilisée en combinaison avec les structures en fer. Ce n'est que dans les années 1940 que les

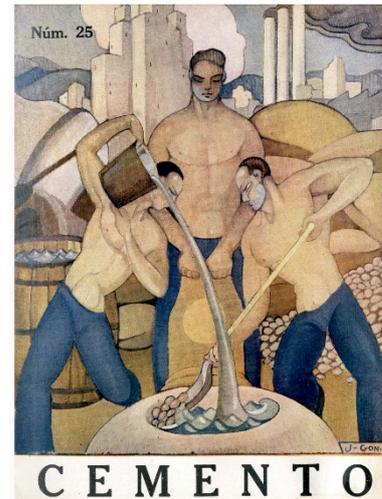


Figure 132. J. González Camarena, couverture de la revue *Cemento*, 24, 1928, raíces digital-UNAM©.

Carlos Ríos Garza, "Estudio introductorio de la revista *Cemento*" in *Cemento, Edición digital*, México D.F., UNAM, 2014, p. 7-18.

⁴⁵⁰ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 44.

⁴⁵¹ Dirigée dans sa première étape par Federico Sánchez Fogarty et par Raúl Arredondo. Ils ont publié au total 32 numéros. Carlos Ríos Garza, "Estudio introductorio de la revista *Cemento*..." op. cit., p. 10-13.

⁴⁵² Dont le directeur et éditeur en chef était Sánchez Fogarty. E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 48.

⁴⁵³ Cf. *Ibid.*

⁴⁵⁴ En 1932, cette revue a lancé un concours pour la promotion de sa nouvelle usine à Mixcoac, dans les environs de Mexico. Des artistes d'envergure comme Diego Rivera, Juan O'Gorman, Manuel Álvarez Bravo, Rufino Tamayo, entre autres, ont participé à cet événement. *Ibid.*

potentialités plastiques et structurelles du béton seront plus largement explorées ⁴⁵⁵.

L'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes (1925)

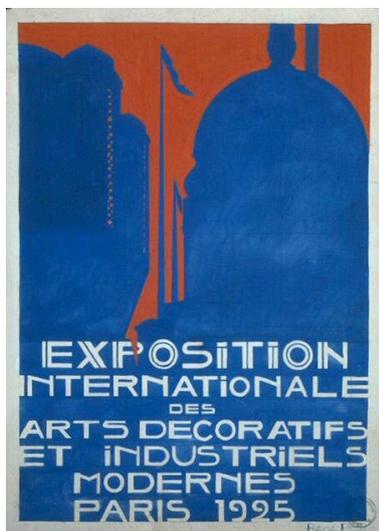


Figure 133. Anonyme, affiche de l'exposition, 1925, MAD©.

Selon Éveline Possémé, le mouvement Art déco⁴⁵⁶ émerge d'un mouvement européen multiforme et aux évolutions hétérogènes, dont l'Art nouveau est l'ancêtre le plus direct⁴⁵⁷. En dépit du fait que fréquemment dans l'historiographie ils sont présentés comme deux mouvements différents, l'idée d'une rupture pendant la Première Guerre Mondiale étant privilégiée, tous deux partagent des codes stylistiques dans leur quête d'une synthèse des arts⁴⁵⁸.

Les artistes de différents pays et régions souhaitent faire de l'art contemporain, en accompagnant cette production d'un retour aux sources nationales (littéraires, historiques, techniques ou artisanales). Selon Laurence de Finance, après les formes exubérantes de l'Art nouveau, les artistes se tournent vers des formes plus épurées, stylisées, géométriques, qui trouvent souvent en Europe leur inspiration dans l'Antiquité et le néoclassicisme⁴⁵⁹.

La transition vers l'Art déco peut également être comprise sous l'angle du développement des nouveaux matériaux, ainsi que par l'émergence de plusieurs groupements d'artistes et d'ensembliers intéressés par cette question. En 1915, au Royaume-Uni, est créé le *Design and Industries Association* (DIA) ; en Allemagne, en 1907, la *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk* (Ateliers réunis pour l'art appliqué) et *Deutscher Werkbund* (Union de l'œuvre

⁴⁵⁵ Cf. *Ibid.* p. 51.

⁴⁵⁶ Nommé en tant que tel en 1966 E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit. p. 129.

⁴⁵⁷ Éveline Possème, « De l'art nouveau à l'art déco. Le premier Art déco », in Emmanuel Breon et P. Rivoirard (éd.), *1925 : quand l'Art déco séduit le monde*, Paris, Cité du patrimoine et de l'architecture, 2013, p. 18.

⁴⁵⁸ Cf. *Ibid.*

⁴⁵⁹ Laurence De Finance, « Les sources de l'ornement déco », in *1925 : quand l'Art déco séduit le monde*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, p. 24-29.

allemande) ; et à Vienne, en 1903, les *Wiener Werkstatte* (les Ateliers viennois)⁴⁶⁰.



Figure 134. Anonyme, Louis Süe (à gauche) et André Mare (à droite) dans leur bureau de la Compagnie des Arts Français, au 116 rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris (1920-1927), MAD©.

Au sein de cette dernière organisation, influencé par les travaux de Josef Hoffmann (1870-1956)⁴⁶¹ et de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)⁴⁶², un nouveau courant commence à germer entre 1907 et 1911. Après un voyage à Vienne réalisé en 1911, Paul Poiret fonde l'Atelier Martine. Louis Süe, quant à lui, est à l'origine de l'Atelier français. Plus tard, en 1919, Süe et le peintre André Mare créent la Compagnie des arts français, l'un des endroits privilégiés d'expérimentation pour les arts décoratifs de l'époque⁴⁶³.

Mais incontestablement l'un des événements les plus marquants de la France de l'entre-deux-guerres est sans conteste l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes, qui ouvre ses portes à Paris, le 25 avril 1925. Cet événement comparable aux grandes Expositions universelles, est cependant essentiellement consacré aux potentialités de l'art dans les prototypes industriels. Il a pour

⁴⁶⁰ Éveline Posseme, « De l'art nouveau à l'art déco. Le premier Art déco », in Emmanuel Breon et P. Rivoirard (éd.), *1925...*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶¹ Notamment le Palais Stoclet, construit à Bruxelles entre 1905 et 1911.

⁴⁶² Architecte écossais, représentant de l'École de Glasgow.

⁴⁶³ Éveline Posseme, « De l'art nouveau à l'art déco. Le premier Art déco », in Emmanuel Breon et P. Rivoirard (éd.), *1925...*, *op. cit.*, p. 20 – 21.

but de relancer l'économie en mettant en avant la remarquable production française⁴⁶⁴.

Cette initiative a été impulsée par Lucien Dior, à la tête du Ministère du Commerce et de l'Industrie, tandis que la commission d'organisation est formée par François Carnot, Albert Bartholomé, Frantz Jourdain, Albert Besnard et Tony Garnier. De nombreuses entreprises internationales le financent, tels que l'*United State Line* et la *Royal Bank of Canada*⁴⁶⁵.



Figure 135. Anonyme, vue de l'esplanade des Invalides, 1925, MAD Paris©.

Les plans réalisés par les architectes Louis Bonnier et Charles Plumet, en collaboration avec l'ingénieur Victor Bourgeois, suivent principalement deux axes : l'un parallèle à la Seine, qui va de la Place de la Concorde au Pont de l'Alma ; et l'autre dans le sens perpendiculaire à la Seine, qui s'étend du rond-point des Champs Elysées jusqu'aux Invalides⁴⁶⁶. Ce site est en effet conçu pour abriter cent-cinquante pavillons – dont vingt étrangers – sur vingt-trois hectares et mobiliser le travail de vingt mille artistes, artisans, architectes, designers⁴⁶⁷, qui ont pour objectif d'exposer la diversité, la qualité et la richesse des arts décoratifs français⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 27.

⁴⁶⁵ Emmanuel Breon et P. Rivoirard (éd.), *1925...*, op. cit., p. 67.

⁴⁶⁶ Philippe Rivoirard, « L'architecture à l'exposition de 1925 » in *Ibid.*, p. 68.

⁴⁶⁷ Emmanuel Breon et P. Rivoirard (éd.), *1925...*, op. cit., p. 67.

⁴⁶⁸ Philippe Rivoirard, « L'architecture à l'exposition de 1925 » in *Ibid.*, p. 68.

Dans cette tâche colossale, les grands magasins français s'investissent également, puisqu'ils ouvrent plusieurs ateliers⁴⁶⁹. Selon Emmanuel Bréon, un autre aspect important est la présence dans les coursives du Grand Palais des diverses écoles anglaises⁴⁷⁰.



Figure 136. Anonyme, pavillon Primavera (Sauvage & Wybo arch.), 1925, MAD©.



Figure 137. Anonyme, pavillon du collectionneur Rulhman (P. Patou arch.) (1925), MAD©

D'après Phillipe Rivoirard, la logique spatiale de l'exposition place principalement les pavillons étrangers et ceux des provinces à l'écart, dans l'axe parallèle à la Seine. Tandis que les pavillons des grands magasins, le pavillon du Tourisme de Robert Mallet Stevens⁴⁷¹, le pavillon « Musée d'Art Contemporain » de la Compagnie des Arts français de Sûe et Mare et « le pavillon du Collectionneur », conçu par

⁴⁶⁹ Certains entre eux étaient : Primavera (atelier du grand magasin *Au Printemps*), La Maîtrise (*Galerias Lafayette*), Pomone (*Au Bon Marché*), Studium (*Magasins du Louvre*). Philippe RIVOIRARD, « L'architecture à l'exposition de 1925 », in Emmanuel Breon et P. Rivoirard (éd.), 1925..., *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁷¹ Dont le hall était consacré à l'exposition « Une ambassade française » de la *Société des Artistes décorateurs*.

Pierre Patou, sont quant à eux au cœur de l'exposition sur l'esplanade des Invalides et reçoivent d'excellentes critiques⁴⁷².

La question du régionalisme et de sa réinterprétation émerge aussi, notamment du fait des diverses propositions des pavillons provinciaux. À titre d'exemple, d'un côté, les projets de l'architecte Tony Garnier (pavillon de Lyon-Saint-Etienne), de De Feure et Courège (pavillon de Roubaix-Tourcoing), et de Pierre Le Bourgeois et Jean Bourgon (pavillon de Nancy) font référence à l'École de Nancy, en tant que source privilégiée pour une éventuelle évolution esthétique⁴⁷³. De l'autre, les pavillons de la Bretagne, de l'Alsace ou encore de Marseille⁴⁷⁴, font plutôt le choix d'une réponse volumétrique épurée, mais ils privilégient des matériaux et des éléments constructifs traditionnels⁴⁷⁵.

Le régionalisme émerge encore dans le « Village français », qui présente le travail du Groupe des architectes modernes face à la reconstruction des régions libérées. Les propositions modernes de Paul Genouy (l'école) ou d'Alfred Agache (la maison de tous) sont en dissonance avec celles d'Hector Gimard (mairie) ou de Fernand Hamelet (la place du village), qui s'inspirent quant à eux de l'Art nouveau ou des expressions pittoresques de la campagne française⁴⁷⁶.

⁴⁷² Philippe Rivoirard, « L'architecture à l'exposition de 1925 », ...*op. cit.*, p. 68.

⁴⁷³ Cf. *Ibid.*, p. 72.

⁴⁷⁴ Conçu par Gaston Castel, architecte qui exerçait dans cette ville.

⁴⁷⁵ Cf. Philippe Rivoirard, « L'architecture à l'exposition de 1925 », ...*op. cit.*, p. 73.

⁴⁷⁶ *Ibid.*



Figure 138. Anonyme, vue des constructions du village français (C. Genuys), 1925, worldfairs.info

Les pavillons étrangers manifestent des prises de position très diverses : allant du pastiche historiciste (Espagne), en passant par un retour aux sources de l'Art nouveau (Belgique et Autriche), au néoclassicisme (Suède), où une conciliation entre volumétrie épurée et matériaux locaux (Danemark et Pays-Bas)⁴⁷⁷.

Tenu à l'écart entre les deux ailes du Grand Palais et jugé très défavorablement⁴⁷⁸, le pavillon de l'Esprit nouveau, construit par Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) et Pierre Jeanneret, présente une proposition de logement-type industriel, équipé d'un mobilier en bois et en métal, conçu par Charlotte Perriand. De multiples œuvres d'art complètent l'ensemble : une sculpture de Lipchitz, des toiles de Fernand Léger, ainsi que divers objets industriels et artisanaux, dans le but d'illustrer le paradoxe selon lequel : « dans l'art décoratif il n'y a pas de décor ! », selon Le Corbusier⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ « Il n'y a pas d'architecture ici » a conclu le vice-président du jury de l'exposition. Philippe Rivoirard, « L'architecture à l'exposition de 1925 », ...*op. cit.*, p. 74

⁴⁷⁹ Le Corbusier, « L'art décoratif d'aujourd'hui » cité par Philippe Rivoirard, *Ibid.*, p. 74.



Figure 139. Anonyme, pavillon de l'Esprit nouveau (Le Corbusier), 1925, MAD©.

Malgré la difficulté qu'il y a à synthétiser une telle diversité de propositions, il nous semble toutefois pertinent de signaler que l'un des dénominateurs communs de l'architecture de cette exposition est qu'elle présente un renouveau du langage architectural par le biais de l'industrialisation, tout en gardant toutefois la question de l'ornement au centre de la conception⁴⁸⁰. Une autre caractéristique est la consécration du béton armé en tant que matériau, à l'instar du fer à l'exposition de 1898⁴⁸¹.

Selon Enrique X. De Anda, l'« Art déco » est introduit au Mexique premièrement par le biais de la diffusion des images de l'exposition de Paris dans des publications. Les informations concernant l'exposition de 1925 atteignent rapidement le Mexique, notamment par le biais de la revue *Cemento*. Entre août et septembre 1925 (numéro 8-9), cette publication sort un premier article portant sur l'exposition de Paris sous le titre « Intérieurs à Paris : le nouveau style créé par les ensembliers français », traduit par Federico Sanchez Fogarty, qui prend pour l'occasion le pseudonyme de Derisanty⁴⁸². Les données qui circulent concernent notamment les meubles et la décoration. Le texte est la traduction d'un article de William Franklyn Paris (1871-

⁴⁸⁰ Même si sa définition et son utilité sont remises en question

⁴⁸¹ Emmanuel Breon, (éd.), *1925 : quand l'Art déco séduit le monde*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2013, p. 73.

⁴⁸² E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 130.

1954)⁴⁸³, publié à l'origine dans la revue américaine *Architectural Record*⁴⁸⁴.

Deux autres articles seront consacrés à cette exposition dans cette même revue (numéros 10, 11 et 12) entre octobre 1925 et février 1926⁴⁸⁵. Le premier, publié en 1925, a pour titre « La Grande Exposition Internationale d'Art Moderne Industriel et Décoratif de Paris ». Il s'agit là encore d'une traduction de Franklyn Paris, qui présente en quelques lignes des descriptions générales de l'architecture de l'exposition. Il souligne la géométrisation des formes et l'utilisation du béton armé, dans un style dit « expressionniste », ce qui « caractérisera possiblement les premières décennies du XX^e siècle »⁴⁸⁶.

Le troisième, édité en 1926, sous le titre « Art Moderne Architectural » se montre plus exhaustif sur le plan architectural. Ce texte publié à l'origine dans la revue *The American Architect* a été traduit en espagnol par M. M. Cos. L'auteur est Dan Everett Waid (1864-1939), architecte et président de *l'Institut Américain d'Architectes*, qui propose une analyse détaillée des différents pavillons, illustrée par vingt-six illustrations de l'exposition⁴⁸⁷.

L'ensemble est jugé « admirablement particulier et vigoureux ». Everett Waid met en avant le projet du Théâtre (Les frères Perret) ; la Cour des Métiers (Charles Plumet) ; l'Hôtel du collectionneur (Pierre Patou) ; les pavillons de l'URSS (Konstantin Melnikoff), de Nancy (Pierre Le



Figure 140. Anonyme, détail de l'article sur l'Exposition des arts décoratifs de 1925, paru dans la revue *Cemento* 12, 1926, raices digital-UNAM®.

⁴⁸³ William Franklyn Paris était peintre, architecte, écrivain et enseignant. Il a étudié à l'Art Student League à New York. Ronald G. PISANO, William Merritt Chase et D. Frederick Baker, *William Merritt Chase: Portraits in oil*, Yale University Press, 2006, p. 202.

⁴⁸⁴ Derisanty, « Interiores en Paris », *Cemento*, 8-9, 1925, p. 16-18. Revue numérisée et publiée par Carlos Ríos Garza, *Proyecto raices digital*, Mexico, UNAM, 2014, <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

⁴⁸⁵ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 130.

⁴⁸⁶ Derisanty, « La gran exposición internacional de arte moderno industrial y decorativo de Paris », *Cemento*, 3 pages (s.n.), 1926. Revue numérisée et publiée par Carlos Ríos Garza, *Proyecto raices digital*, Mexico, UNAM, 2014, <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>



Figure 141. A. C. Blossom, dessin pour un gratte-ciel inspiré des pyramides mayas (Tikal), 1934, tiré d'E. De Anda (1990).

Bourgeois et Jean Bourgon) et de Lyon-Saint-Etienne (Tony Garnier); ainsi que le pavillon des grands magasins : Pomone-Bon marché (Louis Hippolyte Boileau), Studium-Louvre (Albert Laprade) et Primavera du magasin Au Printemps (Henry Sauvage et Georges Wybo)⁴⁸⁸.

Everett Wait développa également l'idée d'une exposition sans précédent, qui avait pour objet l'exploration d'une architecture contemporaine, sans faire appel aux styles du passé. Néanmoins, le régionalisme est demeuré toléré et même bien apprécié pour les pavillons étrangers :

L'exposition a su résoudre les problèmes de manière honnête, différente et attractive, (...) surtout l'utilisation volumétrique des matériaux et de l'éclairage électrique. (...) L'absence de références a fait que plusieurs œuvres étaient vides, sans forme. C'est pour cela que les chefs de projets se sont tournés vers les triangles et les zig-zags de la Normandie et des Incas. Les Turcs, Japonais, (...) Arabes et Sud-Africains sont apparus fidèles à eux-mêmes, et l'observateur a remercié que toutes les anciennes ancrures [de l'ornementation] ne se soient pas levées⁴⁸⁹.



Figure 142. F. Lloyd Wright, villa *Hollyhock* à Los Angeles, 1917-1921, Frank Lloyd Wright Fondation©.

⁴⁸⁷ D. Everett Waid, « Arte Moderno Arquitectónico », *Cemento*, 12, 11 pages (s.n.), 1926. Revue numérisée et publiée par Carlos Ríos Garza, *Proyecto raíces digital*, Mexico, UNAL, 2014, <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ *Ibid.*

Mais au Mexique, à la fin des années 1920, l'impact de l'Art déco est plus notable grâce à la réception des modèles architecturaux des États-Unis⁴⁹⁰. À cette période, le courant européen s'est transformé et enrichi dans ce dernier pays sous les noms de *Zig-zag modern* ou de *Stream-line modern*.

Il convient de préciser que les architectes des États-Unis sont à l'époque également très ouverts aux mouvements artistiques mexicains⁴⁹¹ et aux nouvelles découvertes archéologiques des civilisations préhispaniques, qui sont utilisées comme sources d'inspiration. Les motifs géométriques aztèques et mayas trouvent une place dans les bâtiments et les arts décoratifs nord-américains des années 1920 et 1930, présents par exemple dans les gratte-ciels de New York ou les villas californiennes de Frank Lloyd Wright⁴⁹².

Au Mexique, l'essor du mouvement des arts décoratifs coïncide avec la relance économique du régime du général Plutarco Elias Calles (1877-1965), entre 1924 et 1928. Ce langage est privilégié notamment dans la construction privée de bureaux et de commerces, ainsi que pour les villas qui prolifèrent dans les nouveaux quartiers résidentiels⁴⁹³, du fait de l'expansion de la capitale⁴⁹⁴. L'Art déco est lui aussi



Figure 143. Couverture de la revue *Cemento* (lampadaire dans le quartier *Hipodromo Condesa*), 15, 1926, raices digital -UNAM©.



Figure 144. Détail de la façade de l'édifice *La Nacional* de Manuel Ortiz Monasterio (1932-1934), AMPC.

⁴⁹⁰ De Anda explique ce phénomène au Mexique comme le détournement des regards vers l'Europe vers les pays Américains, dans le contexte de la montée du fascisme. Cf. E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 129-130.

⁴⁹¹ Entre 1920 et 1940, plusieurs artistes mexicains, tels que Diego Rivera, José Clemente Orozco et David Alfaro Siqueiros, ont séjourné aux États-Unis, ont reçu d'importantes commandes et influencé l'art américain. Le musée Whitney de New York consacre une exposition entre 2020 et 2021 ayant pour titre « Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945 », sous le commissariat de Barbara Haskell, Marcela Guerrero, Sarah Humphreville et Alana Hernandez. Voir : <https://whitney.org/exhibitions/vida-americana#exhibition-about>

⁴⁹² Oriana Badelley in Charlotte Benton, Ghislaine Wood et Tim Benton, *L'Art déco dans le monde 1910-1939, Bruxelles, la Renaissance du livre*, 2010, p. 57-65.

⁴⁹³ Des quartiers comme La Juárez et Chapultepec (Heights) ont été élargis dès les années 1920. D'autres ont également émergé dans les années 1930 et 1940, comme La Roma, La Condesa, Hipodromo (Condesa) et Del Valle.

⁴⁹⁴ *Ibid.* 134.

présent au sein du mobilier urbain, ainsi que dans les fontaines et monuments⁴⁹⁵.

Les édifices arts décoratifs témoignent du renouveau architectural et urbain des classes sociales hautes-moyennes, peu attirées par les architectures d'inspiration colonial-californienne⁴⁹⁶ – associées à des secteurs plus conservateurs – mais pour lesquelles le fonctionnalisme radical proposé par les architectes « de gauche » demeure encore une proposition trop expérimentale. Le style dit « Art déco » représente donc pour elles la possibilité de s'ouvrir à une modernité venue de l'Occident, tout en conservant un sens de la décoration, auquel la bourgeoisie mexicaine n'était pas prête à renoncer facilement⁴⁹⁷.

Des architectes comme Manuel Ortiz Monasterio, Manuel Amábilis, Carlos Obregón Santacilia, Francisco J. Serrano, Juan Segura, Vicente Mendiola, Manuel Capilla et Paul Dubois, entre autres⁴⁹⁸, ont travaillé à l'expansion de la ville, tout en renouvelant le langage architectural. L'Art déco et l'utilisation du béton armé jouent alors le rôle d'une interface⁴⁹⁹ moderne et assez souple, dans laquelle les concepteurs mobilisent tous des références variées, afin de proposer des édifices en accord avec ce qu'ils comprennent comme l'appel de leur époque, tout en demeurant attachés à un contexte culturel.

⁴⁹⁵ Cf. *Ibid.* 168-176.

⁴⁹⁶ Style architecturaux considérés comme un prolongement de l'architecture coloniale, mais s'adaptant au goût des classes sociales aisées, qui voulaient jouir de la stabilité retrouvée, de confort et du mode de vie nord-américain. Ce langage a été utilisé dans tous les nouveaux quartiers, simultanément à l'art déco. Cf. *Ibid.* 168.

⁴⁹⁷ Cf. *Ibid.* 176.

⁴⁹⁸ Enrique X. De Anda a étudié de façon exhaustive les caractéristiques de bon nombre de constructions aux caractéristiques d'inspiration Art déco à Mexico. Il a identifié quatre versants principaux, qu'il a définis comme la « tendance géométrique », la « tendance éclectique-maya », la « tendance plastique » et la « tendance décorative ». Voir : E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 134-156.

⁴⁹⁹ « Surface de contact entre deux milieux ». Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Définition d'Interface*, (en ligne) <https://www.cnrtl.fr/definition/interface>, consulté le 30 septembre 2020.

La question de l'ornement

La dimension expressive des bâtiments et leur rapport avec l'ornement, suscitent des questions essentielles abordées depuis l'Antiquité par Vitruve, dans son traité *De Architectura*⁵⁰⁰. Selon Pierre Gros, la réflexion sur le sens vitruvien de l'ornement doit se faire à partir de la racine du mot *ornamentum* en latin, ainsi que sur la base de son emploi dans la littérature⁵⁰¹.

Ornamentum est un mot inséparable du traitement des ordres architecturaux, qui vient du verbe *ornare*, terme étroitement lié à *ordinare*, qui signifie mettre en ordre, organiser, introduire une logique dans ce qui est initialement le chaos. De même, *ordinare* équivaut au mot grec « Kósmos », qui désigne « un bon ordre »⁵⁰².

Selon Gros, l'*ornamenta* répond à une nécessité technique, mais aussi naturelle, dans une démarche de *veritas*, ou de légitimité. Autrement dit, dans leur acception antique, les ornements s'avèrent doublement nécessaires : ils jouent en effet un rôle essentiel dans la construction⁵⁰³ car ils renvoient métaphoriquement à des éléments structurels fondateurs⁵⁰⁴. Comme l'affirme Rykwert, l'*ornamenta* est un artifice nécessaire.

⁵⁰⁰ Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en français, avec des notes et des figures*, Paris, (1673) 1684.

⁵⁰¹ Pierre Gros, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective [en ligne]*, 1, 30 juin 2010, p. 130-136, <http://journals.openedition.org/perspective/1226>, DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1226>

⁵⁰² Vitruve définissait le mot *ordinatio* comme : « la mise en œuvre appropriée des dimensions respectives des composantes de l'édifice considérées isolément ou dans leur ensemble, en vue de l'établissement de rapports de commensurabilité. » *Ibid.*

⁵⁰³ En 1684, Claude Perrault, avait repéré que, dans le texte de Vitruve, le mot *ornamenta* faisait particulièrement référence aux trois parties de l'entablement, qui sont posées sur la colonne : à savoir à l'architrave, à la frise et à la corniche. Ces éléments composaient l'*ornamenta* en tant qu'éléments horizontaux structurels et formels, tandis que le mot *columnae* désignait pour sa part les parties verticales. *Ibid.*

⁵⁰⁴ Pierre Gros explique que : « c'est à propos de l'origine des entablements, que doit être cherchée selon lui dans les charpentes de comble en bois, que Vitruve expose le plus clairement sa conception des *ornamenta*. En IV, 2, il s'efforce en effet d'établir, non sans forcer un peu les choses, que les couronnements horizontaux des ordres sont la reproduction d'éléments originels à fonction exclusivement portante : les *ornamenta* constituent la métaphore pétrifiée, des

Dans une démarche lexicale, il convient également de distinguer le mot *ornement*, d'*ornementation* ou encore de *décor*, termes qui sont tous trois fréquemment confondus. L'ornementation, renverrait à l'action consistant à orner ou ornementer quelque chose⁵⁰⁵. Le décor est « l'ensemble des éléments portés par une œuvre d'architecture, participant à l'effet d'ensemble que celle-ci produit, mais ne contribuant d'aucune façon ni à sa structure ni à sa fonction. ».⁵⁰⁶

D'après Antoine Picon, durant longtemps une ambiguïté a perduré dans l'utilisation du terme « ornement », notamment parce qu'il brouille la distinction entre le structurel et le non-structurel. Cette ambivalence est présente par exemple chez Alberti, pour qui la colonne constituait tout à la fois « une partie renforcée du mur » et un « ornement ». Au XIX^e siècle, l'ornement architectural est plutôt perçu comme un supplément nécessaire⁵⁰⁷, ou en tant qu'élément qui complète et accompagne l'expression structurelle de l'édifice⁵⁰⁸.

Mais à la fin du XIX^e siècle, avec l'industrialisation des méthodes constructives, le modèle ornemental est remis en question. Les ornements, qui auparavant étaient limités par souci d'économie, sont désormais facilement reproductibles et plus accessibles. Dans ce contexte industriel, John Ruskin trouve dans l'ornement la condition *sine qua non* pour donner de la spiritualité aux œuvres, tandis que pour

pièces maîtresses des charpentes, du temps où celles-ci n'étaient pas relayées ou recouvertes par des compositions lapidaires au-dessus des colonnes (IV, 2, 1-6) 9. D'où son assimilation des épistyles (architraves) aux poutres (trabes), et son explication des denticules comme la représentation de l'extrémité des chevrons (asserres) et des mutules comme celle des arbalétriers (cantherii) ». *Ibid.*

⁵⁰⁵ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, définition d'ornementation, <https://www.cnrtl.fr/définition/ornementation>, consulté le 15 mars 2021.

⁵⁰⁶ Jean-Marie Pérouse de Montclos (éd.), *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*, Nouvelle éd., Paris, Éd. du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, coll. « Inventaire général du patrimoine culture. Principes d'analyse scientifique », 2011, p. 386.

⁵⁰⁷ Antoine Picon, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, traduit par Joseph Briaud, Presses polytechniques et Universitaires romandes, Lausanne, coll. « poche architecture », 2017, p. 43.

⁵⁰⁸ *Ibid.* p. 44.

certains architectes, comme Adolph Loos, l'excès d'ornement exprime un malaise de civilisation⁵⁰⁹.

Effectivement au tournant du XX^e siècle, plusieurs théories ont vu le jour et abordent l'ornement sous des points de vue différents. Nous proposons ici de retracer quelques-unes des idées qui ont germé parmi certains architectes, pour enfin faire le lien avec les débats professionnels menés au Mexique.

L'héritage du rationalisme structurel (Viollet-le-Duc)

D'après Kenneth Frampton, les textes publiés par Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) sous le titre *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872) inspirent les architectes européens de l'avant-garde, tels qu'Antoni Gaudí, Victor Horta, Hector Guimard et Henrik Berlage. Ces écrits, reposant sur les cours magistraux de l'École de Beaux-Arts en 1853, seront fondateurs pour le courant du rationalisme structurel en France⁵¹⁰.

Viollet-le-Duc y défend notamment la structure comme génératrice des formes et promeut une cohérence entre celle-ci, les systèmes constructifs et la forme :

« Toute architecture procède de la structure, et la première condition qu'elle doit remplir, c'est de mettre sa forme apparente en accord avec cette structure⁵¹¹. (...) En un mot, mettons nos méthodes de bâtir en harmonie avec les formes que nous prétendons adopter, ou, si nos méthodes de bâtir sont reconnues excellentes, ne cherchons pas à reproduire des formes qui sont contraires à ces méthodes. ⁵¹²»

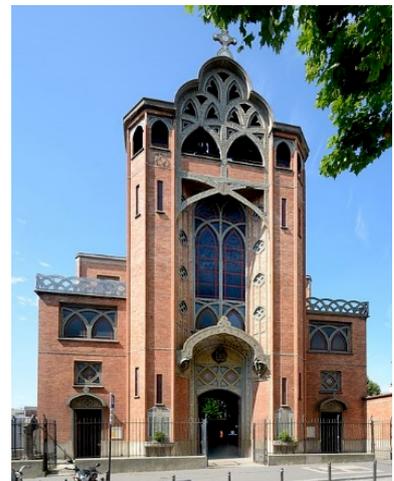


Figure 145. A. Baudot, église Saint-Jean de Montmartre (1894), P. Haas©.

⁵⁰⁹ *Ibid.* p. 40. De plus, selon Loos, l'ostentation du nouveau riche et le mauvais goût bourgeois étaient devenus possibles grâce à l'industrialisation, pratique qu'il qualifiait de « sauvage » et « vulgaire », *Ibid.*, p. 56.

⁵¹⁰ Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history*, 3rd ed., rev. enlarged., London, Thames and Hudson, coll. « World of art », 1992, p. 64.

⁵¹¹ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Imprimerie E. Martinet., Paris, 1872, vol.2, p. 3-4.

⁵¹² *Ibid.* p. 30-31.

Concernant l'ornement, Viollet-le-Duc se plaint surtout de l'incohérence entre formes et système constructif. Lors d'une autre conférence il affirme en effet :

« Habituellement dans nos édifices, toute forme apparente est inutile et ne sert que d'ornement, tout moyen nécessaire est soigneusement dissimulé sous une apparence souvent contraire à ce moyen. Si bien qu'on pourrait, si la chose en valait la peine, de chacun de nos édifices extraire deux œuvres, l'une vraie, la structure ; l'autre, qui se manifeste aux regards, l'apparence ; toutes les deux fort dissemblables, et dont le parallèle étonnerait fort le public. »

513

Viollet-le-Duc laisse entendre que l'ornement est quelque chose d'inutile, quand il s'éloigne du propos constructif et structurel de l'œuvre. De même, lors de la quinzième conférence, qu'il a consacrée au décor, Viollet-le-Duc établit que celui-ci doit se soumettre à l'idée générale de l'édifice et garder le même esprit à l'intérieur et à l'extérieur du bâtiment.

Selon Frampton, cette pensée germe aussi dans plusieurs zones d'Europe, où l'émergence d'un style dit « national » est lié à une recherche de nouvelles formes de bâtir⁵¹⁴. La visibilité de la structure et la cohérence entre la construction et la forme sont des caractéristiques partagées par Antoni Gaudí, Victor Horta, Hector Guimard et Hendrik Berlage.

En France, l'héritage d'Eugène Viollet-le-Duc se transmet à Hector Guimard par l'intermédiaire d'Anatole de Baudot, l'un de ses élèves, ainsi également que par le biais d'Henri Labrouste. Certains travaux⁵¹⁵ d'Anatole De Baudot et d'Hector Guimard sont représentatifs d'un courant qui

⁵¹³ *Ibid.*, p. 200 et 210.

⁵¹⁴ Frampton souligne, qu'une année après la publication du texte *d'Entretiens d'architecture*, la Société Centrale d'Architecture de Belgique a commencé une campagne pour créer un nouveau style national, par le biais de la revue *L'Emulation*.

⁵¹⁵ Kenneth Frampton signale notamment l'église de Saint-Jean à Montmartre (Baudot 1894), l'école du Sacré-cœur et la Maison Carpeaux (Guimard 1895). Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history*, 3rd ed., rev. Enlarged., London, Thames and Hudson, coll. « World of art », 1992, p. 69.

privilégie l'expressivité des matériaux et de la structure dans le langage formel, ce qui constitue une voie alternative à l'éclectisme historiciste de l'Académie. Guimard, dans une lettre adressée à Louis-Charles Boileau, lui confie : « J'ai appliqué les théories de Viollet-le-Duc sans être fasciné par le Moyen Age »⁵¹⁶.

Louis Sullivan (Ornament in architecture, 1892)

L'un des architectes les plus influents de la fin du XIX^e siècle est l'américain Louis Sullivan (1856-1924). Entre 1872-1873, il étudie à Boston, au *Massachusetts Institute of Technology*. Entre 1874 et 1875, Sullivan complète sa formation par un séjour en Europe, où il est admis en deuxième année à l'École des Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier d'Emile Vaudremer⁵¹⁷. De retour à Chicago, il écrit en 1892 son texte *Ornament in architecture*, initialement publié dans la revue *The engineering magazin*⁵¹⁸.



Figure 146. L. Sullivan, détail du *Guaranty building*, T. Meyer Broake©.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Louis Henry Sullivan », *Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968)*, INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017> (consulté le 09 avril 2021).

⁵¹⁸ Lauren S. Weingarden, Paul E. Sprague et Adolf K. Placzek, « The Drawings of Louis Henry Sullivan: A Catalogue of the Frank Lloyd Wright Collection at the Avery Architectural Library », *The Art Bulletin*, 63-4, décembre 1981, p. 690-693.

D'après Sullivan l'ornement est effectivement un luxe, sans nécessité, tout du moins d'un point de vue constructif. Néanmoins, l'ornement permet de donner de l'expressivité aux bâtiments, de leur attribuer une véritable individualité, il s'avère donc nécessaire dans une démarche artistique.

Fort de cette idée, il développe la proposition d'un système organique d'ornementation, complètement intégré à la proposition structurelle de l'édifice, dans une sorte de « sympathie » entre les deux. La proposition de Sullivan rejoint les propos sur la cohérence de Viollet-le-Duc quand il affirme que : « La structure ornementée doit être caractérisée par sa qualité, c'est-à-dire (que), la même pulsion émotionnelle devrait flotter de manière harmonieuse dans toutes les parties et formes d'expression »⁵¹⁹.

Sullivan essaie de conditionner l'ornement à une idée forte, dont l'inspiration de la nature. Sa métaphore décrivant l'ornement comme « une fleur au milieu des feuillages d'une plante » est révélatrice de la manière dont il conçoit la continuité entre la structure et les ornements.

Un autre élément de la pensée de Sullivan, qui s'est avéré central pour cette phase de transition a été son postulat « la forme suit toujours la fonction » (« *form ever follows function* »), mentionné dans son article de 1896 *The Tall Office Building Artistically Considered*⁵²⁰.

Malgré le fait que certains historiens américains comme Siegfried Gideon et Mumford Lewis aient mis en avant la posture de Sullivan, l'historien de l'art Pierre Francastel démontre comment cette question a connu un essor en Occident par des voies diversifiées⁵²¹. À la même époque Otto Wagner disait dans son essai de 1896 *Moderne architektur* : « rien qui ne soit fonctionnel ne pourra jamais

⁵¹⁹ Louis Henry Sullivan, *Ornament in architecture*, [1892], <https://www.readingdesign.org/ornament-in-architecture>, consulté le 9 avril 2021.

⁵²⁰ Louis H. Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered", *Lippincott's Magazine*, March 1896, p. 403-409.

être beau »⁵²². En 1904, Paul Souriau dans son essai *La beauté rationnelle* expliquait qu' « Un objet atteint la perfection dans son genre lorsqu'il remplit sa fonction »⁵²³. C'est ainsi que, sous la devise du fonctionnalisme, une grande diversité de propositions ont vu le jour en Europe et en Amérique. Cependant, ce précepte a suscité finalement très peu de consensus au sein du corps de métier des architectes, notamment sur comment appliquer le principe de fonctionnalité⁵²⁴.

Otto Wagner et la Sécession viennoise

À la fin du XIX^e siècle, l'un des principaux représentants de la scène artistique viennoise était l'architecte Otto Wagner, qui était entouré par des artistes qui plus tard seraient à l'origine de « la sécession », l'un des mouvements artistiques antiacadémiques les plus vigoureux d'Europe. Avec ses collaborateurs Joseph Maria Olbrich et Josef Hoffmann, Wagner sème les bases d'une nouvelle architecture qui connaîtra une large diffusion à l'étranger.

Otto Wagner fait ses études à l'École Polytechnique de Vienne et à la *Bauakademie* à Berlin, institution dans laquelle l'empreinte de l'architecte Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) perdure encore. Il est aussi influencé par les œuvres des architectes qui construisent au *Ringstrasse* de Vienne, comme Karl Von Hasenauer et Gottfried Semper⁵²⁵.

Il travaille à son compte en Autriche durant une quinzaine d'années avant de recevoir sa première commande publique en 1879, à savoir un décor pour la célébration de l'anniversaire du mariage de l'empereur. Après cette

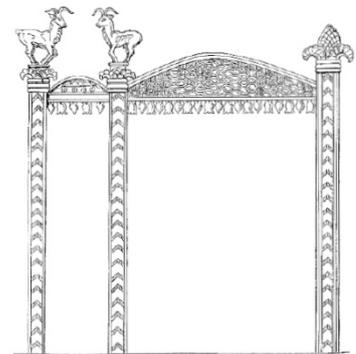


Figure 147. G. Semper, Tente d'un roi assyrien, in *Der Stil*, (1860), tirée de M. Gnehm (2017).

⁵²¹ Pierre Francastel, *Art & technology in the nineteenth and twentieth centuries*, New York Cambridge, Zone Books/MIT Press, 2000, p. 108.

⁵²² Hervé Doucet et Cité de l'architecture et du patrimoine (éd.), *Otto Wagner : maître de l'Art nouveau viennois [catalogue de l'exposition]*, Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 2019.

⁵²³ Pierre Francastel, *Art & technology in the nineteenth and twentieth centuries*, ...*op. cit.*, p. 45.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵²⁵ Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history*, 3rd ed., rev. enlarged., London, Thames and Hudson, coll. « World of art », 1992, p. 79.

première expérience publique, il poursuivra son travail pour des commanditaires privés. En 1894, il devient professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Il publie en 1896 sa première œuvre théorique, *Moderne architektur*, rééditée en 1902, découlant de ses réflexions au sein de cette institution.

Certains critiques affirment que les idées de Wagner sont proches de celles de Gottfried Semper, en particulier concernant le concept du *Bekleidung* : en tant que masque ou habillage de l'édifice⁵²⁶. Il convient de préciser que les questionnements entre les liens historiques qu'entretiendraient la construction et la décoration par le biais du textile, occupent une place privilégiée au sein des débats germanophones durant la seconde moitié du XIX^e siècle⁵²⁷.

Selon Estelle Thibault, la notion de *Bekleidung*, ou d'habillage des édifices, trouve son origine dans les écrits de John Ruskin et de Gottfried Semper. Elle désigne non seulement l'élément physique appliqué sur la structure, mais aussi une rhétorique symbolique conférée à la surface, par le biais d'une action assimilable au costume ou au déguisement⁵²⁸.

⁵²⁶ Iain Boyd Whyte, "Modernist Dioscuri? Otto Wagner and Hendrik Petrus Berlage", in Harry Francis Mallgrave (éd.), *Otto Wagner: reflections on the raiment of modernity*, Santa Monica, CA : Chicago, Getty Center for the History of Art and the Humanities ; Distributed by the University of Chicago Press, coll. « Issues & debates », 1993, p. 160-174.

⁵²⁷ Estelle Thibault, « La confection des édifices : analogies textiles en architecture aux XIX^e et XX^e siècles », *Perspective*, 1, 30 juin 2016, p. 109-126.

⁵²⁸ *Ibid.*



Figure 148. O. Wagner, bâtiment *Majolikahaus* à Vienne, Andrew Nash©.

Ainsi, dans l'édifice *Majolikahaus* (1898), le revêtement utilisé à partir du deuxième étage par Otto Wagner, est une surface de faïence qui recouvre la structure, une sorte de peau et de tissu, que confère son identité à l'édifice⁵²⁹. Enfin, il convient de préciser que pour d'autres membres de la Sécession viennoise – tels que les peintres Gustav Klimt ou Koloman Moser – les références aux matières, aux motifs et aux mises en œuvre textiles sont également incontournables.

Henry Van de Velde (L'ornement structurel linéal, 1902)

Tout comme les autres membres du groupe artistique d'avant-garde à Bruxelles « Les XX », Henry Van de Velde (1863-1957) est influencé par le préraphaélisme, le mouvement *Arts and Crafts* et les idées de William Morris à la fin des années 1880.

Durant les années 1890, Van de Velde est également membre du parti communiste, et sensible aux idées des historiens Alois Riegl et Wilhelm Worringer, ainsi qu'à celles du psychologue Theodor Lipps. Dans le cadre de sa démarche artistique, l'une de ses préoccupations est de concevoir le design des objets de la vie courante, de

⁵²⁹ Iain Boyd Whyte, "Modernist Dioscuri?... *op.cit.*, p. 174.

l'environnement comme un tout intégré – ou le *Gesamkunstwerk*⁵³⁰ –, ainsi que le travail de l'abstraction.



Figure 149. Anonyme, Henry Van de Velde dans son atelier, photo tirée de K. Frampton (1992).

En 1895, après avoir conçu des meubles pour la maison de l'Art nouveau (Siegfried Bing) à Paris, il formule à Weimar en 1902 les principes de sa pensée, à savoir l'ornement structurel linéal⁵³¹.

Dans ce texte, Van de Velde fait la distinction entre *ornementation* et *ornement*, en considérant que le premier est rapporté et donc détaché de l'objet, tandis que le second, déterminé de manière fonctionnelle (ou structurelle), est intégré à part entière dans l'œuvre. Cette idée de « l'ornement fonctionnel » s'avère centrale dans sa conception de la ligne. Elle est pour lui l'expression d'une pulsion, un élément artisanal et le résultat de la création humaine par excellence. En 1902, il écrit : « La ligne comporte la force et l'énergie de ce qui l'a tracée. »⁵³²

Les divers travaux théoriques inachevés de Van de Velde concernant la question de l'ornement (1900-1940), demeureront longtemps inconnus, jusqu'au tournant du XXI^e

⁵³⁰ Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history*, ... *op. cit.*, p. 96.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 98.

siècle⁵³³. Dans un manuscrit inédit, Van de Velde explore notamment l'utilisation de la ligne comme ornement dans l'histoire des civilisations humaines⁵³⁴.

Selon lui, l'origine et la fonction de l'ornement sont liées au besoin d'animer les surfaces, d'inclure dans l'objet l'accomplissement d'un rite d'incarnation de la vie. Trois axiomes, déjà mentionnés dans d'autres essais, concluent le manuscrit et synthétisent sa pensée sur la question : (1) la ligne comme force, (2) l'utilisation des lignes complémentaires, (3) le rapport entre les lignes et les surfaces⁵³⁵.

Les réflexions d'Henry Van de Velde sont le reflet des discussions menées avec ses confrères et cristallisent les positions prises par divers architectes et designers qui ont par la suite adhéré au mouvement de l'Art nouveau.

Adolf Loos (Ornament und Verbrechen, 1908)

Enfin, l'un des positionnements qui bouleversera les esprits au début du XX^e siècle est celui d'Adolf Loos. Il fait ses études au Collège Royal et Impérial Technique de Berlin, ainsi qu'au Collège Technologique de Dresde. L'une des expériences les plus formatrices pour lui est un voyage qu'il fera aux Etats-Unis, lors de l'exposition de Chicago en 1893. Durant ce déplacement, il sera, en effet, très impressionné par l'œuvre des architectes de l'école de Chicago et par la pensée de Louis Sullivan.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ En 1998, Elie George Haddad a consacré sa thèse à l'étude de l'esthétique chez Van de Velde, tandis qu'en 2005, Priska Schmückle Von Schmückle s'est penché sur l'analyse de certains de leurs travaux inédits. Voir : Elie George Haddad, *Henry van de Velde on rational beauty, empathy and ornament: A chapter in the aesthetics of architectural modernity*, University of Pennsylvania, Pennsylvania, 1998 ; Priska Schmückle von Minckwitz, *L'ORNEMENT, un tapuscrit inédit de Henry van de Velde sur l'origine de l'ornement et sur l'ornement structo-lineaire et dynamographique, mémoire en histoire de l'art sous la direction de Bruno Foucart*, Paris IV, Paris, 2004.

⁵³⁴ Elie G. Haddad, « On Henry van de Velde's "Manuscript on Ornament" », *Journal of Design History*, 16-2, 2003, p. 119-138.

⁵³⁵ *Ibid.*

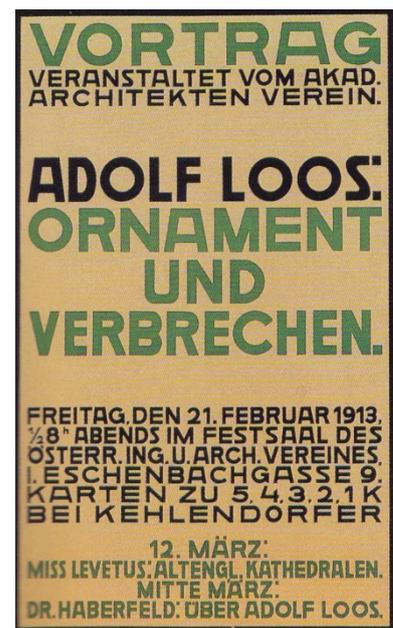


Figure 150. A. Loos, couverture du livre *Ornament et crime* (1913), gettyimages.org

En 1896, de retour à Vienne, il travaille et écrit de nombreux essais pour la revue *Neue Freie Presse*. Jusqu'en 1910, sa pratique professionnelle est notamment consacrée à la reconversion intérieure de bâtiments existants. En 1908, il publie l'un de ses textes les plus connus : *Ornament und Verbrechen (Ornement et crime)*, dans lequel il condamne la pratique décorative, notamment celle de certains intellectuels comme Joseph Maria Olbrich, Otto Eikmann (1865–1902) et Henry Van de Velde. Il exprime son refus de l'ornement de la façon suivante :

« L'évolution de la culture est équivalente à l'élimination de l'ornement (...) la peste de l'ornement a un statut de reconnaissance en Autriche et reçoit même des subventions (...) L'ornement n'est plus connecté aux formes organiques avec notre culture, l'ornement n'est plus l'expression de notre culture (...) l'ornement moderne n'a pas de parents et n'a pas de descendance, il n'a ni passé ni futur (...) »⁵³⁶.

Selon Kenneth Frampton, le texte de Sullivan *Ornament in Architecture* (1892) est une sorte de déclencheur pour Loos. Dans ce texte Sullivan mettait en garde les architectes en exprimant ainsi :

« Pourquoi devons-nous utiliser des ornements ? Si je devais répondre à la question avec une certaine naïveté, je devrais dire qu'il pourrait être fort bénéfique pour notre jugement esthétique si nous pouvions éliminer complètement l'utilisation des ornements pour une période, afin de mieux nous concentrer sur la production d'édifices bien constitués et avec une beauté nue.⁵³⁷ »

Selon Loos, la suppression de l'ornement va au-delà du simple fait de considérer le travail décoratif comme laborieux et inutile, pour lui l'ornement est aussi une forme d'esclavage de l'artisan. En tant que création et exploration esthétique, la pratique ornementale s'avère donc possible

⁵³⁶ Adolf Loos, *Ornament and crime: thoughts on design and materials*, S.I., Penguin Books, 2019.

⁵³⁷ Louis Henry Sullivan, *Ornament in architecture*, ...*op.cit.*

uniquement dans les sphères aristocratiques, ce qui est infiniment réducteur⁵³⁸.

Ce texte est présenté à plusieurs reprises par Loos lors de conférences qu'il donne à Vienne, Prague, Berlin et Munich, mais il n'est publié qu'en 1913. En France, cet écrit bénéficiera d'une grande diffusion grâce à l'édition de 1920 réalisée par Le Corbusier et traduite par Marcel Ray dans la revue *L'esprit nouveau*⁵³⁹.

Quelques polémiques au Mexique

L'utilisation de l'ornement par les architectes au Mexique est assumée comme une partie intégrante du métier artistique et cette notion n'est pas différenciée de celle de décor. Néanmoins, nous pouvons retracer quelques points d'intérêt et perspectives à cet égard par le biais d'articles parus dans la revue *El Arte y la Ciencia* (1899-1911), sous la direction de l'architecte Nicolas Mariscal.

Au début du XX^e siècle, nous remarquons la retranscription d'un texte de l'architecte catalan Manuel de Vega y March concernant la porcelaine comme revêtement et ressource esthétique dans l'architecture de l'époque. De la Vega y March retrace l'histoire de cette pratique ornementale depuis l'Antiquité, et en montre les différentes techniques et formes pour son utilisation en architecture⁵⁴⁰.

Un débat intéressant naîtra aussi autour de la polémique engendrée par l'utilisation d'ornements inspirés des civilisations préhispaniques au Mexique. En 1902, Manuel Francisco Álvarez écrit un article condamnant l'utilisation des ornements reposant sur les constructions indigènes, comme ceux du pavillon de l'Exposition universelle de Paris en 1889

⁵³⁸ Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history*, ... *op. cit.*, p. 91

⁵³⁹ Cécile Poulot, « Marcel Ray, traducteur et "passeur" d'Adolf Loos en France, ou la construction d'un classique international en histoire de l'architecture », *rgi*, 2020, p. 77-92.

⁵⁴⁰ Paru à l'origine dans la revue *Arquitectura y Construcción*, éditée à Barcelonne. Manuel Vega Y March, "El empleo de la porcelana en la arquitectura", *El arte y la ciencia*, vol. III no 6, septiembre 1901.

(Antonio De Anza et Luis Salazar) dans lequel, selon lui, le Mexique s'est ridiculisé en voulant reproduire un monument préhispanique, qui avait reçu des critiques négatives⁵⁴¹.

Mais, c'est lors des débats de *Pláticas de Arquitectura* (1933), organisés par la *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* (SAM), à l'instance du directeur Alfonso Pallares, que l'ornement sera le plus controversé. À plusieurs reprises dans leurs présentations Juan O'Gorman et Alvaro Aburto – tous deux architectes dans la ligne « radicale » de Le Corbusier – condamnent l'utilisation de l'ornement, considéré comme le fruit de « la vanité et de l'avidité esthétique⁵⁴². »

Entre 1920 et 1930, les prises de position sur l'ornement suscitent de vives discussions au sein des architectes. Elles donnent lieu à des réinterprétations et reformulations, comme ce fut le cas dans la publication de Le Corbusier (*Vers une architecture*, 1923), imprégnée par la pensée d'Adolf Loos⁵⁴³. Au Mexique, la diffusion du livre de l'architecte Suisse auprès de certains « initiés », comme Juan O'Gorman, Álvaro Aburto et Juan Legarreta, a été fondamentale dans la construction d'un nouveau discours d'avant-garde.

Ce premier repérage, nous permet de constater que le noyau intellectuel des architectes mexicains était bien informé et se positionnait face aux divers débats sur l'ornement, particulièrement sur ceux qui ont eu lieu en Espagne et en France. Toutefois, la question des débats

⁵⁴¹ Manuel Francisco Álvarez, "Las ruinas de Mitla la creación de una arquitectura nacional", *El Arte y la ciencia*, Vol. IV, n. 4, julio 1902.

⁵⁴² Carlos Ríos Garza, Víctor Arias Montes et Gerardo Sánchez Ruiz (éd.), *Pláticas sobre arquitectura* (1933), Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001 p. 31 et 97.

⁵⁴³ Le Corbusier dans sa publication de 1925 se montre très critique à l'égard du mouvement des arts décoratifs en France, en quelque sorte comme Adolf Loos l'était, vis-à-vis des architectes de la Sécession viennoise. À son tour, Adolf Loos se montrait très reconnaissant envers la pensée de Louis Sullivan, comme nous l'avons abordé précédemment. Voir : Charles-Édouard Jeanneret-Gris (dit Le Corbusier), *Vers une architecture*, Paris, Editions G. Crès & Cie, 1925, p. 69-70.

nationaux sur l'ornement mériterait en elle-même une recherche beaucoup plus approfondie⁵⁴⁴.

2. 3 L'Academia de Bellas Artes de San Carlos (1910-1929)



Figure 151. Façade de l'ancienne *Academia de Bellas Artes de San Carlos* à Mexico en 2018, AMPC.

Une période révoltée

L'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* est l'un des endroits où de profondes discussions sur l'avenir de l'architecture mexicaine ont eu lieu⁵⁴⁵. Il convient de préciser qu'au début du XX^e siècle, cette université est aussi le lieu de nombreux débats sur la démocratie et les droits civils, au sein de la classe étudiante émergente.

Selon Romain Robinet, les dernières années du *Porfiriato* sont marquées, notamment à partir de 1906, par l'augmentation du nombre des associations d'étudiants. En 1910, deux évènements sont à noter concernant la

⁵⁴⁴ Dans le cadre de la troisième partie du présent travail, nous avons mené une analyse approfondie sur l'emploi de l'ornement dans les projets sélectionnés comme études de cas.

⁵⁴⁵ Lors de sa fondation le 4 novembre 1785, l'Académie royale de San Carlos a été l'institution officielle la plus ancienne et importante pour l'enseignement des arts plastiques au Mexique. Cette institution a changé continuellement de nom et de statut : Académie Impériale, École Nationale des Beaux-Arts et École Nationale

communauté académique : D'une part, le premier Congrès National d'étudiants, qui rassemble les représentants de cinquante-trois écoles, provenant de tout le pays ; de l'autre, à l'initiative du ministre Justo Sierra, la création de l'Université Nationale⁵⁴⁶.

Lors du Congrès d'étudiants, la jeunesse intellectuelle mexicaine a débat autour de diverses revendications, les élèves demandent notamment la possibilité de révoquer les professeurs des écoles supérieures, d'avoir le droit de choisir leurs enseignants et que les chaires soient limitées à une durée maximale de dix ans. Ils interpellent également le ministère de l'Instruction Publique afin de pouvoir participer à la formulation de lois et de règlements, et aussi pour créer un organisme fédéral⁵⁴⁷.

Les revendications d'étudiants – à l'instar de l'émancipation syndicale de la classe ouvrière – sont très présentes dans la première moitié du XX^e siècle au Mexique. À titre d'exemple, Juan O'Gorman témoigne de cet esprit de rénovation au sein des établissements scolaires, lors de sa rencontre avec Frida Kahlo :

« J'ai connu Frida au lycée (...) à l'époque, quand Vicente Lombardo Toledano était le directeur de l'école. Afin de rédiger les pétitions urgentes destinées à la direction, Frida avait organisé un groupe réduit d'étudiants qui la soutenait. (...) Parmi les demandes : tel professeur ne vient pas en cours, par conséquent, il faut le changer pour un autre plus efficace. Tel autre ne connaît pas le sujet, il n'est pas pédagogue, il est nécessaire de le changer pour un autre plus compétent. (...) Frida, pleine d'énergie, d'intelligence et de bonheur, conduisait les garçons.⁵⁴⁸ »

d'Arts plastiques de l'Université Nationale. F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit. p. IX.

⁵⁴⁶ Cf. R. Robinet, *La révolution mexicaine...*, op. cit., p. 27-30.

⁵⁴⁷ Cf. *Ibid.* p. 28-29.

⁵⁴⁸ Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman: autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra...*, op. cit., p. 130.



Figure 152. Photographie actuelle de la cour intérieure couverte par une verrière de l'ancienne *Academia de Bellas Artes de San Carlos* à Mexico. Cette verrière a été construite durant la période de la direction d'Antonio Rivas Mercado, vue prise en 2018, AMPC.

En 1902, l'architecte Antonio Rivas Mercado (1853-1927), prend la direction de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*⁵⁴⁹. Flora Elena Sánchez montre qu'à son arrivée à la direction, sera instauré un nouveau programme d'études, en réponse aux fortes critiques sur la stagnation pédagogique de l'institution. Rivas Mercado, formé à l'École des Beaux-Arts de Paris, se montre particulièrement favorable aux pratiques architecturales de l'institution parisienne, héritées du XIX^e siècle⁵⁵⁰.

L'évènement artistique le plus marquant organisé durant sa gestion, est l'*Exposición de Artistas Mexicanos* (l'Exposition des Artistes Mexicains), inaugurée durant les fêtes de l'Indépendance en 1910. Cet évènement est organisé par le peintre Gerardo Murillo – ancien pensionnaire de l'Academia

⁵⁴⁹ À la place de Román de Lascurain, qui était le directeur depuis 1877. F. E. SÁNCHEZ ARREOLA, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit., p. XXXIII.

⁵⁵⁰ Les changements les plus significatifs ont été : la suppression de la spécialité peinture de paysage, l'introduction de la méthode de dessin Pillet (l'introduction de la photographie comme discipline auxiliaire au dessin). *Ibid* ; voir également Nicolás Mariscal et Manuel Chávez, « Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la Arquitectura en México », in Ramón Vargas Salguero et Víctor Arias Montes (éd.), *Ideario de los arquitectos mexicanos : los precursores*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, p. 300-345.

de San Carlos en Europe – avec la Société des Peintres et Sculpteurs Mexicains⁵⁵¹.

Néanmoins, la préférence du directeur Rivas Mercado pour l'enseignement de l'architecture, par rapport à ceux de la sculpture et de la peinture, ainsi que le dogmatisme de certains professeurs⁵⁵², suscitent beaucoup de mécontentement chez les élèves. Dès 1903, plusieurs membres des filières de peinture et de sculpture, demandent d'être dissociés de l'école d'architecture⁵⁵³.

Les conflits s'aggravent significativement en 1911, lorsqu'une grève d'étudiants⁵⁵⁴, menée par les élèves de peinture et de sculpture, éclate au début de la guerre révolutionnaire. La grève est dirigée par Raziel Cabildo, José del Pozo, José Clemente Orozco, parmi d'autres élèves, ainsi que par le personnel de l'école. Pour manifester leur opposition, les grévistes sortent peindre dans les rues de la ville et parlent d'une « Académie libre »⁵⁵⁵.

Dans un climat d'incertitude face aux élections présidentielles à venir, les tensions montent encore le 28 août 1911. Afin de montrer leur irritation, un groupe d'étudiants lance des œufs et des tomates sur Rivas Mercado, qui arrive à l'*Academia* accompagné de son épouse. Le directeur se défend avec l'aide de sa canne et

⁵⁵¹ F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit. p. XLVI.

⁵⁵² C'est surtout le professeur d'anatomie Daniel Vergara López, qui transmettait aux élèves uniquement quelques notes d'un texte en français, qui suscita le mécontentement des étudiants. Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1910-1914*, Primera edición., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, coll. « Estudios y fuentes del arte en México », 2014., p. 8.

⁵⁵³ F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit. p. XXXIV.

⁵⁵⁴ Ce mouvement coïncide également avec la création du *Syndicat de Peintres et Sculpteurs* que Gerardo Murillo (surnommé Dr. Atl) avait impulsé en 1910. E. Báez Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos...*, op. cit., p. 10.

⁵⁵⁵ Ces actions ont sans doute constitué le germe des futures Écoles de Peinture en plein air, instituées dès 1913 par le peintre Alfredo Ramos Martínez, *Ibid.*, p. 19 ; F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit., p. XLVII.

l'incident dégénère en bagarre à laquelle la police devra mettre fin⁵⁵⁶.

Ce conflit ayant éclaté en plein cœur du tourbillon révolutionnaire, est fortement médiatisé. Les femmes élèves de la spécialité peinture écrivent en septembre une déclaration dans le journal *Nueva Era*, en soutien à leurs camarades grévistes, tandis que le personnel académique s'exprime dans *El Imparcial*, sollicitant le rétablissement de l'ordre à l'école⁵⁵⁷.

Il est intéressant de souligner que le parti pris par les étudiants en architecture est de soutenir les factions les plus conservatrices de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Les élèves de la filière d'architecture se prononcent en 1913 dans le journal *El Imparcial* « contre l'épidémie contagieuse de la révolution qui s'est instaurée au sein des classes intellectuelles, qui représentent l'avenir de la patrie, exhortant les élèves grévistes à faire preuve de volonté afin d'empêcher la propagation de cette maladie si dangereuse. »⁵⁵⁸

La querelle entre la direction de l'Académie, le ministère de l'Instruction Publique et les élèves grévistes débouche, dans un premier temps, sur la séparation des enseignements en deux sections : architecture et arts plastiques. Pour diriger cette dernière, le peintre Alfredo Ramos Martinez est nommé sous-directeur en novembre 1911, et disposera d'une certaine autonomie. Dans un second temps, entre 1911 et 1912, la direction expulse les principaux élèves grévistes⁵⁵⁹.

Finalement, en avril 1912, l'architecte Antonio Rivas Mercado renoncera à la direction de l'Académie, ce qui

⁵⁵⁶ E. Báez Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos...*, op. cit., p. 12.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *El imparcial*, 13 août 1913, cité par E. Báez Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos...*, op. cit., p. 13.

⁵⁵⁹ Raziel Cabildo, José de Jesús Ibarra, Juan Sánchez Ibarra, Manuel T. Casas, Ignacio Asúnsolo, Ramon López, José María Fernández, Gabriel Salvador, Emilio Salvador, Jesús Ochoa, Francisco Rangel y Francisco Moctezuma. *Ibid.*

marquera le début d'une période d'instabilité⁵⁶⁰. Les constants et brusques changements de direction entre 1912 et 1920, correspondent bien aux bouleversements de l'ensemble des structures politiques, sociales et institutionnelles du pays durant le conflit (1910-1920).

Le nouveau président Francisco I. Madero nomme à la tête de l'*Academia* l'architecte Manuel Gorozpe, qui à son tour renonce rapidement à son poste. Il est remplacé par l'ingénieur Jesús Galindo y Villa, qui éprouve lui aussi des difficultés pour gérer les conflits au sein de l'école⁵⁶¹.

À partir de 1913, la direction bascule en faveur du groupe des peintres et des sculpteurs, tels Alfredo Ramos Martínez (1871-1946), Gerardo Murillo (1875-1964) et Arnulfo Domínguez Bello (1886-1948), ce qui constituera le moment de rupture avec l'hégémonie des architectes. Durant cette période, plusieurs réformes d'avant-garde sont menées à San Carlos.



Figure 153. Anonyme, les écoles de peinture en plein-air, Archivo Casasola©.

Les Écoles de peinture en plein air seront l'une des innovations les plus importantes durant la période révolutionnaire et la direction d'Alfredo Ramos Martinez.

⁵⁶⁰ Sorte de révolution à petite échelle, au sein de l'Académie.

⁵⁶¹ F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, *op. cit.*, p. XLVII et XLVIII.

Missionné en tant que boursier par l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* pour étudier à Paris entre 1901 et 1910, il est attaché à une pratique à mi-chemin entre académisme et impressionnisme, et gagnera à son retour l'admiration de ses confrères mexicains⁵⁶².

En 1913, en tant que directeur, il ouvre une école dans les environs de Mexico, dans le quartier *Santa Anita (Iztapalapa)*, dont l'objectif est de créer une alternative au système traditionnel de peinture sur chevalet et en intérieur. Ramos Martinez souhaite que les élèves travaillent « directement en contact avec la nature, dans des endroits où les feuillages et les effets de la perspective expriment le caractère propre du Mexique ». Ramos Martinez fait référence à l'école de Barbizon, située aux environs de Paris, comme à une expérience libératrice d'avant-garde, dont le courant est désormais appelé *plénarismo* au Mexique⁵⁶³.

Dans les années 1920, avec le soutien du gouvernement d'Alvaro Obregón, l'expérience des Écoles de peinture en plein air est incluse dans un programme officiel, à destination des populations les plus vulnérables, et tout particulièrement des enfants qui habitent en périphérie de la ville. Unis par l'appel révolutionnaire, les artistes d'autres mouvements comme le *estridentismo* et le *muralismo* ont tous rejoint ce projet, qui, selon Raquel Tibol, visait à « inclure les indiens et les métisses dans le développement d'une conscience nationale.⁵⁶⁴ »

Ce projet novateur fait l'objet de bons commentaires en Europe. En 1926 est organisée à Madrid l'exposition *Joven Pintura Mexicana* (Jeune peinture mexicaine), qui présente

⁵⁶² *Ibid.*, p. XLVII.

⁵⁶³ Cf. F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, *op. cit.* p. XLVIII ; E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁶⁴ Raquel Tibol, cité par E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, *op. cit.*, p. 38.

le travail mené par le gouvernement mexicain avec la jeunesse au sein de ces écoles en plein air. L'artiste espagnol Miguel Garcia Maroto, qui assiste à l'exposition, s'exprimera ainsi, un peu plus tard, dans la revue *La Gaceta literaria de Madrid* : « si j'allais dans les Amériques, cela serait certainement au Mexique, où un mouvement artistique d'une puissance surprenante prend forme. »⁵⁶⁵

En 1914, durant le bref gouvernement de Victoriano Huerta, eut lieu une réforme de *La Academia nacional de Bellas Artes*, qui instaure les *Arts Décoratifs* comme enseignement et discipline à part entière. Elle définit de même la durée des études pour les différentes sections : cinq ans pour l'architecture, la peinture et les arts décoratifs ; quatre pour la gravure et l'impression⁵⁶⁶.

Cette même année, le peintre Gerardo Murillo assume la fonction de directeur, en tant que protégé du général Venustiano Carranza. Il désire « révolutionner » l'enseignement en lui donnant un caractère essentiellement pratique : « Je changerai le nom [de l'institution] pour *l'Atelier*, où tous les travailleurs pourront faire trois choses : se laver, travailler et gagner de l'argent.⁵⁶⁷ »

Durant cette période turbulente est également effectué l'inventaire des galeries, tâche jugée nécessaire depuis la direction de Rivas Mercado et initialement assignée à Gerardo Murillo en 1909⁵⁶⁸, mais qui ne sera achevée qu'en 1914 par Ignacio Rosas et Rivas Tagle⁵⁶⁹.

Enfin, après la brève gestion de l'architecte Federico Mariscal et de Luis G. Guzman, le sculpteur Arnolfo

⁵⁶⁵ Fernando Ibarra Chávez, « Miguel García Maroto y su legado en la vanguardia artística mexicana », communication au congrès organisé par Isabelle Tauzin-Castellanos, *Migrations et indépendances : deux siècles de témoignages et de représentations entre le Mexique, l'Amérique centrale, l'Espagne et la France, 1820-2020*, U. Bodeaux-Montagne, 1-3 juillet 2020.

⁵⁶⁶ Pendant cette période la méthode Pillet, instaurée par Rivas Mercado en 1903, a été également éliminée. Báez Macías 15-18.

⁵⁶⁷ F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit., p. XLVIII.

⁵⁶⁸ *Ibid.* p 128.

Dominguez Bello est nommé directeur en 1915. Il juge nécessaire d'instaurer des « cours libres », nouvelle modalité qui donne la possibilité à chaque professeur de déterminer la méthode la plus appropriée pour son enseignement auprès des élèves, en respectant uniquement l'horaire et l'endroit des cours⁵⁷⁰.

Dans cet élan de rénovation, le professeur Manuel Torres Torrija propose, en 1918, de créer un « cours libre de béton armé » pour initier les élèves aux méthodes de construction du futur, dans des travaux appliqués au sein du projet « tout comme en Europe ou aux États-Unis. »⁵⁷¹



Figure 154. Anonyme, portrait de groupe à l'Academia de Bellas Artes de San Carlos, avec Nemesio García Naranjo, Rubén Valenti, Alfredo Ramos Martínez (directeur) vers 1914, coll. Casasola, INHA©.

La période des années 1920 est également marquée par des tensions entre les divers courants d'enseignement. Depuis le XIX^e siècle un groupe d'architectes au sein de l'institution – tels que Carlos M. Lazo (Histoire de l'art), Carlos Ituarte (Géométrie descriptive), entre autres – étaient perçus par les élèves comme les héritiers de l'enseignement le plus « traditionnel »⁵⁷².

⁵⁶⁹ E. Báez Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos...*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷⁰ F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, *op. cit.*, p. XLIX.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² I. Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana...*, *op. cit.*, p. 111-112.

Durant ce temps, certains architectes ayant travaillé à l'agence de Bénard – comme Manuel Ituarte (professeur de *Flore ornementale*), Eduardo Macedo y Arbeu (professeur de *Composition ornementale*) et Paul Dubois (professeur de *Flore ornementale, composition décorative et composition*) – forment les jeunes architectes dans cette phase de transition, par le biais notamment du dessin dans le travail de la composition architecturale.

À la fin de cette décennie, la direction bascule encore sous la gestion du peintre Mateo Herrera (1919) et plus tard d'Alfredo Ramos Martínez (1920), qui assure une nouvelle fois ce poste⁵⁷³. Les fluctuations politiques entraînent des conséquences néfastes sur la gestion de l'établissement et entraînent un manque de continuité dans les politiques éducatives. Pour cette raison plusieurs professeurs réclament l'autonomie des institutions éducatives vis-à-vis du gouvernement.

Entre 1925 et 1926, la section d'architecture est dirigée par Manuel Ortiz Monasterio. Plus tard, entre 1926 et 1929, Francisco Centeno lui succède à ce poste. Mais en 1929, suite à une révolte des étudiants, l'Université obtient finalement son autonomie et la section d'architecture est dissociée de celles de peinture et de sculpture⁵⁷⁴.

⁵⁷³ F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit., p. XLIX.

⁵⁷⁴ I. Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana...*, op. cit., p. 111.



Figure 155. A. Genin, rue *Balderas* et Av. *Juárez* durant la Révolution, Fototeca Antica©

Malgré les évènements politiques, l'*Academia de San Carlos* n'a pas cessé de travailler, hormis quelques jours pendant les moments les plus critiques de la grève⁵⁷⁵. Carlos Obregón Santacilia témoigne ainsi de son passage à San Carlos durant cette période : « durant nos études nous allions plusieurs fois prendre des cours entre les balles de la Révolution, ce qui, joint à l'environnement de révolutionnaire qui existait, nous a probablement poussé à être novateurs. »⁵⁷⁶

Concernant son passage à San Carlos, Segura a expliqué que chaque promotion comptait environ cinq élèves et que la section architecture comptait environ vingt-cinq élèves⁵⁷⁷, raison pour laquelle ils étaient tous très soudés. Les

⁵⁷⁵ E. Báez Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos...*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷⁶ Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México, Patria, 1952., p. 37.

⁵⁷⁷ Juan Segura identifica, parmi ses contemporains à l'école d'architecture, Fernando Davida, Ernesto Buenrostro, Vicente Urquiaga, Pablo Flores, Carlos Obregón Santacilia, José Lopez Moctezuma, Manuel Escalante, Carlos Tarditi, Juan Galindo, José Villagrán García y Vicente Mendiola. Biographie de Juan Segura effectuée par Adriana León Estrada. Voir : Adriana León Estrada, *Art déco y el arquitecto Juan Segura*, Universidad Iberoamericana, Mexico, D.F., 1983, (sans pagination).

enseignements étaient très personnalisés et les rapports entre les élèves et les professeurs parfois très conviviaux⁵⁷⁸.

Il reste encore beaucoup à étudier sur la période révolutionnaire à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*, mais, selon Flora Sánchez Arreola, les documents conservés aux archives de l'institution se font rares, et ceux qui existent, sont dispersés et incomplets⁵⁷⁹. De plus, du fait qu'il s'avère difficile de les consulter sur place, nous n'avons pas pu accéder aux sources primaires. Pour dresser notre travail, nous avons consulté les catalogues publiés concernant la collection documentaire.

L'enseignement de Paul Dubois (1913-1914 / 1919-1929)

Au début du XX^e siècle, la formation d'architecte à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* s'effectue sur une période de neuf ans, les quatre premières années correspondant aux études préparatoires, les cinq dernières étant consacrées à la section choisie à l'académie : architecture, peinture ou sculpture⁵⁸⁰.

Tout comme les écoles d'art d'autres pays, les enseignements y sont organisés sous la forme de cours théoriques et d'autres pratiques, avec une forte prépondérance donnée au concours d'architecture et au dessin en guise de méthode d'apprentissage.

Il convient de préciser que durant la période où se situe notre étude, deux grands changements de programmes sont menés en 1903 et en 1914, lors des gestions respectives de Rivas Mercado et Ramos Martinez. L'entrée de Paul Dubois à l'institution en 1913, coïncide avec une période de

⁵⁷⁸ Javier Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto.*, Mexico D.F., UNAM, Facultad de Arquitectura, [2013], p. 40-41.

⁵⁷⁹ F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, *op. cit.*, p. XLVIII.

⁵⁸⁰ N. Mariscal et M. Chávez, « Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la Arquitectura en México »..., *op. cit.*, p. 303.

renouveau et de forte instabilité, après la démission de l'architecte Antonio Rivas Mercado.



Figure 156. F. Marcon, portrait de Paul Dubois vers 1911, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

L'enseignement de Paul Dubois à San Carlos se divise en deux périodes, de 1913 à 1914 et de 1919 à 1929. Bien que n'ayant pas été l'unique professeur étranger de l'Academia⁵⁸¹, il fut toutefois probablement l'un des rares à y être resté après le conflit armé.

En 1912, à l'époque de la brève gestion de l'architecte Manuel Gorozpe (? -1925) au poste de directeur de l'Académie, le conseil propose à Paul Dubois et à Eduardo Maceo y Arbeu (1870-1942), parmi d'autres candidats⁵⁸², le

⁵⁸¹ Par exemple, pendant la gestion d'Antonio Rivas Mercado, ont également été nommés professeurs Adamo Boari et Maxime Roisin, mais ils ont cessé d'enseigner durant la période révolutionnaire. Voir : F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit., p. XXXIV.

⁵⁸² Ont aussi été proposés pour le cours Leon T. Avededo, Manuel Ituarte, José Luis Cuevas, Emilio Viamonte. Voir : Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes : 1857-1968 ; Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad*, México, D.F, Univ. Nacional Autónoma de México, Inst. de Invest. Estéticas, coll. « Estudios y fuentes del arte en México », n° 57, 1998, p. 153-154.

poste de professeur de « Flore ornementale et composition décorative.⁵⁸³ » Un mois plus tard, le directeur Gorozpe présente Paul Dubois au conseil comme un « architecte français disposant d'un excellent état de services, collaborateur de l'illustre Bénard dans l'œuvre du *Palacio legislativo*, (...) un professeur qui honorerait l'Académie si sa nomination était retenue. ».⁵⁸⁴ Bien que les documents sur l'embauche de Paul Dubois n'apparaissent pas dans les catalogues des archives, il commence toutefois à signer en tant que professeur dès 1913⁵⁸⁵.

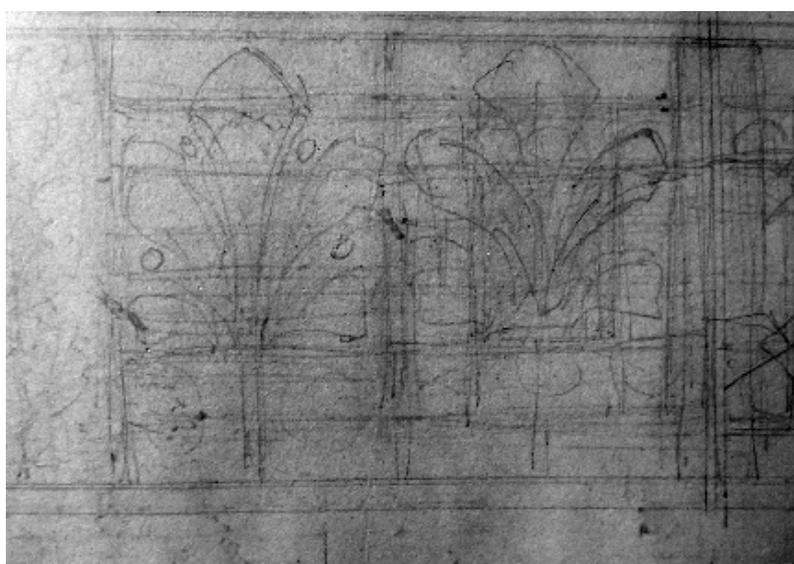


Figure 157. P. Dubois, F. Marcon, croquis de garde-corps de la reconstruction du *Palacio de Hierro*, fonds Marcon, 2016.10.15_3a, MDLV©.

Les cours de Flore ornementale et Composition décorative intègrent les enseignements de la deuxième année de la spécialité d'architecture⁵⁸⁶ et consistent à dessiner des motifs végétaux et à créer ensuite une application dans le domaine architectural⁵⁸⁷. Selon Nicolas Mariscal, l'ornementation constitue un moyen très important pour

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Il a été présenté aux côtés de deux autres architectes, candidats pour ce poste, Eduardo Macedo y Arbeu et José Luis Cuevas. Macedo a été écarté en raison de son fort caractère et Cuevas a été refusé car ses œuvres étaient de l'avis des membres du conseil, plus utilitaires qu'artistiques. F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 153-154.

⁵⁸⁵ E. Báez Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos...*, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 332.

⁵⁸⁷ N. Mariscal et M. Chávez, « Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la Arquitectura en México »..., *op. cit.*, p. 334.

l'expression artistique des différentes cultures et elle devrait toujours être en relation avec la forme du bâtiment⁵⁸⁸.

En février 1914, Paul Dubois est sollicité pour le cours d'Architecture comparée, enseignement théorique que le directeur Alfredo Ramos Martínez instaure dans le nouveau programme d'études. Cet enseignement, l'équivalent des études actuelles d'histoire de l'architecture, doit faire découvrir aux élèves de deuxième année « l'étude des genres architecturaux tels qu'ils se concevaient dans les divers pays 'civilisés'. ».⁵⁸⁹

Paul Dubois accepte la tâche. Il est titularisé en février comme professeur d'Architecture comparée⁵⁹⁰. Cependant, il démissionne un mois plus tard, en raison des sévères difficultés linguistiques qu'il rencontre pour préparer ses cours⁵⁹¹.

Malgré cet obstacle, au cours de la même année, Paul Dubois accepte le poste de professeur intérimaire pour le cours de composition, que son collègue Jesús Tito Acevedo a décliné à la dernière minute⁵⁹². La matière – dans laquelle les projets sont effectués par le biais de concours – est jugée fondamentale pour évaluer les aptitudes des élèves et mettre en valeur leurs acquis des années précédentes⁵⁹³. Les cours de composition comportaient également une première partie sur la théorie de la composition avant de commencer l'application pratique avec les concours⁵⁹⁴.

Paul Dubois signe le 2 juillet 1914, avec les professeurs Manuel Ituarte, Carlos M. Lazo, Antonio Revilla, entre

⁵⁸⁸ *Ibid.* p. 327.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁹⁰ Archivo General de la Nación (Mexico), dossier sur la matière d'Architecture comparée à San Carlos en 1914, cote : M.I./J.Y.N/I.P.Y.B.A/1S/C.346/69588/50/Exp.50 (1914).

⁵⁹¹ *Ibid.* ; E. Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁹² Car il avait été nommé Directeur général de la Poste. Archivo General de la Nación (Mexico), dossier sur la matière de Composition à San Carlos en 1914, cote : M.I./J.Y.N/I.P.Y.B.A/1S/C.346/69588/50/Exp.37 (1914)

⁵⁹³ N. Mariscal et M. Chávez, « Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la Arquitectura en México »..., *op. cit.*, p. 310.

autres, les sujets de concours adressés aux différentes classes. Il propose comme sujet d'étude : le vestibule d'un escalier pour une galerie de sculptures anciennes et un bâtiment pour la Loterie Nationale⁵⁹⁵.

Absent durant cinq ans pendant la Première Guerre mondiale (1914-1919), il sera de nouveau sollicité dès le mois d'août 1919 par l'*Academia*. L'ancien directeur Antonio Rivas Mercado a arrêté ses cours de composition pour cause de maladie et la direction a proposé à l'architecte Eduardo Maceo y Arbeu de le remplacer. Cependant, lors d'une réunion, Maceo y Arbeu y renonce et estime « nécessaire que Paul Dubois prenne en charge les classes de composition de deuxième et troisième année », avec l'accord des professeurs et des élèves⁵⁹⁶.

Bien que Paul Dubois bénéficie de la reconnaissance de ses collègues architectes, sa nomination est remise en cause, deux mois plus tard, par le directeur Mateo Herrera (1867-1927) au cours d'une réunion extraordinaire⁵⁹⁷.

En effet, le recteur⁵⁹⁸ de l'Université Nationale a mis en évidence la non-conformité du recrutement de Dubois, fait qui lui semble inconstitutionnel, car « selon l'article 32, dans les mêmes circonstances il faut toujours donner la préférence à l'embauche d'un Mexicain sur celle d'un étranger.⁵⁹⁹ » Néanmoins, le recteur laisse au conseil de l'*Academia* la décision finale. La majorité des membres

⁵⁹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 335.

⁵⁹⁵ E. Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes...*, op. cit., p. 189.

⁵⁹⁶ F. E. Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920...*, op. cit., p. 237.

⁵⁹⁷ À laquelle ont assisté les professeurs : Eduardo Macedo, José A. Cuevas, Carlos Lazo, Manuel et Carlos Ituarte, Luis Cuevas, Luis Serrano, Francisco Centeno, Mariscal et Martínez del Cerro. Elizabeth Fuentes Rojas, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929*, UNAM, 2000, p. 83.

⁵⁹⁸ José Natividad Macías (1857-1948), recteur de l'Université nationale du 1er juillet 1915 au 22 novembre 1916 et du 3 mai 1917 au 7 mai 1920. *Los rectores de la Universidad Nacional*, http://www.unam2009.unam.mx/acercaunam/es/unam_tiempo/rectores/rectores.html, consulté le 8 août 2018.

⁵⁹⁹ Elizabeth Fuentes Rojas, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929*, México D.F., UNAM, 2000, p. 83.

votent en faveur de la réintégration de Paul Dubois dans l'institution.

À partir de 1923, il semble que son activité d'enseignant se soit stabilisée au moment où le ministre d'Éducation Publique, José Vasconcelos, le nomme professeur titulaire de Composition de la troisième année et de Composition des éléments et ensembles ornementaux⁶⁰⁰. Toutefois, l'enseignement de Paul Dubois à l'*Academia* cessera entre 1929 et 1931⁶⁰¹, à la veille de son retour en France⁶⁰², pour des raisons qui nous sont encore inconnues.

Même si le rôle de Paul Dubois au sein de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* demeure une question difficile à élucider avec précision, en raison de l'absence des sources primaires, nous pouvons proposer quelques hypothèses, sur la base de son parcours professionnel à Mexico.

Héritier d'une solide formation à l'ENSBA de Paris et en tant que collaborateur d'Émile Bénard au *Palacio legislativo* (tout comme Jesús Tito Acevedo, Federico Mariscal, Manuel Ituarte et Eduardo Macedo y Arbeu) Dubois a profité de sa position comme l'un des représentants du système d'enseignement français au sein de l'institution mexicaine⁶⁰³. Il sera l'un des derniers professeurs invités à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*, au même titre qu'Adamo Boari et que Maxime Roisin⁶⁰⁴.

Selon Israel Katzman, dans son exercice professionnel, Dubois fait partie d'un groupe d'architectes qui

⁶⁰⁰ *Ibid.* p. 95 ; Note : cette dernière matière était très probablement la matière de *composition décorative* adressée aux élèves de quatrième et cinquième année, qui était l'ancien cours de *Fleur ornementale et composition décorative* dans le programme d'études précédent. Voir : Escuela Nacional de Bellas Artes, "Plan de estudios para la carrera de Arquitecto" (1922), in Ramón Vargas Salguero et J. Victor Arias Montes (éd.), *Ideario de los arquitectos mexicanos*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, vol. 3 tomos : los precursores, los olvidados, nuevas propuestas/, vol. 2, p. 22-25.

⁶⁰¹ Les dernières mentions de Paul Dubois que nous avons trouvées dans les catalogues des archives de San Carlos sont faites jusqu'en juillet 1929. Voir : E. Fuentes Rojas, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929...*, *op. cit.*, p. 220.

⁶⁰² Paul Dubois rentre en France en 1931. AN 19771065/86.

⁶⁰³ Mais Maxime Roisin enseigne seulement durant quelques mois en 1914.

renouveleront le langage architectural, notamment dans le cadre de projets privés, pour des bureaux et magasins⁶⁰⁵. La prédominance de la structure, les fenêtres amples et les vitrines, ainsi que l'intégration de l'ornementation sont certaines des caractéristiques de cette nouvelle architecture⁶⁰⁶. Selon Enrique X. De Anda, le travail de l'agence se caractérise par l'utilisation rationnelle des matériaux et l'expression structurelle des édifices, mais aussi par « la sécurité avec laquelle il a défendu la condition esthétique [ornementale] de l'édifice comme un fait inhérent à l'architecture. »⁶⁰⁷

Dans son enseignement à l'*Academia de San Carlos*, il a probablement été l'un des représentants d'un courant du rationalisme à caractère ornemental, au même titre qu'Anatole De Baudot ou Henri Sauvage. Il a été également influencé par les idées et le travail de Julien Guadet, en particulier, par l'ouvrage *Éléments et théorie de l'Architecture. Cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts (1901-1904)*⁶⁰⁸.

D'après Silvia Arango Cardinal, le texte de Guadet a eu un très fort impact sur les programmes d'études en Amérique latine, notamment dans les années 1920. Toujours selon Arango Cardinal, grâce aux projets d'étudiants publiés dans les revues latino-américaines, il est possible de constater comment les cours de « Composition décorative » (Uruguay), « Composition d'éléments ornementaux »

⁶⁰⁴ I. Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana...*, op. cit., p. 44.

⁶⁰⁵ Comme Manuel Ortiz Monasterio, Bernardo Calderón, Albert Pepper, Benjamin Orvañanos, Carlos Greenham, W. F. Kent, Luis Mc Gregor, Carlos Obregón Santacilia, José Villagrán García, Juan Galindo, A. Olagaray, Vicente Mendiola, M.S. de Carmona, Luis Alvarado, Alfonso Pallares, Vicente Urquiaga, Juan Segura, Federico Mariscal, Javier Stavoli, Joaquín Capilla, J. Gómez Echeverría, José Luis Cuevas, Manuel Cortina García, Carlos B. Vergara, Javier Torres Ansorena, Américo Schwarts, Guillermo Zárraga, Silvano Palafox, Pablo Flores, Alberto Mendoza, etc. *Ibid.* p. 101.

⁶⁰⁶ Cf. *Ibid.* 102-103.

⁶⁰⁷ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit. p. 107.

⁶⁰⁸ Notamment par la liberté avec laquelle ils ont mobilisé les références dans leur production, ainsi que par la constatation du livre de Julien Guadet *Éléments et théorie de l'architecture (1901-1904)* parmi les livres les plus précieux de la collection de l'architecte Fernand Marcon.

(Mexique) ou « Arts décoratifs » (Brésil) ont renouvelé les références stylistiques et intégré une forte expérimentation dans les systèmes de représentation.

Très probablement imprégné des idées de Julien Guadet (1901), Paul Dubois est devenu – dans le cadre professionnel – un promoteur d'une méthode de composition qui remployait des éléments d'architecture d'une manière « libre », en introduisant des nouvelles technologies et en portant une spéciale attention à l'intégration de l'ornement dans ses propositions. Cette dette intellectuelle semble évidente dans les écrits de José Villagrán García, qui se montre très reconnaissant envers l'enseignement de Paul Dubois et les textes de Guadet⁶⁰⁹. Nous tenons à penser que Paul Dubois aurait introduit à San Carlos les débats menés à l'école des Beaux-Arts de Paris au début du XX^e siècle. Il aurait également formé les jeunes architectes au savoir-faire du projet « à la française », tout en gardant une liberté stylistique.

Grâce aux œuvres des architectes Dubois-Marcon qui se trouvent toujours à l'heure actuelle à Mexico, nous pouvons en établir les caractéristiques principales : 1. l'emploi de nouvelles techniques constructives (le béton armé) ; 2. une recherche pour intégrer l'espace et éclairer les intérieurs ; 3. la mise en place d'un programme ornemental qui souligne et accompagne la structure. Bien que nous puissions circonscrire l'ensemble de leur production de l'entre-deux-guerres, dans le mouvement de l'art déco, leurs références culturelles ne se cantonnent cependant pas exclusivement à leur pays d'origine. L'ensemble de la production de cette agence, qui est très représentative de la bourgeoisie constituée par les expatriés français au Mexique, deviendra également une référence pour certains des élèves de Paul



Figure 158. Traitement d'angle du *El Palacio de Hierro* (reconstruction 1921), 2017, AMPC.

⁶⁰⁹ José Villagrán García, « Panorama de 62 años de arquitectura mexicana », *Cuadernos de arquitectura*, 10, 1963, p. VI, VII, VIII et IX.

Dubois. Tel fut notamment le cas de Juan Segura Gutiérrez, qui a travaillé dans ce cabinet entre 1920 et 1923.

2.4 La reconstruction postrévolutionnaire

Mexico et le tournant social

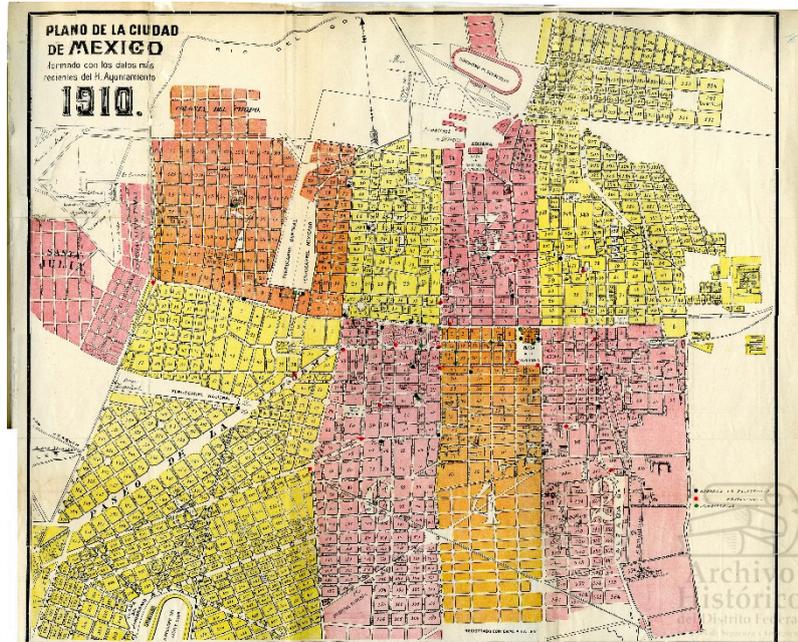


Figure 159. Anonyme, plan de la Ville de Mexico en 1910, AHCDMX©.

Les années 1920⁶¹⁰ sont marquées par la stabilisation du conflit armé du fait de l'établissement de nouvelles lois, la création des institutions et la relance économique. Ce moment s'avère crucial, non seulement pour remédier aux dégâts de la guerre, mais aussi pour surmonter la crise économique et faire face aux nouveaux enjeux. Parmi les priorités, il faut développer l'agriculture, fournir des moyens d'éducation et de santé aux couches sociales les plus larges, loger la population dans les villes et améliorer les infrastructures par des travaux publics.

Ainsi que François Thomas le rappelle dans son étude, face aux conséquences catastrophiques de la guerre révolutionnaire dans les campagnes et provinces, la ville de

Mexico devient le refuge privilégié des capitaux, qui s'investissent massivement dans l'immobilier⁶¹¹. Entre 1910 et 1920, Mexico passe ainsi de 471 000 à 740 000 habitants, de 1920 à 1940, les habitants augmentent encore de 740 000 à 1 750 000⁶¹².

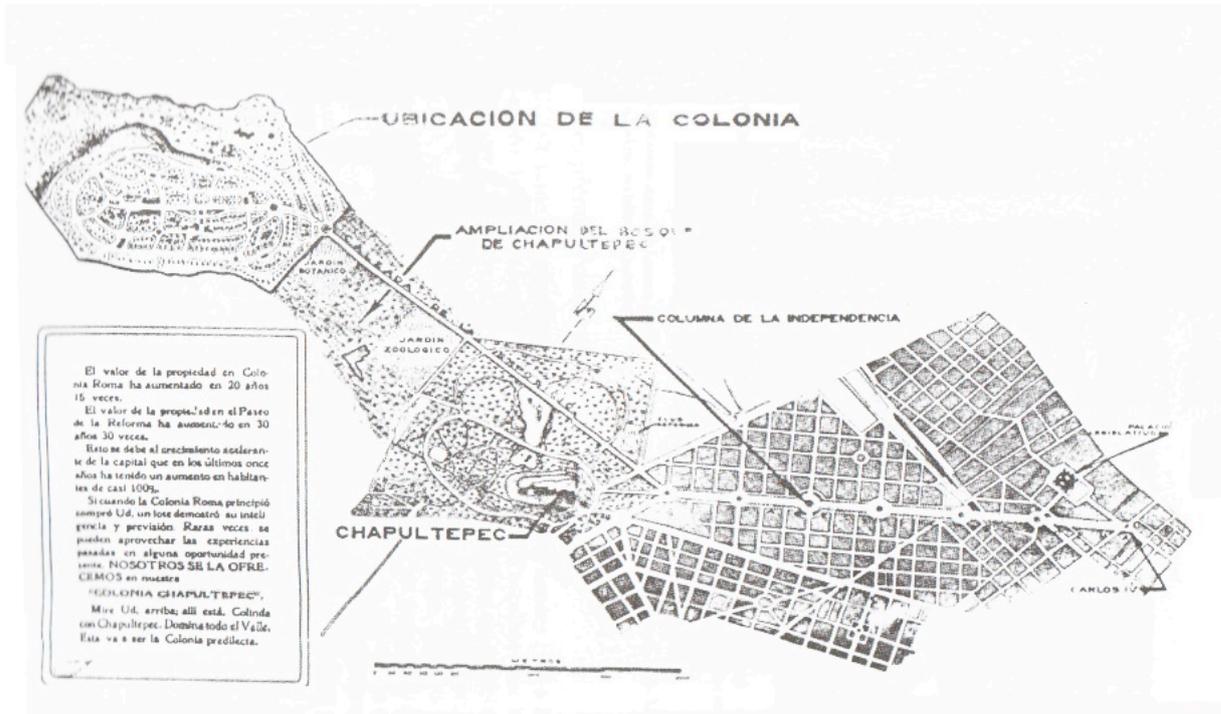


Figure 160. Anonyme, agrandissement du quartier *Chapultepec* [1920], tirée de F. Thomas (2003).

Cette explosion démographique entraîne une importante croissance urbaine. La ville se développe notamment sous la forme de lotissements dans la périphérie sud-ouest, où prédominent des immeubles ou des villas pour les classes hautes et moyennes. Les quartiers comme *La Juárez* et *Chapultepec Heights* s'élargissent dès les années 1920. Dans les années 1930 et 1940, d'autres émergent : comme *La Roma*, *La Condesa*, *Hipodromo Condesa* et *Del Valle*. Simultanément, les classes populaires, connaissant une forte croissance en raison de l'exode rural, aménagent dans

⁶¹⁰ Durant les gouvernements de Venustiano Carranza (1915-1920), Alvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elias Calles (1924-1928) et Emilio Portes Gil (1928-1930).

⁶¹¹ Cf. *Ibid.* p. 163.

d'anciens palais abandonnés des quartiers traditionnels, comme *La Merced*, *Tepito* et *Morelos*⁶¹³.

Selon Ramon Vargas Salguero, l'architecture est la voie par laquelle s'est matérialisée la révolution pour les classes sociales défavorisées :

« La révolution politique du Mexique a permis de faire évoluer l'architecture d'un profil éminemment individuel et oligarchique vers une architecture de masses (...) Mais c'est la révolution en architecture, parmi d'autres [révolutions artistiques], qui a obligé la révolution politique à devenir révolution sociale.⁶¹⁴ »

Le moment s'avère fondateur grâce à la pluralité de propositions qui ont émergé, notamment dans la capitale. Rafael López Rangel situe ce moment comme une première modernité architecturale et urbaine à Mexico. De même, l'expérimentation des techniques constructives, formelles et spatiales sont à l'origine d'une seconde modernité atteinte à la fin des années 1950, fréquemment désigné dans le pays sous les termes de « fonctionnalisme »⁶¹⁵ ou l'« architecture internationale ».

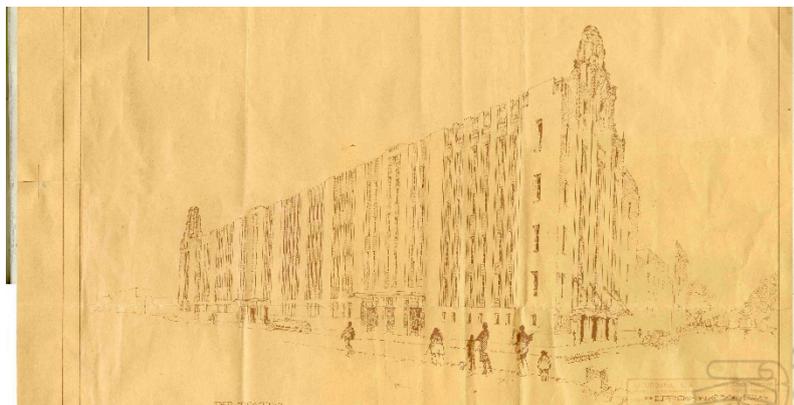


Figure 161. Vicente Mediola et Guillermo Zarraga, projet pour un édifice pour la mairie de Mexico [Caserne de Pompiers] (sans date), AHCDMX©.

⁶¹² François Tomas, « México, d'une modernité à une autre (1920-1949) », in *Les temporalités des villes*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2003, p. 163 et 167.

⁶¹³ Cf. *Ibid.* 167-168.

⁶¹⁴ Préface de Ramon Vargas Salguero in E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 23.

⁶¹⁵ Courant de l'architecture et du design du début du XX^e siècle, qui concédait également une importance fondamentale à la fonction et l'optimisation des ressources, parmi d'autres prémisses. Voir : George H. Marcus, *Functionalist Design : An Ongoing History*, Prestel, 1995, 168 p.

**Trois architectes sur l'empreinte d'un
« rationalisme ornemental » ?**

Durant la période de la reconstruction postrévolutionnaire, et parmi l'ensemble des élèves de Paul Dubois, nous avons retenu les architectes Carlos Obregón Santacilia, Juan Segura Gutiérrez et José Villagrán García, du fait des liens explicites qu'ils ont tissés avec l'enseignement de Paul Dubois à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

Carlos Obregón Santacilia mentionne son refus catégorique du système d'enseignement français et de la figure du professeur Paul Dubois, dans son livre rétrospectif *50 años de arquitectura mexicana*. Pour Juan Segura Gutierrez, le lien est encore plus explicite, puisqu'il a travaillé dans l'agence Dubois-Marcon entre 1920 et 1923⁶¹⁶. Enfin, en ce qui concerne José Villagrán García, il mentionne Paul Dubois parmi ses professeurs et il est très reconnaissant envers l'héritage intellectuel français, fait qui nous a tout de suite interpellée⁶¹⁷.

Bien que nous ne prétendions pas réduire la richesse de la production de la période postrévolutionnaire à ces quelques exemples, dans le présent travail nous nous sommes concentrée sur la piste du rationalisme français et de l'intégration de l'ornement, dans le cadre du mouvement des arts décoratifs. Notre objectif a été principalement de mettre en évidence certaines prises de position au Mexique au regard des idées émanant de France. Aussi, l'abondante

⁶¹⁶ Lors d'un entretien en 1983, Segura Gutiérrez relate à Adriana León Estrada son passage à l'atelier de Paul Dubois et Fernand Marcon : « En 1920, mon professeur de composition, l'architecte Paul Dubois, qui était l'architecte de la colonie française, m'a appelé pour collaborer à son agence ». Selon Javier Velasco Sánchez, Juan Segura lui a également confié qu'il travaillait au cabinet de Dubois car il souhaitait faire une expérience pratique durant sa formation et gagner de l'argent. En tant que dessinateur il travaillait six heures par jour et il gagnait quinze pesos par semaine. Adriana León Estrada, *Art déco y el arquitecto Juan Segura*, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1983. (sans pagination) ; Javier Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto*, México D.F., UNAM, Facultad de Arquitectura, 2013, p. 41. Nous abordons la question dans la partie IV du présent travail.

⁶¹⁷ Toutes les questions relatives à la réception et au positionnement des architectes sont explorées en détail dans la quatrième partie de cette thèse.

production architecturale de Carlos Obregón Santacilia, Juan Segura Gutierrez et de José Villagrán García, qui ont traversé la première et la seconde modernité, nous semblait un aspect intéressant à mettre en avant.

De plus, la production écrite par Obregón Santacilia et Villagrán García, permet d'établir des liens avec l'agence française. Dans le cas de Segura Gutiérrez, les multiples entretiens menés à la veille de sa disparition, dans les années quatre-vingt, nous semblaient également être de précieux éléments pour se rapprocher de sa pensée architecturale.

*Carlos Obregón Santacilia (1896-1961)*⁶¹⁸



Figure 162. Anonyme, portrait de Carlos Obregón, mediateca INHA©.

Carlos Obregón est un architecte prolifique⁶¹⁹, dont la carrière hétéroclite témoigne de sa capacité d'adaptation aux enjeux sociétaux et aux divers marchés publics et privés. Exerçant le métier avec talent et une grande sensibilité, doté d'un caractère fort, il est également écrivain et professeur. Il laisse à sa mort un vaste héritage intellectuel.

Il est né dans une famille aisée de la ville de Mexico, impliquée dans la vie politique. Son arrière-grand-père du côté maternel est le célèbre président Benito Juárez⁶²⁰, le premier politicien d'origine Indienne à avoir occupé ce poste, ainsi que le responsable de la *Guerra de Reforma*⁶²¹. Son père, Lauro Obregón, est médecin, et sa mère, Maria Santacilia Juárez, peintre⁶²². Il est le septième de dix garçons, parmi lesquels il joue le rôle de chef⁶²³. Il grandit au milieu de la campagne, dans l'*hacienda* (ferme) de sa famille dans l'état de Guanajuato et la ville de Mexico. En 1916, âgé

⁶¹⁸ Il est possible de consulter la biographie chronologique de Carlos Obregón en annexe 7.

⁶¹⁹ Nous avons recensé près de deux cents réalisations entre 1922 et 1960. Voir annexes 7 et 8.

⁶²⁰ G. De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia...*, op. cit., p. 10.

⁶²¹ Contre l'église catholique (1857-1861). De même il a été à l'origine de l'exécution de l'archiduc Maximilien d'Habsbourg en 1867, afin de finaliser l'empire imposé par Napoléon III.

⁶²² *Ibid.*

alors de vingt ans, il commence à suivre les cours de la section d'architecture à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Sa formation se déroule en plein conflit révolutionnaire.

En 1922, tout juste diplômé, il fonde sa propre agence, qui deviendra l'une des plus réputées et productives du Mexique. Le cabinet d'architecture d'Obregón Santacilia présente presque systématiquement des projets à tous les concours les plus importants de l'époque⁶²⁴. Dans son atelier défilent de nombreux architectes et étudiants formés à San Carlos, tels que Carlos Tarditi, José Villagrán, Juan O'Gorman, entre autres.

Il noue également des relations privilégiées avec certains membres du gouvernement et l'élite au pouvoir, dont José Vasconcelos et Alberto J. Pani. Son réseau lui permet de bénéficier de nombreuses commandes de diverses typologies : bâtiments administratifs, pavillons d'exposition, villas, logements sociaux, hôtels, etc.⁶²⁵

L'ensemble de son vaste travail, dont nous avons recensé presque deux-cents œuvres⁶²⁶, est présenté par certains chercheurs en trois étapes : la première, héritière du nationalisme néocolonial ; la deuxième, considérée comme régionaliste, mais influencée par le courant des arts décoratifs ; et pour finir, une proto-rationaliste moderne⁶²⁷.

La première étape nationaliste, est illustrée par le pavillon du Mexique pour l'exposition de Rio de Janeiro (1922), concours qu'il remporte avec l'architecte Carlos Tarditi, dans



Figure 163. nonyme, l'école primaire publique *Benito Juárez* (1923-1925), image tirée de V. Jimenez (2004).

⁶²³ Graciela De Garay mentionne que c'est certainement à cause de sa condition privilégiée au sein de sa famille, qu'Obregón Santacilia a construit une personnalité individualiste, compétitive et très réticente aux critiques. *Ibid.* p. 13.

⁶²⁴ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p.102.

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ Voir annexes 7 et 8.

⁶²⁷ Voir : G. De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia...*, op. cit. ; Víctor Jiménez, *Carlos Obregón Santacilia : un precursor de la modernidad mexicana*, 1. ed., México, D.F, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. « Círculo de arte. Arquitectura », 2004 ;



Figure 164. Anonyme, façade du bâtiment *Santacilia* (conçu avec José Villagrán García en 1925), image tirée d'Israel Meneses (Pérez Gay Rafael et al., *Ciudad, sueño y memoria*, México, Cal y Arena, (2013).

le contexte de la célébration du centenaire de l'Indépendance du Brésil. Durant la même période, l'école primaire publique *Benito Juárez* (1923-1925), réalisée suite à la commande de José Vasconcelos, est aussi son projet de fin d'études⁶²⁸.

Dans la deuxième étape, nous trouvons le bâtiment *Santacilia* (1925), au 32 de la rue de *Madero* dans le centre-ville, où il installe son cabinet. On compte aussi d'autres œuvres importantes, comme la rénovation intérieure de la *Banco de México* (1926 et 1928)⁶²⁹; ainsi que l'hôtel *Reforma*, achevé entre 1933 et 1934⁶³⁰.

Deux édifices se distinguent par leur caractère monumental : le siège du *Departamento de Salubridad e Higiene* (ministère de Santé et d'Hygiène) (1926-1929), où il collabore avec Carlos Tarditi et Diego Rivera ; et le Monument à la Révolution (1938), qui réutilise la structure à l'abandon de l'ancien projet du *Palacio legislativo* de Bénard.



Figure 165. Façade de l'ancien *Departamento de Salubridad e Higiene* (1927-1929), 2020, AMPC.

E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit.

⁶²⁸ Cf. G. De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia...*, op. cit., p. 25-34.

⁶²⁹ À l'intérieur du bâtiment *La Mutua*, bâtiment conçu par l'agence Lemos & Cordes.

Enfin, durant la troisième période, jugée par Graciela De Garay comme proto-rationaliste, nous pouvons souligner : la maison de Manuel Gomez Morín (1931), qui constitue l'une des premières œuvres vers une modernité achevée⁶³¹. Dans ce type aussi, nous trouvons le chantier polémique de l'hôtel *del Prado* (1933-1946), dont la maîtrise du projet et du chantier est réattribuée à l'architecte Mario Pani, en raison d'un conflit avec Alberto J. Pani⁶³². Le bâtiment *Guardiola* (1938-1941), en constitue un autre exemple ; et enfin, le siège de l'IMSS (Institut Mexicain de Sécurité Sociale), qui est pour plusieurs chercheurs l'un des bâtiments les plus rationalistes de son parcours.

Graciela De Garay définit Carlos Obregón Santacilia comme un architecte de transition, un précurseur de l'architecture moderne au Mexique. Selon elle, ses travaux synthétisent les apprentissages de la tradition académique, tout en préparant l'entrée dans la modernité, notamment grâce à la réinterprétation qu'il fait de l'ornement, ainsi qu'à ses préoccupations pour l'ancrage contemporain et culturel de ses œuvres⁶³³.

Victor Jiménez considère aussi Carlos Obregón comme un précurseur. Il le compare à Peter Behrens, qui aurait été à l'origine de l'émergence d'un esprit de rénovation au sein de son atelier, où il formait les jeunes architectes de



Figure 167. Anonyme, maison Gómez Morín (1929-31), Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBA©, photo tirée de Perez-Duarte (2003).



Figure 166. Anonyme, le bâtiment Guardiola (1938-1941), tirée de V. Jiménez (2004).



Figure 168. Anonyme, le siège de l'Institut Mexicain du Seguro Social (IMSS), image tirée de V. Jiménez (2004).

⁶³⁰ Dont la paternité a été fortement contestée, puisque Mario Pani a fini la commande, comme dans le cas de l'hôtel del Prado. Voir note 627.

⁶³¹ Ce bâtiment avait une volumétrie non symétrique, inspirée des diverses fonctions et possédait un schéma intérieur de plan libre Juan Lopez García, *El arquitecto Carlos Obregón Santacilia : la tradición arquitectónica mexicana (nacimiento, invención y renovación)*, thèse en architecture sous la direction de Josep Maria Rovira i Gimeno, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España, 2003, p. 326.

⁶³² Nous abordons plus en détails le conflit Pani-Obregón dans la quatrième partie de cette thèse. Cf. Jorge Vazquez Angeles, « Historias folletinescas », *Casa del Tiempo*, UAM, n. 47, 2011, p. 52-55 ; « L'hôtel Reforma à Mexico », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro 12, 1938, p. 38 ; « Rectifications », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro 04, 1939, p. 90 ; « Rectifications », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro 6, 1939, p. 95 ; Carlos Obregón Santacilia, *Historia folletinesca del Hotel del Prado : un episodio técnico-pintoresco-irónico-trágico-bochornoso de la postrevolución*, México, [publisher not identified], 1951.

⁶³³ G. De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia...*, op. cit., p. 97.

l'époque⁶³⁴. Obregón Santacilia est lui-même très admiratif des œuvres d'Otto Wagner, Frank Lloyd Wright et Peter Behrens, qui sont pour lui les vrais bâtisseurs de la révolution architecturale qui s'opère au début du XX^e siècle⁶³⁵.

Pour Enrique X. De Anda, plutôt qu'un innovateur, Obregón Santacilia est un magnifique exécutant de propositions variées, toujours en accord avec les diverses contraintes des projets. Il est aussi très habile pour mener à bien des projets en lien avec une multiplicité de courants internationaux, qu'il a su réinterpréter, tout en renouvelant, au fil du temps, son langage architectural⁶³⁶.

Mais la célébrité d'Obregón Santacilia ne se cantonne à son rôle comme architecte-constructeur. Il est aussi très engagé dans la création d'une culture architecturale et dans les débats sur le métier. En 1924, tout juste diplômé de San Carlos, il est à l'initiative – avec seize autres élèves – de la création des « cours libres » de composition dans son atelier avec José Villagrán et Pablo Flores⁶³⁷.

De plus, en 1931, l'agence d'Obregón Santacilia, qui porte le nom de *Muestrario de la Construcción Moderna* (Catalogue de construction moderne), lance un appel à propositions pour un prototype de maisons ouvrières, avec le gouvernement de la Ville de Mexico⁶³⁸. Il sera président de la Société des Architectes Mexicains (SAM) à trois

⁶³⁴ Des architectes comme Le Corbusier, Walter Gropius et Mies Van Der Rohe sont passés par l'atelier de Behrens. Jiménez p. 10

⁶³⁵ Víctor Jiménez, *Carlos Obregón Santacilia: un precursor de la modernidad mexicana*, 1. ed., México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. « Círculo de arte. Arquitectura », 2004. p. 10-11.

⁶³⁶ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 102.

⁶³⁷ I. Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana...*, op. cit., p. 112.

⁶³⁸ Juan Legarreta et Justino Aburto, qui ont gagné le premier prix, ainsi que Carlos Tarditi, Augusto Pérez, qui ont obtenu le deuxième et troisième prix, respectivement ; et Juan O'Gorman, qui n'a pas reçu de reconnaissance particulière, malgré sa proposition novatrice, ont participé à cet événement. J. Lopez García, *El arquitecto Carlos Obregón Santacilla : la tradición arquitectónica mexicana (nacimiento, invención y renovación)*, thèse en architecture sous la direction de Josep Maria Rovira i Gimeno..., op. cit., p. 321-322.

reprises⁶³⁹. Obregón produit aussi de nombreux textes, entre autres : *El maquinismo, la vida y la arquitectura* (1939)⁶⁴⁰, *México como eje de las antiguas culturas de América* (1947)⁶⁴¹ et *50 años de arquitectura* (1952)⁶⁴².

Bien que ses écrits soient plus proches du prosélytisme et manquent de rigueur scientifique, selon Georgina Cebey, sa production ils constituent toutefois un témoignage important sur les conditions socio-culturelles de la production architecturale à l'époque⁶⁴³.

*Juan Segura Gutiérrez (1898-1989)*⁶⁴⁴

Juan Segura Gutiérrez est un architecte qui a travaillé notamment entre 1928 et 1945⁶⁴⁵. Il n'a jamais quitté la profession et est demeuré actif jusqu'à l'âge de quatre-vingt-onze ans. D'un esprit éminemment pragmatique, loin des débats théoriques et de la presse, Juan Segura exerce son métier avec constance, et a laissé une production matérielle de plus d'une centaine d'œuvres⁶⁴⁶ à Mexico et dans les états de Sinaloa et Guanajuato. Apprécié tardivement par la critique architecturale du pays⁶⁴⁷, certaines de ses œuvres sont aujourd'hui considérées comme très influentes et novatrices dans la création architecturale au XX^e siècle.



Figure 169. Anonyme, portrait de Juan Segura, Gerardo Segura Warnholtz©.

⁶³⁹ Norma Susana Ortega, « Carlos Obregón Santacilia », in *Ciencia y tecnología en México en el siglo XXI. Biografías de personajes ilustres*, Mexico, Academia Mexicana de Ciencias, 2005, p. 179-187.

⁶⁴⁰ Carlos Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura [ensayo]*, Letras de México, 1939, 45 p.

⁶⁴¹ Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América.*, México, Editorial Atlante, 1947, 109p.

⁶⁴² C. Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)...*, op. cit.

⁶⁴³ Georgina Cebey Montes De Oca, *Nociones de lo moderno en la historiografía Cultural de la Arquitectura Del Siglo XX. La Obra Escrita De Carlos Obregón Santacilia*, UAM, 2012, p. 123-124.

⁶⁴⁴ Il est possible de consulter la biographie chronologique de Juan Segura en annexe 8.

⁶⁴⁵ J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 46.

⁶⁴⁶ Voir annexes 9 et 10.

⁶⁴⁷ Sa reconnaissance professionnelle a été tardive. Vers 1980, à la veille de son décès, plusieurs chercheurs se sont intéressés à son parcours et à ses œuvres. Voir les travaux d'Enrique X. De Anda, Javier Velasco Sánchez, Adriana León Estrada.



Figure 170. V. Mendiola, caricature de Juan Segura en 1927, tirée de J. Velasco Sánchez [2013].

Juan Segura est né en 1898 au sein d'une famille issue de la bourgeoisie de Mexico. Son père, Joaquín Segura Pesado est un médecin qui se forme à l'homéopathie en Allemagne. À partir de 1905, il s'efforce de travailler au Mexique dans cette branche de la médecine, mais c'est lorsqu'il devient le médecin du président Porfirio Díaz, qu'il assoit sa position économique⁶⁴⁸.

Les membres de sa famille du côté paternel, les Mier y Pesado, ont investi dans plusieurs projets immobiliers et créé la fondation Mier y Pesado⁶⁴⁹. Sa mère, Juana Gutiérrez, est une femme au foyer, qui a élevé Juan et sept autres frères et sœurs. Son frère aîné, Pablo Segura, a fait des études d'architecture avant lui, et constitue une référence pour le jeune Juan⁶⁵⁰.

Juan Segura est une personne dynamique, espiègle et sportive. Le futur architecte aime les maquettes de machines (avions et bateaux), ainsi que les balades dans les environs de Mexico. Au moment où son père achète sa première voiture, il n'y en a que trois dans toute la ville : celle du président Porfirio Diaz, celle du ministre José Limantour et celle de son père, Joaquín Pesado. Juan passe du temps à regarder le moteur et son fonctionnement⁶⁵¹.

Il étudie à la section d'architecture de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* entre 1917 à 1921 et obtient son diplôme en 1923⁶⁵². Durant sa formation à l'*Academia*, la section d'architecture subira trois changements de programmes d'études⁶⁵³. Selon lui, l'enseignement est très ancré dans la tradition des Beaux-Arts « à la française », mais il connaît au même moment un élan de rénovation

⁶⁴⁸ J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 38.

⁶⁴⁹ Prestigieuse institution caritative créée au XIX^e siècle.

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ Et plus d'une fois il a conduit sans permis la voiture de son père. *Ibid.* p. 39.

⁶⁵² Cf. Entretien mené en 1981 par Adriana León, A. León Estrada, *Art déco y el arquitecto Juan Segura...*, op. cit., p. 24 ; J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 43.

⁶⁵³ J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 41.

dans les approches pédagogiques, ainsi qu'un tournant vers la technologie et les nouveaux matériaux⁶⁵⁴.

Segura est décrit par ses camarades de promotion comme un homme éloquent et audacieux. Il ose même faire quelques exhibitions avec sa motocyclette américaine « Indiana » à l'intérieur du bâtiment de l'*Academia*⁶⁵⁵. Pour Enrique X. De Anda, Juan Segura était l'un des jeunes étudiants « bohèmes » de San Carlos de la période des années folles, qui combinait les « charrettes »⁶⁵⁶ avec une intense vie sociale⁶⁵⁷.

Entre 1920 et 1923, durant son passage à l'agence de Paul Dubois et Fernand Marcon, Juan Segura travaille comme dessinateur dans les projets du grand magasin *Palacio de Hierro* (1918-1921), le monument aux morts de la Guerre de 14-18 (1920), l'agrandissement de l'*Hospital francés* (vers 1922) et le siège de *CIDOSA* (1922-1924), avec une trentaine de personnes⁶⁵⁸. Son expérience à l'agence de Dubois a révélé à Juan Segura une nouvelle sensibilité vis-à-vis des innovations architecturales en Europe et de la qualité esthétique des arts décoratifs, ce qui a ouvert pour lui la voie à une expérimentation personnelle, qu'il a développée durant sa carrière⁶⁵⁹.

En 1925, il épouse Carmen Díaz de Bonilla et s'associe à l'ingénieur Ricardo Dantán, membre de la famille de son épouse. Ensemble, ils construisent des maisons dans le quartier *Hipódromo Condesa*. En 1926, il débute sa collaboration avec l'architecte Manuel Cortina, pour les

⁶⁵⁴ Cf. Entretien mené en 1981 par Adriana León, A. León Estrada, *Art déco y el arquitecto Juan Segura...*, op. cit., p. 24 ; J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 41.

⁶⁵⁵ J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 41.

⁶⁵⁶ Mode de travail intensif et bref qui était caractéristique des concours d'architecture dans les écoles des beaux-arts.

⁶⁵⁷ Cf. E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 106.

⁶⁵⁸ Estimation qui a été effectuée grâce au fonds photographique de Fernand Marcon.

⁶⁵⁹ Cf. E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 107.



Figure 171. Anonyme, l'ensemble *Isabel* (1929), AAMMCV©.

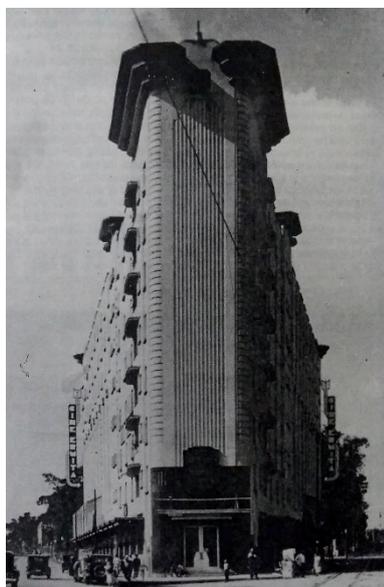


Figure 172. Anonyme, façade du bâtiment *Ermita*, tirée d'Obras (1989).

commanditaires de la fondation Mier y Pesado. Puis rapidement, en 1927, il commence à exercer directement pour la fondation, qui devient son mécène⁶⁶⁰.

Parmi les immeubles de logements les plus importants, qu'il réalisera pour la fondation, se trouvent : le bâtiment *Rosa* (1927), le bâtiment *Sadi Carnot* (1928), l'ensemble *Isabel* (1929) et le bâtiment *Ermita* (1931). Ce dernier édifice constitue pour plusieurs critiques de l'architecture⁶⁶¹ l'un de ses travaux les plus achevés. Entre 1931 et 1935, il conçoit le siège de la fondation *Mier y Pesado*, situé à l'angle des rue *5 de mayo* et *Bolívar*, au centre-ville de Mexico.

Il réalise de très nombreux projets⁶⁶² résidentiels à Mexico avec l'ingénieur Dantan. Il travaille également avec l'architecte Marcial Gutiérrez Camarena, afin de construire des équipements pour la Ville de Mexico, tels que des écoles et le centre sportif *Venustiano Carranza* (1929).

En 1932, Juan Segura investit dans des mines d'or et d'argent, dans les états de Guerrero et de San Luis Potosí, avec un certain M. Lomelí. Du fait qu'il voyage beaucoup, il achète un avion qu'il pilote. Mais entre 1939 et 1945, à cause de la Seconde Guerre Mondiale, son entreprise fait faillite⁶⁶³.

Entre 1945 et 1952, il travaille pour le programme gouvernemental CAPFCE (Comité Administrateur du Programme Fédéral de Construction des Écoles), qui développe des écoles sur l'ensemble du territoire national. L'architecte José Villagrán, son ancien collègue de

⁶⁶⁰ J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 43.

⁶⁶¹ Lors du colloque *Arquitecturas finiseculares en México*, effectué durant l'année 2000, le bâtiment *Ermita* a été l'un des plus mentionnés par tous les intervenants du fait de son architecture remarquable. Voir : Antonio TOCA, Alejandro AGUILERA et Juan B. Dolores, *Arquitecturas finiseculares en México : actas del coloquio del 12 de mayo de 2000 : Universidad Iberoamericana*, Universidad Iberoamericana, 2004.

⁶⁶² Enrique d'Anda estime qu'il aurait réalisé plus de cent maisons autour de 1926. E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 107.

⁶⁶³ Biographie de Juan Segura in A. León Estrada, *Art déco y el arquitecto Juan Segura...*, op. cit.

l'Academia de Bellas Artes de San Carlos, est le directeur de projets au niveau fédéral. Juan Segura est assigné à la ville de Culiacán, afin de construire des écoles dans l'état de Sinaloa. Il acquiert donc un véhicule de guerre amphibie, qui lui sert de moyen de transport pour accéder aux villages les plus reculés⁶⁶⁴.

Juan Segura, professionnel polyvalent et 'tout-terrain', est un homme impulsif et déterminé. Il incarne l'architecte de la reconstruction par excellence, notamment grâce à sa participation au développement du logement à Mexico, mais aussi en raison de son engagement dans la construction d'équipements et d'infrastructures dans plusieurs états⁶⁶⁵. Dès 1967 et jusqu'à sa mort en 1989, il travaille en tant que chef de planification à la direction des Travaux Publics pour le gouvernement de la ville de Mexico, pour laquelle il assurera le suivi du chantier de la construction du métro⁶⁶⁶.

Pour Enrique X. De Anda, Juan Segura utilise la tradition afin de construire un nouveau langage, en faisant preuve de beaucoup de liberté⁶⁶⁷. José Villagrán García considère qu'il a été un véritable pionnier⁶⁶⁸.

Juan Segura a repoussé les limites académiques imposées lors de sa formation. L'importance de son travail contraste fortement avec la discrétion qui le caractérise dans la sphère intellectuelle. Il était pourtant un grand admirateur d'Etienne-Louis Boullée et de Jean-Nicolas-Louis Durand⁶⁶⁹. Mais il reconnaît qu'il n'est à l'aise ni à l'oral ni à l'écrit, mais qu'il



Figure 173. Anonyme, le siège de la fondation Mier y Pesado (1927), AAMMCV©.



Figure 174. Anonyme, deportivo Venustiano Carranza (1929), AAMMCV©.

⁶⁶⁴ J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 45.

⁶⁶⁵ Dans les années 1950, avec l'aide de son ancien collègue et ami l'architecte Vicente Urquiaga y Rivas – qui était proche du gouverneur de l'état de Guanajuato – ils réalisent plusieurs œuvres d'architectures et d'infrastructures. *Ibid.* 46 ; Biographie de Juan Segura in A. León Estrada, *Art déco y el arquitecto Juan Segura...*, op. cit..

⁶⁶⁶ J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 51.

⁶⁶⁷ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 107 ; E. X. De Anda, *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo XX...*, op. cit., p. 63.

⁶⁶⁸ José Villagrán García, « Panorama de 62 años de arquitectura mexicana », *Cuadernos de arquitectura*, 10, 1963., VII.

est surtout un bon constructeur. Le peu que l'on connaît de sa pensée architecturale et de ses expériences de vie apparaît dans certains entretiens effectués dans les années 1980⁶⁷⁰, presque à la veille de sa disparition.

*José Villagrán García (1901-1982)*⁶⁷¹



Figure 175. Anonyme, portrait de José Villagrán, tiré de R. Vargas Salguero (2005).

Théoricien, pédagogue, fonctionnaire et praticien, José Villagrán García joue un rôle central dans l'architecture du XX^e siècle au Mexique⁶⁷². Il est considéré comme l'un des fondateurs de la modernité architecturale dans le pays, grâce à ses œuvres construites et à ses écrits. Conciliateur, tempéré et rationnel, il fédère les efforts de plusieurs architectes de l'époque et devient l'un des « chefs d'orchestre » de la construction de l'état mexicain.

Il est né en 1901 à Mexico. Son père et son oncle sont les directeurs de l'école primaire catholique *El sagrado corazón de Jesús*, dans laquelle il fait ses études. Il poursuivra son éducation au lycée français *La Perpetua*, avant d'accéder à la section d'architecture de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* en 1918⁶⁷³.

Selon Ramón Vargas Salguero, lors de ses études en architecture⁶⁷⁴, José Villagrán est notamment réceptif aux propositions d'un groupe de professeurs, engagés dans la rénovation du pays : Guillermo Zárraga, Federico E.

⁶⁶⁹ J. Velasco Sánchez, *El Art Déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit., p. 44.

⁶⁷⁰ Voir : A. León Estrada, *Art déco y el arquitecto Juan Segura...*, op. cit. ; J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, op. cit. ; Juan Segura, « Entrevista con el arquitecto Juan Segura », *Construcción mexicana*, 265, 1981, p. 21-35 ; Juan Segura, « Consejos de Juan Segura », *Obras*, 17, n. 202, 1989, p. 44-46.

⁶⁷¹ Il est possible de consulter la biographie chronologique de José Villagrán en annexe 9.

⁶⁷² Selon Mario Pani, les enseignements de Villagrán ont permis le développement d'une véritable architecture mexicaine moderne. Cf. Ramón Vargas Salguero, *José Villagrán García : vida y obra*, 1. ed., México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, coll. « Colección Talleres », 2005., p. 57 ; Selon Ramon Vargas Salguero, José Villagrán a été à l'origine de la formation d'un groupe d'architectes qui ont créé l'*Ecole Mexicaine d'Architecture*, Ramón Vargas Salguero, *Villagrán : teórico de la arquitectura mexicana*, [México], Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana, Consejo Directivo, 1994, p. I.

⁶⁷³ R. Vargas Salguero, *José Villagrán García...*, op. cit., p. 11.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

Mariscal, Alfonso Pallares, Juan Galindo y Pimentel, Nicolás Mariscal, Bernardo Calderón et Charles J.S. Hall⁶⁷⁵.

À la fin de de ses études, il travaille à l'agence de Guillermo Zárraga et au Département des constructions scolaires du *Secretaría de Educación Pública* – SEP (ministère d'Education Publique), où il développe le projet pour l'*Estadio nacional* (1924)⁶⁷⁶. En 1923 il soutient son projet de fin d'études, une chambre d'hôtes sur le lac de *Chapala*, Jalisco⁶⁷⁷. Il surprend ses professeurs par la manière inhabituelle dont il présente sa proposition, avec des copies héliographiques tirées de ses plans originaux⁶⁷⁸, pratique qui n'était pas du tout habituelle⁶⁷⁹.

Il débute son parcours par une brève collaboration avec Carlos Obregón Santacilia entre 1924 et 1925. Ils réalisent ensemble le projet de la Loterie Nationale (non construit) et le bâtiment *Santacilia* ainsi que quelques maisons.

À la même époque, lui et Obregón Santacilia deviennent professeurs de « cours libres » de composition à l'*Academia de San Carlos*, avec l'architecte Pablo Flores. Ils commencent leur enseignement, grâce à l'insistance d'un groupe de seize étudiants, qui poussent la direction à accepter qu'ils suivent des cours pratiques dans l'atelier des architectes récemment diplômés. Cette expérience d'enseignement est fondatrice pour José Villagrán, qui

⁶⁷⁵ Nous n'avons pas encore identifié son rôle en tant que professeur à San Carlos. Nous avons uniquement trouvé la référence d'une lettre en anglais entre une personne du nom de J.M. Hall (Detroit, Michigan, E.U.A.) et la direction de l'école de San Carlos, à propos des méthodes d'enseignement au Mexique. E. Báez Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos...*, op. cit., p. 96.

⁶⁷⁶ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 111.

⁶⁷⁷ R. Vargas Salguero, *José Villagrán García...*, op. cit., p. 11.

⁶⁷⁸ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 111.

⁶⁷⁹ Normalement ces copies étaient uniquement utilisées pour l'exécution des projets techniques et non pour une présentation de fin d'étude. Pour l'occasion les élèves utilisaient normalement des plans de présentation en grand format et en aquarelles.

consacrera par la suite cinq décennies de sa vie à l'enseignement de l'architecture⁶⁸⁰.

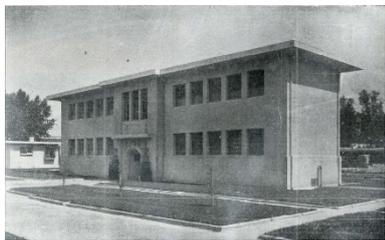


Figure 176. Anonyme, photographie du pavillon des vaccins à Popotla, revue *Cemento* no. 20, 1927, raíces digital-UNAM©.

Parmi les élèves de Villagrán se trouvent Juan O'Gorman, Juan Legarreta et Alvaro Aburto, qui plus tard formeront le groupe « radical » du fonctionnalisme au Mexique. Mauricio Campos et Enrique del Moral suivront ses cours de théorie. Tous deux deviendront directeurs de l'École Nationale d'Architecture (respectivement en 1938 et 1944)⁶⁸¹. D'autres architectes célèbres seront formés par Villagrán comme : Marcial Gutiérrez Camarena, Carlos Vergara, Francisco Arce et Teodoro González de León, parmi d'autres. L'application de ses principes théoriques a donné naissance à l'École mexicaine d'architecture, qui selon Ramón Vargas Salguero, est le jalon architectural probablement le plus vigoureux du XX^e siècle⁶⁸².



Figure 177. Anonyme, la clinique pour les malades tuberculeux à Huipulco (1929), image tirée d'Urquiaga et Jiménez (1986).

En 1956, Enrique del Moral confie à propos de son ancien professeur Villagrán : « C'est lui qui a commencé au Mexique, par le biais de son enseignement, (...) un courant propice pour questionner, sur de bonnes bases, le problème

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ L'École Nationale d'architecture dérive de la section d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts de San Carlos, après l'autonomie universitaire, obtenue en 1929.

⁶⁸² Ramón Vargas Salguero, *Villagrán : teórico de la arquitectura mexicana*, [México], Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana, Consejo Directivo, 1994, p. 1 ; R. Vargas Salguero, *José Villagrán García...*, *op. cit.*, p. 18.

de l'architecture (...) »⁶⁸³. Teodoro González de León, qui a également travaillé dans le cabinet de Le Corbusier, dit à son tour : « Il nous forçait à penser, mais au-delà, il nous révélait que penser est indispensable pour être architecte. ».⁶⁸⁴

Au cours de sa carrière professionnelle, José Villagrán construira près de quatre-vingt-dix œuvres⁶⁸⁵, de diverses typologies⁶⁸⁶, dont la plupart étaient de grands projets pour l'Etat⁶⁸⁷. Selon Enrique X. De Anda⁶⁸⁸, José Villagrán a la chance d'expérimenter ses spéculations théoriques dans le cadre du chantier, en menant un exercice professionnel équilibré entre la pensée et la *praxis* architecturale⁶⁸⁹.

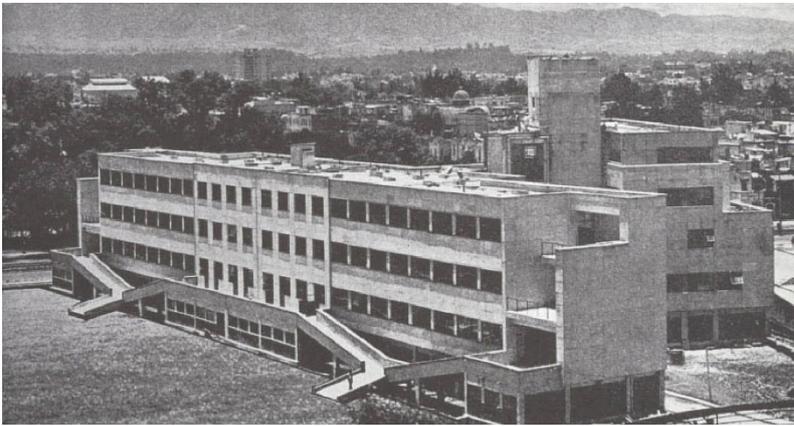


Figure 178. Anonyme, l'Institut National de Cardiologie (construit en 1937), photo tirée d'Urquiaga et Jiménez (1986).

Parmi ses premières œuvres les plus importantes on peut citer : la *Granja sanitaria* à Popotla (1925) et le Sanatorium de *Huipulco* (1929). D'autres grands projets ultérieurs sont également : l'*Instituto nacional de Cardiología* (1937),

⁶⁸³ Del Moral 1956 cité in E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 111.

⁶⁸⁴ Teodoro González De León, « Tres Experiencias con José Villagrán », *Bitácora arquitectura*, 7, 2002, p. 30-35.

⁶⁸⁵ Voir annexes 11 et 12.

⁶⁸⁶ Notamment des hôpitaux et des écoles, mais aussi des maisons et des commerces.

⁶⁸⁷ T. González De León, « Tres Experiencias con José Villagrán »..., op. cit., p. 33.

⁶⁸⁸ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 111.

⁶⁸⁹ Curieusement, malgré l'abondante expérience de Villagrán García sur les chantiers et dans son agence, Teodoro González de León a souligné le peu d'exemples concrets que le professeur Villagrán montrait dans ses cours de théorie, qui étaient parmi les plus durs à suivre à cause de leur contenu théorique dense et leur horaire matinal (à sept heures du matin). Cf. T. González De León, « Tres Experiencias con José Villagrán »..., op. cit., p. 31-32.

l'Hospital infantil (1941), *l'Hospital Manuel Gea Gonzalez* (1942) et *l'Escuela nacional de arquitectura - ENA* (1952).



Figure 179. Anonyme, l'hôpital pour enfants (1941), image tirée d'E. De Anda (1990).

Un autre exemple de ses grands apports est la création du Séminaire d'études hospitalières, avec le médecin Salvador Zubirán, en 1942. Ce vaste projet de recherche a pour objectif de planifier les nouvelles infrastructures hospitalières dans l'ensemble du pays, en fonction des chiffres de la mortalité de chaque région. Ce groupe de médecins-chercheurs doit aussi évaluer les besoins concrets des hôpitaux, afin d'obtenir des paramètres objectifs pour créer les programmes et les projets d'architecture⁶⁹⁰.

En 1944, José Villagrán García intègre l'équipe du CAPFCE (Comité Administrateur du Programme Fédéral de Construction des Écoles) en tant que président du conseil technique. Sous sa direction, les architectes José Luis Cuevas, Enrique Yanez et Mario Pani, ont pour mission de réaliser des études *in situ* et de planifier la construction des écoles primaires dans l'ensemble du vaste territoire national⁶⁹¹.

José Villagrán produira au fil de son parcours de nombreux textes pour ses cours et ses conférences, dont la plupart ne

⁶⁹⁰ R. Vargas Salguero, *Villagrán: teórico de la arquitectura mexicana...*, op. cit., p. 40.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

seront malheureusement pas publiés de son vivant. Ses premiers écrits apparaissent dans les années 1950 et 1960, notamment dans la revue académique spécialisée : *Cuadernos de arquitectura*. Parmi ses écrits les plus importants : *Panorama de 50 años de arquitectura mexicana* (1952)⁶⁹², *Meditaciones ante una crisis formal en la arquitectura* (1962)⁶⁹³, *Seis temas sobre la proporción en arquitectura* (1963)⁶⁹⁴, *Teoría de la arquitectura* (1964)⁶⁹⁵, *El hospital obra de arte* (1944)⁶⁹⁶.

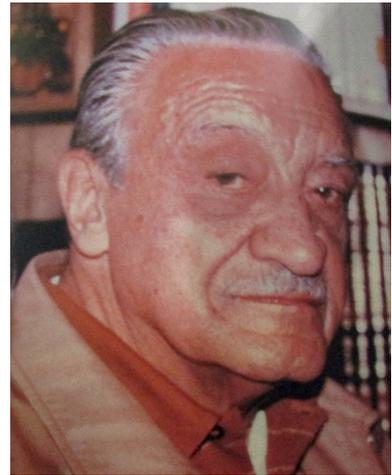


Figure 180. Anonyme, portrait de José Villagrán García, tiré de R. Vargas Salguero (2005).

Plusieurs livres ont été publiés sur lui après sa mort, dont : *José Villagrán*, publié en 1986 par Juan Uriquiaga et Víctor Jiménez, lors d'une rétrospective de son travail au *Palacio de Bellas Artes*⁶⁹⁷ ; *Teoría de la arquitectura*, publié par son ami et collègue Ramon Vargas Salguero en 1988⁶⁹⁸ ; et *Integración del valor arquitectónico*, publié par Julieta Lasky Rajzbaum en 1992⁶⁹⁹.

Synthétiser la pensée de José Villagrán constitue un exercice périlleux qui mériterait une étude à part entière. Néanmoins, nous présenterons par la suite quelques pistes de réflexion sur sa théorie de l'architecture, sur la base du travail d'analyse effectué par Ramon Vargas Salguero⁷⁰⁰.

José Villagrán établit une philosophie générale dans la pratique architecturale, composée d'une série de principes.

⁶⁹² J. Villagrán García, « Panorama de 62 años de arquitectura mexicana »..., *op. cit.*

⁶⁹³ José Villagrán García, « Meditaciones ante una crisis formal en la arquitectura », *Cuadernos de arquitectura*, 4, 1962, p. 4-46.

⁶⁹⁴ José Villagrán García, « Seis temas sobre la proporción en arquitectura », *Cuadernos de arquitectura*, 7, 1963, 72p.

⁶⁹⁵ J. Villagrán García, « Teoría de la arquitectura »..., *op. cit.*

⁶⁹⁶ José Villagrán García, « El Hospital obra de arte », México D.F., Salubridad y Asistencia : Órgano de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, 1944, p. 39-44.

⁶⁹⁷ Juan. Uriquiaga, Víctor Jiménez et José María Bilbao, *José Villagrán*, [México], Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, 355p.

⁶⁹⁸ José Villagrán García, Ramón Vargas Salguero (éd.), *Teoría de la arquitectura*, Mexico [D.F.], Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 530 p.

⁶⁹⁹ José Villagrán García et Julieta Lasky Rajzbaum, *Integración del valor arquitectónico*, 1. ed., México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, coll. « Colección de libros CYAD », 1992, 96p.

⁷⁰⁰ Selon lui, Villagrán García a notamment nourri deux champs de réflexion : la théorie de l'architecture et son travail avec l'axiologie de l'architecture. Ramón Vargas Salguero, *Villagrán: teórico de la arquitectura mexicana*, [México],

Ses réflexions s'appuient sur le rejet de la copie automatique des modèles (ce qu'il appelait « formalisme »), ainsi que sur le constat de la nécessité de disposer d'un programme architectural (ou d'une analyse détaillée de la fonction de l'édifice) en guise de point de départ de la création.

Villagrán déplaçait l'enjeu de l'architecture du champ de l'esthétique vers celui de l'éthique : « L'architecture doit connaître d'abord profondément son problème et après trouver la solution (...) dans les années 1920 Le Corbusier proclamait « Architecture ou Révolution », (...) nous devons signaler énergiquement : Vraie architecture ou l'autodestruction de notre culture »⁷⁰¹. L'architecture constitue pour lui un processus complexe de création intégrale, qui commence lors de la définition du programme et qui doit prendre en compte notamment les valeurs utilitaires, logiques, esthétiques et sociales d'une population.

L'ampleur de sa pensée et de son travail pour l'architecture mexicaine du XX^e siècle s'avère indéniable, même si certaines de ses idées seront contestées plus tard⁷⁰². José Villagrán García, qui s'appuie sur la théorie de Guadet, a aidé au décloisonnement du système de l'enseignement en architecture. Il a développé une base théorique afin que les jeunes architectes trouvent leur propre voie d'expression en accord avec le lieu et le temps.

Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana, Consejo Directivo, 1994.

⁷⁰¹ R. Vargas Salguero, *Villagrán: teórico de la arquitectura mexicana...*, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁰² Par exemple, parmi des dissidences idéologiques, Teodoro González de León témoignait de ses échanges avec les élèves de José Villagrán [Alberto Arai, Enrique Yañez, Enrique Guerrero, Raul Cacho et Juan O'Gorman] : « Toujours, à n'importe quel moment de la discussion, émergeait la présence de José Villagrán. Il était le point de référence, pour et contre. J'avais dix ou douze de moins qu'eux, mais je comptais sur une autre expérience : mon séjour à Paris durant lequel j'ai travaillé à l'agence de Le Corbusier (...) Je leur disais que les formes nouvelles n'étaient pas le produit de l'analyse du programme, comme Villagrán l'affirmait. Elles correspondaient à des formes symboliques, comme celles de l'architecture d'autres temps. C'était la poétique des formes industrielles, comme disait Alan Colquhoun ». T. González De León, « Tres Experiencias con José Villagrán »..., *op. cit.*, p. 31.

Conclusion : les filiations et la construction d'un corpus

Après avoir exploré certains des écrits des architectes mexicains sur la piste du professeur Dubois, nous considérons que la seule manière permettant de faire ressortir les ressemblances et les divergences en termes de production de l'agence française et des élèves de Paul Dubois, passe forcément par l'analyse des projets d'architecture et l'interprétation de l'œuvre construite.

Dans ce but nous avons établi une grille de sélection pour l'ensemble de la production des architectes français et mexicains à Mexico⁷⁰³. Notre démarche consiste à identifier un nombre de cas d'étude raisonnable et pertinent afin de permettre une étude approfondie, dans la troisième partie de la thèse.

Le premier critère a été spatial et temporel : les œuvres de notre corpus architectural doivent être construites à México, au croisement de la période nationale postrévolutionnaire (1920-1940) et de celle internationale de l'entre-deux-guerres (1918-1945)⁷⁰⁴.

Deuxièmement, nous avons sélectionné les quatre projets les plus importants de l'agence Dubois-Marcon dans la période établie⁷⁰⁵. Nous avons donc retenu : *El Hospital francés* (1913-1921), la reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro* (1918-1921), le siège de la *Compañía Industrial de Orizaba-CIDOSA* (1922-1924) et le grand magasin *El Correo francés* (1924-1926).

⁷⁰³ Du côté de l'agence Dubois-Marcon (avec Gabriel Antonin Godard durant la période d'avant-guerre), nous avons identifié 18 œuvres construites dans la capitale mexicaine (voir annexe 6). De la part des élèves de Paul Dubois, nous avons répertorié 196 projets pour Carlos Obregón Santacilia, 102 pour Juan Segura Gutiérrez et 84 pour José Villagrán García, dont la plupart ont été réalisés dans la ville de Mexico (voir annexe 10).

⁷⁰⁴ Ce moment a marqué un tournant idéologique et technologique international, mais également un essor constructif dans la capitale mexicaine.

⁷⁰⁵ Leur importance a été déterminée en raison de leur taille et de leur présence dans la ville.

Ensuite, nous avons établi des rapprochements typologiques et fonctionnels dans l'ensemble de la production de trois architectes mexicains. Parmi les projets hospitaliers ou en lien avec la santé, nous avons choisi deux projets publics de grande échelle : *El Departamento de Salubridad e Higiene*, projet de Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi (1927-1929) et l'*Hospital de enfermos de Tuberculosis*, conçu par José Villagrán García (1929-1936). Parmi les projets commerciaux et ayant une fonction mixte, nous avons retenu deux immeubles de Juan Segura Gutiérrez, qui ont une grande présence urbaine dans la capitale : le bâtiment *Ermita* (1930-1931) et le siège de la fondation *Mier y Pesado* (1931-1935).

PARTIE III. L'hybridation de l'architecture proto-moderne

Durant la période de notre étude, issue d'une proto-modernité⁷⁰⁶, nous constatons la transition entre un système de conception forgé dans les Académies des Beaux-Arts, vers une recherche d'alternatives méthodologiques et conceptuelles du projet. Le tournant du XX^e siècle s'avère décisif pour renouveler l'architecture, ce qui est la conséquence d'un changement de mode de vie et de l'apparition de nouvelles techniques de construction. De même, nous constatons la continuité d'une pratique de conception architecturale éclectique, consistant en une démarche qui puise dans différents styles et références culturelles. Dans ce contexte, les architectes élargissent considérablement leurs sources d'inspiration.

Cette nouvelle liberté qualifiée « d'extravagante »⁷⁰⁷ est fort bien illustrée par la grande variété des références que Paul Dubois et Fernand Marcon mobilisent dans le cadre de leurs projets, tout en restant ancrés dans un rationalisme constructif. D'autre part, au sein de l'Academia de Bellas Artes de San Carlos, a émergé un style dit « dynamique »

⁷⁰⁶ Nous empruntons l'idée de première modernité architecturale à Mexico aux travaux de François Thomas et Rafael López Rangel. De même, la notion de proto-modernité a été proposée dans le présent travail pour faire référence à cette première modernité, sur la base du travail de Graciela De Garay qui qualifiait certaines œuvres de Carlos Obregón Santacilia de « proto-rationalistes ». Graciela De Garay Arellano, « La obra de Carlos Obregón Santacilia », *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, México D.F., INBA / SEP, 1978 ; Rafael López Rangel, « Ciudad de México : entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas », in Peter Krieger (dir.) *Megalópolis: La Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas e Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, p. 179-185 ; François Tomas, « México, d'une modernité à une autre (1920-1949) », in *Les temporalités des villes*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2003.

⁷⁰⁷ Silvia Arango Cardinal qualifie l'architecture produite par les générations modernistes (1915-1930) en Amérique latine d'« extravagante », en raison de la grande variété de ses références culturelles et stylistiques. Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura : seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, 1. ed., México D.F., Fondo de Cultura Económica, coll. « Arte universal », 2012, p. 149.

qui, selon José Villagrán García, a marqué le début d'une transition de toute importance dans les années 1920⁷⁰⁸.

Pour notre étude, l'architecture hybride est donc conçue comme le fruit d'un assemblage : entre les nouvelles et les anciennes techniques constructives ; entre divers éléments architecturaux et ornementaux empruntés à divers espaces culturels ; entre les formes anciennes et les nouvelles formes de vie. D'autre part, l'architecture hybride est également le fruit d'une contradiction : le résultat du désir ambivalent d'être moderne, tout en restant ancrée dans une – voire plusieurs – traditions culturelles⁷⁰⁹.

Avec cette étude, nous voulions dépasser une histoire de passations intergénérationnelles et transnationales⁷¹⁰. Nous souhaitons dévoiler, par le biais des projets, comment, certaines idées de modernité ont engendré diverses solutions architecturales, qui font écho à des propositions à l'étranger.

Dans cette troisième partie, nous proposons un premier volet qui élucide les questions méthodologiques et conceptuelles autour de l'hybridation dans les sciences sociales, particulièrement dans le domaine de l'architecture. Par la suite, nous présentons une analyse comparative des projets du corpus, structurée à partir de six sujets transversaux. Enfin, en guise de conclusion, le troisième volet offre une vision panoramique des hybridations observées dans l'étude, ainsi que des coïncidences et des écarts entre les œuvres construites par des architectes français et fabriquées par des Mexicains.

⁷⁰⁸ Méthode qui utilisait encore le système de « styles », mais dans laquelle les architectes devaient contextualiser et comprendre la fonction originale des éléments architecturaux du passé, afin d'établir comment les mobiliser dans le cadre des projets contemporains. Cette méthode a été employée au moment même de l'émergence du style néocolonial au Mexique. Cf. José Villagrán García, « Panorama de 50 años de la arquitectura mexicana contemporánea (1900-1950) », *Cuadernos de Arquitectura*, 10, México D.F., 1963, p. IX.

⁷⁰⁹ Dans le cas de l'agence Dubois-Marcon, cette appartenance culturelle serait double : d'une part européenne et de l'autre, nord-américaine.

⁷¹⁰ Ignasi Solà-Morales Rubio, *Inscripciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 145.

3.1 Concepts et méthode

L'hybridation en sciences sociales

L'hybridation est une notion empruntée à la biologie, qui détermine « le croisement naturel ou artificiel de deux individus d'espèces, de races ou de variétés différentes.⁷¹¹ » Dans les sciences sociales, il s'agirait d'une notion plus générique que celles de métissage ou de syncrétisme⁷¹².

Jean-Pierre Boudinet établit une origine étymologique double pour le mot hybridation. Ce terme vient du grec *hubris*, qui signifie l'excès, la démesure, l'exacerbation du désir ; et du latin *ibrida*, qui se réfère au sang-mêlé, notamment lors de la description des expériences de Pline l'Ancien. Ce terme pourrait osciller entre la notion de fusion de deux espèces et celle d'une forme d'excès, en raison du risque que l'expérience devienne contre-nature⁷¹³.

Durant plusieurs siècles, les termes métis, sang mêlé ou hybride avaient une connotation négative pour les espèces ou les individus⁷¹⁴. Au cours de la première moitié du XX^e siècle, la perception de l'hybridation commence à se transformer graduellement. Dans les sciences sociales, particulièrement dans l'anthropologie, les notions

⁷¹¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *définition d'hybridation* [en ligne], consulté le 3 avril 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/hybridation>.

⁷¹² Selon Nestor García Canclini, la problématique des croisements culturels est fréquemment abordée à partir des notions de métissage, de syncrétisme ou encore d'hybridation. Bien que ces termes semblent synonymes, ils comportent toutefois certaines subtilités sémantiques. Le métissage, selon lui, est une notion principalement associée dans l'histoire à des questions raciales, tandis que le syncrétisme fait fréquemment allusion à des pratiques religieuses ou encore à des mouvements symboliques traditionnels. Pour les croisements culturels à l'époque contemporaine, il suggère d'utiliser la notion d'hybridation, terme plus générique. Nestor García Canclini, *Culturas híbridadas, estrategias para entrar y salir de la modernidad, México*, México D.F., Editorial Grijalvo, 1990, p. 14-15.

⁷¹³ Jean-Pierre Boudinet, « Hybridation et projets », in Luc Gwiazdzinski (éd.), *L'hybridation des mondes. Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*, Elya Editions., [Grenoble], 2016, p. 84.

⁷¹⁴ Selon Boudinet, la Renaissance, le Siècle des *Lumières* et le début de l'ère industrielle ont été des périodes peu propices à l'hybridation. En Occident règne un modèle de connaissance qui se veut visible et identifiable par le biais d'une méthodologie rationnelle et taxonomique. Cf. Jean-Pierre BOUDINET, « Hybridation et projets. »,... *op. cit.*

d'acculturation⁷¹⁵ et de transculturation⁷¹⁶ préparent un tournant de la perception.

Dès la fin du XX^e siècle, l'hybridation connaît un essor considérable. Selon Boudinet, « de toutes parts montent les nuages et s'impose de plus en plus désormais l'ère du brouillage, du sang mêlé.⁷¹⁷ » Ce changement opère notamment au sein des différents courants critiques de la modernité (hypermodernité, contre-modernité, anti-modernité etc.).

Dans le champ transdisciplinaire anglosaxon des *cultural studies*, nous trouvons le travail précurseur de James Clifford. Dans son ouvrage, *The Predicament of Culture* (1988), il affirme : « les histoires de contact et de

⁷¹⁵ Dans l'anthropologie américaine émergent, tout d'abord, les notions d'acculturation et de transculturation. L'acculturation est une notion développée par les anthropologues fonctionnalistes aux Etats-Unis, tels que Melvyn Herskovits, pour étudier les conséquences du contact entre les cultures. Depuis, ce terme a souvent désigné la déperdition de la culture ou déculturation, idée que l'ethnologue Fernando Ortiz et l'anthropologue Bronislaw Malinowski ne jugent pas exacte. L'acculturation, selon Meyers Herskovits (1938), comprend « les phénomènes qui résultent du contact continu et direct des groupes d'individus ayant différentes cultures, ainsi que les changements dans les cultures originelles des deux groupes ou de l'un d'entre eux ». ; Beatriz Pantin Guerra, *Mestizaje, Transculturación, Hibridación. Perspectivas de historia conceptual, análisis del discurso y metaforología para los estudios y las teorías culturales en América Latina*, thèse en philosophie sous la direction de Carlos Rincón et Volker Lühr, Der Freien Universität Berlin, Berlin, 2008, p. 69.

⁷¹⁶ La transculturation est un terme qui a été employé pour la première fois dans les années 1940 par l'ethnologue cubain Fernando Ortiz, afin de décrire les processus complexes de transmutation culturelle de la société cubaine. D'après Bronislaw Malinowski (1949), la transculturation est la transition entre deux cultures, toutes deux actives, qui contribuent à la création d'une nouvelle civilisation. La proposition de la transculturation (Ortiz-Malinowski), complète la notion d'acculturation pour expliquer comment le croisement culturel engendre la fusion d'éléments, dans une démarche d'intégration, comme le suggère la célèbre métaphore culinaire de Fernando Ortiz, « Cuba est un ajíaco » (*Ajíaco* est un plat mijoté traditionnel) et (...) comment, dans tous les cas, il faut étudier les deux côtés du contact et considérer ce phénomène intégral comme une transculturation, c'est-à-dire comme un processus dans lequel chaque nouvel élément fusionne, en adaptant des voies déjà établies, tout en introduisant ses propres exotiques et en générant de nouveaux ferments. (p. XIII). D'un autre côté, au Brésil, l'artiste Oswaldo de Andrade publie en 1928 son *Manifesto Antropófago*, tandis qu'en 1933 le sociologue Gilberto Freyre entame une réflexion importante à l'égard du mélange culturel. Ce dernier, dans son travail *Casa-Grande e Senzala*, étudie la structure socio-économique d'une plantation de canne à sucre dans le nord-est du pays. Freyre met l'accent sur l'équilibre des antagonismes et souligne une prédisposition brésilienne à la fraternisation. Il donne également au processus de croisement ou de métissage une connotation positive, ce qui constitue l'une des originalités de son travail. Voir : Peter BURKE, *Cultural Hybridity*, John Wiley & Sons, 2013, p. 8 ; Gilberto FREYRE, *Casa-grande E Senzala*, University of California Press, 1982 (1933), 676 p. ; Mario Helio Gomes De Lima, « Gilberto Freyre : la esclavitud como gozne entre historia y socioantropología », *Revista del CEHGR*, 28, 2016, p. 75-91, p. 75-91p. ; Beatriz Pantin Guerra, *Mestizaje, Transculturación, Hibridación...op.cit.*, p. 41-42 et p. 67-70 ;

⁷¹⁷ Jean-Pierre Boudinet, « Hybridation et projets. », in Luc Gwiazdzinski (éd.), *L'hybridation des mondes... op. cit.*, p. 85.

changement culturels ont été structurées par une dichotomie : absorption ou résistance à l'autre (...). Alors, et si l'identité était conçue non pas comme une frontière à maintenir, mais comme un noyau des relations et des transactions dans lesquelles un sujet s'engage activement ?
».⁷¹⁸

Par ailleurs, pour Homi Bhabha, l'un des initiateurs des *postcolonial studies*⁷¹⁹, l'hybridation est « la production d'identités discriminatoires qui garantissent l'identité 'pure' et originale de l'autorité (...). [Elle] est la réévaluation de l'acceptation de l'identité coloniale par la répétition des effets identitaires discriminatoires.⁷²⁰ » Selon Patricia Morton, l'hybride que Bhabha théorise est dans le champ des représentations et se caractérise par le désir ambivalent d'évoquer autrui tout en le subsumant à la domination de l'Europe⁷²¹.

En Amérique latine, l'une des propositions les plus importantes à cet égard est l'essai de l'anthropologue Nestor García Canclini intitulé *Culturas Híbridadas : estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). Dans ce travail, il définit l'hybridation comme étant une série de stratégies

⁷¹⁸ James Clifford, *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 344.

⁷¹⁹ Les *postcolonial studies* sont un courant intellectuel qui émerge notamment dans les pays anglophones à partir des années 1990. Malgré son caractère transdisciplinaire et ses références théoriques très diversifiées, ce type de recherches ont en commun l'idée que nous vivons dans un monde postcolonial avec des rapports de force et des déséquilibres. Cf. Emmanuelle Sibeud, « Post-Colonial et Colonial Studies : enjeux et débats », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51-4bis-5, 2004, p. 87.

⁷²⁰ Homi K. Bhabha, « Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817 », *Critical Inquiry*, 12-1, 1985, p. 154.

⁷²¹ Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities, architecture and representation at the 1931 colonial exposition*, Paris/Cambridge, MIT Press, 2000, 319 p. Pour Felipe Hernández, l'hybridité de Bhabha exprime également un processus de réarticulation de la culture, dans lequel les éléments plutôt que de disparaître dans une fusion, perpétuent la différence et la multiplient. Cette conception, bouleverse l'idée que les cultures sont, ou étaient autrefois, pures et homogènes ; elle perturbe la reconnaissance d'une autorité parce qu'elle illustre une prolifération sans fin de différences ; et enfin, elle permet d'autoriser des pratiques culturelles qui ne correspondent pas exactement aux paramètres des systèmes hégémoniques de classification. Felipe Hernandez, *Bhabha for architects*, London / New York, Routledge, coll. « Thinkers for architects », n° 04, 2010, p. 58.

d'adaptations culturelles. Ce sont des reformulations qui s'accumulent et coexistent simultanément dans un univers culturel feuilleté, où se superposent la tradition, la modernité, le populaire et le massif. La vision de García Canclini permet de comprendre la modernisation latino-américaine – à la place d'une force externe dominante qui remplace les éléments traditionnels – comme une série de tentatives de renouveler l'hétérogénéité de chaque nation⁷²².

Lorsque García Canclini aborde le thème de la démocratisation de la culture pour le cas du Mexique, il présente ce problème comme un carrefour de divers courants, déterminés par les politiques culturelles et le goût éclectique du public. Certaines contradictions sont le résultat de la coexistence de diverses traditions culturelles et d'une sorte de modernisation incomplète :

« ...la culture moderne a été partagée par une minorité (...) et les cultures ethniques ou locales ne se sont pas fusionnées pleinement dans un système symbolique national, mais désormais elles ne peuvent pas se détacher non plus. Le projet de modernisation et d'unification n'a pas été complètement réussi. Mais son relatif succès ne laisse pas la place aux utopies traditionalistes. Autrement dit : nous n'avons pas atteint une modernité, mais plutôt plusieurs processus inévitables et combinés de modernisation. »⁷²³

D'après Béatrice Pantin, l'hybridation de García Canclini génère une désintégration, une déterritorialisation, pour reprendre la notion de Gilles Deleuze et Félix Guattari⁷²⁴. Pantin affirme que cette vision d'une réalité fragmentée constitue un phénomène inverse de la transculturation d'Ortiz-Malinowski, qui cherchait à montrer que le contact

⁷²² Cf. N. García Canclini, *Culturas híbridadas, estrategias para entrar y salir de la modernidad, México...*, op. cit., p. 14-17.

⁷²³ *Ibid.*, p.146

⁷²⁴ Ce terme a émergé de l'œuvre de Guattari et Deleuze, *L'Anti-Œdipe*, publiée en 1972. Pour l'anthropologie, ce terme est utilisé afin de faire référence à la perte de lien entre la culture et le lieu. Voir : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Anti-Oedipus : capitalism and schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

culturel produisait une sorte de synthèse ou une amélioration culturelle⁷²⁵.

Finalement, Serge Gruzinski, dans son ouvrage *La pensée métisse* (1999), analyse certaines productions artistiques mexicaines de la période coloniale qui émanent des cultures mixtes. Il refuse l'idée du métissage comme d'un processus d'uniformisation, mais le considère plutôt comme générateur de divergences⁷²⁶. La production artistique est au cœur de sa démarche, comme une clé de lecture pour comprendre la contradiction et la coexistence des diverses temporalités au sein des imaginaires, le conflit entre le local et le global⁷²⁷. Il conclut que « les métissages (...) fournissent le privilège d'appartenir à plusieurs mondes dans une seule vie »⁷²⁸.

L'hybridation en architecture

Dans la recherche en architecture, l'hybridation est utilisée comme un outil conceptuel notamment au tournant du XXI^e siècle. Selon Felipe Hernández, les historiens et les théoriciens de l'architecture utilisent ce terme en raison de ses implications sémantiques, notamment pour faire référence à une combinaison de matériaux, de formes, de techniques de construction et d'ornementation⁷²⁹.

Dans certains travaux, comme celui de Chris Abel⁷³⁰, qui porte sur l'architecture post-coloniale en Malaisie, les « architectures hybrides » sont implicitement opposées à une architecture européenne « pure », dont les origines remontent à l'Antiquité. Par conséquent, l'hybridation établit

⁷²⁵ B. Pantin Guerra, *Mestizaje, Transculturación, Hibridación. Perspectivas de historia conceptual, análisis del discurso y metaforología para los estudios y las teorías culturales en América Latina...*, op. cit., p. 134.

⁷²⁶ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, Collection Bibliothèque des Histoires, 1999, p.10-11.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 10-309.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 316.

⁷²⁹ F. Hernández, *Bhabha for architects, ...op. cit.*, p. 77.

⁷³⁰ Chris Abel et Suha Ozkan, *Architecture and identity: responses to cultural and technological change*, Oxford, Architectural Press, 1997, 270 p.

un système hiérarchique qui donne l'autorité aux architectures européennes au nom d'une prétendue homogénéité⁷³¹.

D'autre part, l'historienne de l'architecture Patricia Morton, dans son ouvrage *Hybrid Modernities* (2001)⁷³², décrypte les ambivalences figurant dans les architectures des pavillons d'exposition des pays colonisés par la France, lors de l'exposition coloniale de 1931 à Paris. Son étude est fortement influencée par les *postcolonial studies*.

L'hybridation de Morton ne conduit pas seulement à la formation de nouvelles architectures synthétiques, basées sur les formes ou les matériaux. Les différentes architectures des pavillons sont aussi la représentation de la modernité du colonisateur européen et la justification de son entreprise dans les territoires et les cultures « sauvages ». La démarche de Morton dévoile l'architecture comme étant un terrain où émergent des conflits socio-politiques, historiques et économiques, dans le cadre d'une histoire des représentations⁷³³.

Enfin, les architectes Rainer Hehl et Ludwig Engel, dans leur ouvrage *Berlin Transfert*⁷³⁴ (2015), présentent les modernités hybrides comme étant le développement des styles locaux ou la réinvention du modernisme en tant qu'architecture populaire, vernaculaire ou autochtone. Ainsi, ces auteurs inversent la vision typique européen-centrée vers la périphérie pour montrer comment les architectures brésiliennes s'approprient une « modernité générique ».

Ce livre dévoile également la façon dont le mouvement sud-américain imprègne les propositions à Berlin, à un moment de crise de la modernité. La mise en parallèle des cas

⁷³¹ F. Hernández, *Bhabha for architects*, ...op. cit., p 78.

⁷³² P.A. Morton, *Hybrid Modernities, architecture and representation at the 1931 colonial exposition...*, op. cit.

⁷³³ F. Hernández, *Bhabha for architects*, ...op. cit., p. 87

⁷³⁴ Rainer Hehl et Ludwig Engel, *Berlin transfer: hybrid modernities*, Berlin, Ruby Press, 2015.

d'étude entre le Brésil et l'Allemagne⁷³⁵ est une opportunité de réévaluer le potentiel encore inexploité du modernisme comme mode de médiation (ou *framework*) entre les systèmes génériques et leurs innombrables adaptations locales spécifiques.

Enfin, la thèse de l'architecte Alberto De Betolaza Lombardo, soutenue en 2015, se rapproche elle aussi de ce type de démarche. Il a étudié l'architecture en Uruguay, entre 1925 et 1950, selon l'hypothèse qu'une « modernité hybride » est à l'opposé d'une « modernité européenne orthodoxe »⁷³⁶ et conçue comme une série d'approches alternatives plus applicables à la réalité latino-américaine⁷³⁷.

L'architecture hybride au prisme de l'intertextualité

Bien que l'hybridation en architecture ait été analysée sous l'angle des formes, techniques, matériaux et représentations, elle pourrait l'être également à partir de la démarche de l'intertextualité, empruntée à la littérature.

À l'égard de la construction hybride du roman, les études littéraires de Mijail Bakhtine revêtent une importance particulière. Selon Béatrice Pantin, l'hybridation permet à Bakhtine d'observer le processus de composition polyphonique du roman, dérivée du croisement entre les langues et les genres en tant que mécanique de composition permanente de son énoncé⁷³⁸.

Selon Bakhtine : « Nous appelons une construction hybride l'énoncé qui, selon ses caractéristiques grammaticales

⁷³⁵ Le livre met en parallèle des projets comme *Residencia Tomie Ohtake* (Sao Paulo), *Linienstrabe* (Berlin), *Residencia Salvadore Berquo* (Sao Paulo) et *l'allée Karl Marx* (Berlin) pour faire émerger leurs similitudes et leurs différences. *Ibid.*

⁷³⁶ Selon De Betolaza le mouvement européen orthodoxe serait notamment dérivé des Congrès internationaux d'architecture moderne – CIAM (1928-1959).

⁷³⁷ Alberto E. de Betolaza Lombardo, *Modernidades híbridadas en el Uruguay: 1925-1950 ; thèse en architecture sous la direction de Bernardo Ynzenga Acha*, E.S.T. Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2014, 717 p.

⁷³⁸ M. Bakhtine (1991) in B. Pantin Guerra, *Mestizaje, Transculturación, Hibridación. Perspectivas de historia conceptual, análisis del discurso y metaforología para los estudios y las teorías culturales en América Latina...*, op. cit., 81.

(syntaxiques) et compositionnelles, appartient à un seul locuteur ; mais dans lequel, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langages, deux perspectives sémantiques et axiologiques se mélangent.

⁷³⁹ »

C'est afin d'éclairer la multiplicité des relations présentes dans une œuvre que l'analyse intertextuelle a été développée au sein de la littérature comparative. Cette approche, qui fait partie des études génétiques⁷⁴⁰, a été créée à partir des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur la polyphonie⁷⁴¹ et le dialogisme⁷⁴². Sa démarche a été largement diffusée en France par Julia Kristeva dès les années 1960⁷⁴³, en tant qu'outil d'analyse littéraire dans le cadre du séminaire de Roland Barthes.

L'intertextualité, selon Kristeva, est la caractéristique d'une œuvre devant être construite à partir d'une mosaïque de références⁷⁴⁴. D'après Gérard Genette, l'intertextualité est un type de relation transtextuelle, parmi d'autres⁷⁴⁵, qui se caractérise par la présence effective d'un texte dans un autre. Umberto Eco décrit ainsi le dialogue intertextuel, parmi d'autres formes de répétitions post-modernes, comme

⁷³⁹ *Ibid.*, 82.

⁷⁴⁰ Les études génétiques sont un type de démarche dans les études littéraires, qui s'intéresse à la production du texte, dans ses différentes phases. Voir : Almuth Gresillon, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, CNRS Editions, 2016 ; Louis Hay, « Critiques de la critique génétique », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 6-1, 1994, p. 11-23.

⁷⁴¹ D'une part, la polyphonie pourrait être définie comme la représentation d'une multiplicité des plans de la réalité sociale où interagissent différentes forces. Irina Tylkowski, « La conception du dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]), *Cahiers de praxématique*, 57, 1^{er} juin 2011, p. 51-68.

⁷⁴² Selon Kristeva, le dialogisme serait le principe formel inhérent au langage, qui désigne la double appartenance du discours à un « je » et à un « autre », p. 53. D'après Antoine Compagnon, c'est le rapport que tout énoncé entretient avec d'autres énoncés. Cf. *Ibid.* p. 53 ; A. Compagnon, 1998 in B. Reichlin, « Introduction : architecture et intertextualité »..., *op. cit.*, p. 14

⁷⁴³ Voir : Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 239, 1967, p. 15-25 ; Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 298-317 ; Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 645p.

⁷⁴⁴ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998 p. 128.

⁷⁴⁵ Les autres types sont la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Marc DI BIASI, « Théorie de l'intertextualité », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Nouv. éd. augm., 2^e ed., Paris, Encyclopædia Universalis : A. Michel, 1998, p. 371-378.

le phénomène par lequel un écrit fait écho à d'autres antérieurs⁷⁴⁶.

Selon Paul Ricoeur, l'intertextualité pourrait consister plutôt dans la confrontation de plusieurs récits afin de mettre en évidence des relations complexes dans le temps, ainsi que les dimensions temporelles et narratives du projet⁷⁴⁷. Enfin, Marc Di Biasi considère qu'une démarche intertextuelle serait un aller-retour entre le texte et « l'avant texte », afin de reconstruire la manière dont les emprunts s'intègrent dans un texte qui s'invente⁷⁴⁸.

Le processus d'absorption et de transformation de références est donc le champ de l'analyse intertextuelle. Comme Di Biasi l'explique dans son *Manuscrit cannibal*, « voilà comment un élément exo-génétique, primitivement à l'extérieur de l'écriture, peut progressivement se trouver absorbé par un travail d'intégration qui le métamorphose en l'homogénéisant à l'endogenèse de l'œuvre.⁷⁴⁹ »

Au moment où les études intertextuelles font leur apparition dans la recherche en littérature, dans le domaine de l'architecture, Jacques Lucan identifie un tournant linguistique dans les années 1970, au lendemain du structuralisme et en pleine apogée de la *french theory*⁷⁵⁰. Des architectes et théoriciens tels que Robert Venturi,

⁷⁴⁶ Umberto ECO et Marie-Christine Gamberini, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux, Les théories de la réception*, 12-68, 1994, p. 9-26.

⁷⁴⁷ Cf. Paul Ricoeur, « Architecture et narrativité », in *Études Ricoeuriennes/Ricoeur Studies*, Paris, 2016, vol.7 n° 2, p. 20-30.

⁷⁴⁸ L'« avant-texte » est, selon Di Biasi un manuscrit, les notes ou tous les éléments compilés par un auteur avant la publication d'une œuvre littéraire. Cf. M. Di Biasi, « Théorie de l'intertextualité »..., *op. cit.*, p. 4.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁵⁰ La *french theory* est un groupe de recherches émanant de chercheurs en sciences humaines, littérature et philosophie dans les années 1960, parmi lesquels nous pouvons notamment citer Jean Baudrillard, Simone de Beauvoir, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Félix Guattari, Julia Kristeva, Jacques Lacan, entre autres. Ce courant intellectuel a eu également de fortes implications dans les recherches américaines des années 1970 et 1980. Cf. François Cusset, *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis : postface inédite de l'auteur*, Paris, éditions La Découverte, 2010.

Manfredo Tafuri, Aldo Rossi et Peter Eisenman ont partagé une même préoccupation portant :

« sur la signification même des éléments et des dispositifs architecturaux, sur leur possible ou impossible cohérence, en deçà ou au-delà des exigences relatives aux conditions fonctionnelles ou économiques. »⁷⁵¹

Au niveau de la syntaxe architecturale, pour Aldo Rossi il n'était plus envisageable d'avoir une totalité cohérente, ni d'écrire une narration complète, car la ruine et l'oubli sont inhérents à la mémoire de l'architecte, comme à la mémoire collective de la ville⁷⁵². Dans son *Autobiographie scientifique* (1981) il écrit :

« J'aime le commencement et la fin des choses ; mais j'aime surtout les choses qui se brisent puis se recomposent, les opérations archéologiques et chirurgicales. Tout au long de ma vie j'ai été hospitalisé plusieurs fois à cause de fractures et d'autres lésions des os, et cela m'a donné le sens et la connaissance de l'ingénierie du corps, aspect qui serait autrement inconcevable pour moi. »⁷⁵³

Ce travail de décomposition de l'œuvre et de recomposition a constitué pour l'architecte Bruno Reichlin⁷⁵⁴, ancien élève de Rossi à Zurich⁷⁵⁵, l'une des pistes pour le développement de son outil herméneutique à appliquer dans l'architecture. Reichlin affirme que la lecture intertextuelle de l'œuvre permet de dépasser le mythe de l'originalité⁷⁵⁶ et de comprendre le projet comme étant le résultat d'un processus dialogique entre l'auteur et ses multiples références.

⁷⁵¹ Jacques Lucan, « Langage de la critique, critique du langage », ...*op. cit.*

⁷⁵² Can Onaner, « Aldo Rossi et les images architecturales de l'oubli », *Images revues*, 12, 14 décembre 2014, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3858>.

⁷⁵³ Aldo ROSSI, *A scientific autobiography*, Lawrence Venuti (trad.), Cambridge, Mass./ London, MIT Press, 1981, p. 82. La traduction de l'anglais au français a été réalisée par nous.

⁷⁵⁴ Voir : B. Reichlin, « Introduction : architecture et intertextualité »..., *op. cit.* ; Bruno Reichlin, « La Glass House de Philip Johnson, quelques instruments critiques » in Catherine Maumi, *Pour une poétique du détour, Rencontre autour d'André Corboz*, Éditions La Villette, Paris 2010, p. 189-222.

⁷⁵⁵ Françoise Arnold et Aldo Rossi, *L'hypothèse Aldo Rossi : entretiens tirés du film écrit et réalisé par Françoise Arnold.*, Paris, Les Productions du Effa, 2013, p. 113.

⁷⁵⁶ Généré par l'angoisse de dette, ou la souffrance qui atteint les auteurs qui briguent une position d'élite parmi les artistes. Voir : H. Bloom 1973 en B. Reichlin, « Introduction : architecture et intertextualité », ...*op. cit.*, p.11-12.

L'accent est mis non plus sur l'architecte-auteur mais sur l'architecte-récepteur, ainsi l'influence devient un facteur actif de création et non un élément de passivité.

La démarche intertextuelle de Reichlin, s'intéresse également aux « comment et pourquoi » de ces emprunts, en s'interrogeant sur les intentions, les formes et les figures qui innovent en modifiant ou en transgressant⁷⁵⁷.

Mais, Reichlin précise que, pour qu'une démarche intertextuelle puisse être mise en place, il faut posséder des pistes au sujet des conditionnements affectifs de l'auteur ou encore que le destinataire – le chercheur – produise un rapprochement convainquant entre deux textes ou plus. La recherche intertextuelle devient alors une forme de pénétration dans l'atelier intérieur⁷⁵⁸ de l'architecte, une sorte d'archéologie du projet, qui permet une meilleure connaissance de l'œuvre architecturale en tant que système d'emprunts et de transgressions.

Concrètement pour notre travail, l'hybridation est une stratégie qui émerge dans le cadre du projet d'architecture, qui permet la coexistence de plusieurs éléments empruntés à différents systèmes, afin de structurer une entité ou un récit cohérent. L'intertextualité est donc une clé de lecture qui nous permet d'identifier et de comprendre comment les divers éléments ont été inclus dans une telle hybridation.

⁷⁵⁷ Reichlin distingue deux formes d'intertextualités : la citation – comme un texte à l'intérieur d'un autre texte – et la transcodification – ou la transformation d'un texte. De même, il différencie deux échelles d'intertextualité : l'interne, quand il s'agit d'emprunts réalisés par l'auteur à ses travaux précédents, et l'externe, dans le cas des emprunts de l'auteur à des modèles de référence. *Ibid.* p. 13-14.

⁷⁵⁸ Ce terme est une référence aux numéros n° 22/23 des Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, sous la direction de Bruno Reichlin et Guillemette Morel-Journel en 2008..., *op. cit.*

3.2 La délimitation d'une première modernité

Il convient de rappeler que notre corpus⁷⁵⁹ est composé de huit bâtiments construits à Mexico à l'époque post-révolutionnaire, entre 1920 et 1940, dans deux typologies : des immeubles commerciaux et des complexes de santé. Quatre d'entre eux sont des projets réalisés par l'agence Dubois-Marcon : *El Hospital francés* (1913-1921) ; la reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro* (1918-1921) ; le siège de la *Compañía Industrial de Orizaba – CIDOSA* (1922-1924) ; et le grand magasin *El Correo francés* (1924-1926).

Les quatre autres bâtiments correspondent aux premiers projets effectués par les élèves de Paul Dubois à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* : *El Departamento de Salubridad e Higiene*, projet de Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi (1927-1929) ; le Sanatorium de *Huipulco*, conçu par José Villagrán García (1929-1936) ; le bâtiment *Ermita* (1930-1931) ; et le siège de la fondation Mier y Pesado (1931-1934), tous les deux de Juan Segura Gutiérrez.

Après avoir réalisé le choix des bâtiments en vue de réaliser l'étude comparative, sur la base d'une analyse préliminaire, nous avons établi des sujets transversaux qui nous servent à mettre en dialogue les différents projets, afin d'élucider les éléments communs, les écarts et les fusions⁷⁶⁰.

Articulations urbaines

Lorsque l'on parle d'un ensemble de bâtiments construits dans une ville à une période donnée, il nous semble essentiel de les situer au sein des dynamiques urbaines dans lesquelles ils s'inscrivent. De même, il paraît pertinent

⁷⁵⁹ Voir les fiches de présentation du corpus architectural, en annexe 12.

⁷⁶⁰ De même, comme outil comparatif, nous avons développé au long de la recherche une frise chronologique des références architecturales, en lien avec les projets sélectionnés pour notre corpus. Voir annexe 11.

de réfléchir sur les manières dont ces constructions se relient à leur environnement immédiat.

Selon Rafael López Rangel, entre les années 1920 et 1930, la ville de Mexico connaît une première modernité architecturale et urbaine. L'exode rural et la multiplication des activités administratives de l'État engendrent une forte demande de construction. Les architectes doivent faire face au défi de bâtir massivement, tout en utilisant de nouvelles méthodes de construction⁷⁶¹.

Cette période est également marquée par l'étalement urbain et de multiples transformations à l'ère de l'automobile. De nouveaux axes sont ouverts dans le centre-ville, comme le prolongement de certaines voies comme celle de *San Juan de Letrán* et de *López*, transformées en l'avenue *20 de noviembre* et *Insurgentes* respectivement⁷⁶². Au même moment, le développement de nouveaux quartiers périphériques⁷⁶³ destinés aux classes aisées et moyennes, incite les architectes à proposer de nouvelles options de logement pour une population en augmentation⁷⁶⁴.

⁷⁶¹ Rafael López Rangel, « Ciudad de México: entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas », in *Megalópolis: La Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, Mexico D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas e Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, 179-185.

⁷⁶² Serge Gruzinski, *La ciudad de México: una historia*, 1. ed., México, Fondo de cultura económico, coll. « Colección popular », n° 566, 2004, p. 33 ; Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México D.F., Patria, p. 54.

⁷⁶³ Citons à titre d'exemple, l'élargissement des quartiers *Juárez* et *Chapultepec (Heights)* effectué dans les années 1920. D'autres quartiers résidentiels ont également émergé entre 1930 et 1940, comme *La Roma*, *La Condesa*, *Hipodromo (Condesa)* et *Del Valle*. Voir : François Tomas, « México, d'une modernité à une autre (1920-1949) », in *Les temporalités des villes*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2003, p. 163-189.

⁷⁶⁴ Le projet de prolongation de l'avenue *Chapultepec*, réalisé par Carlos Obregón Santacilia en 1925, n'a jamais été réalisé. Voir : Graciela De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia*, Mexico, INBA / SEP, col. » Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico », 1982, p. 36.



Figure 181. Anonyme, vue aérienne du quartier del Valle en 1936, FAO_01_001347, ICA©. Quartier qui se développe dans cet élan d'expansion urbaine.

Au sein de Mexico en expansion, nous identifions deux dynamiques divergentes en lien avec nos cas d'études. D'une part, la forte demande commerciale et administrative du centre-ville, endroit où les parcelles avaient une forte valeur ajoutée, a contribué à la densification des quartiers et à l'émergence d'immeubles en hauteur.

D'autre part, le *boom* de la construction immobilière, qui répondait aux demandes d'une classe moyenne grandissante, a favorisé l'étalement des quartiers à la périphérie de la ville⁷⁶⁵. Ces espaces auparavant périphériques et naturels ont été également retenus par le gouvernement, en vue de la construction de multiples équipements de santé⁷⁶⁶.

⁷⁶⁵ Rafael López Rangel précise que, dans de nombreux cas, cette réponse s'est conjuguée à la volonté des anciens propriétaires d'*haciendas* qui voulaient éviter l'expropriation de leurs domaines, lors de l'application de la Réforme agraire. Voir : Rafael López Rangel, « Ciudad de México : entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas »,... *op. cit.*

⁷⁶⁶ Les commissions scientifiques, qui ont orienté cette démarche, considéraient notamment les effets thérapeutiques et prophylactiques de l'air pur.

Immeubles, angles et auvents

Dans cette première dynamique de densification urbaine et de concentration des activités, nous trouvons un premier noyau d'immeubles commerciaux à grande échelle, situé au sud de la place de la *Constitution* (ou *Zócalo*⁷⁶⁷). Parmi les plus notables, plusieurs appartenaient à des propriétaires d'origine française. Les bâtiments des grands magasins *Fábricas Universales* (1910), *El Palacio de Hierro* (1921), *Compañía Industrial de Orizaba – CIDOSA* (1924), *El Correo francés* (1926), *Al Puerto de Liverpool* (1926-1936) et *Al Puerto de Veracruz* (1945), entre autres, configurent une image urbaine singulière⁷⁶⁸.



Figure 182. Anonyme, rue Alboni à Paris en 1905 (XV^e arr., Union photographique française, Gallica, BnF©.

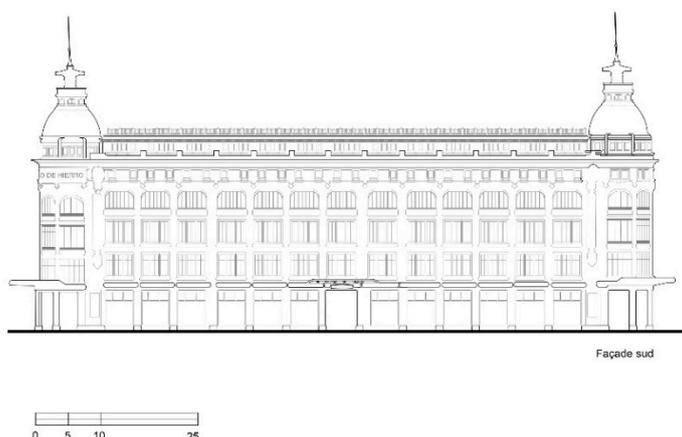


Figure 183. Paul Dubois et Fernand Marcon, proposition pour la façade sud de la reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro* en 1920, dessin réalisé par AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera, sur la base d'un plan trouvé 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDLV©.

L'une des caractéristiques extérieures de la plupart de ces bâtiments⁷⁶⁹ est le traitement de l'angle en rotonde qui y a été adopté, ainsi que le couronnement en dôme. Ces formes font clairement référence aux immeubles parisiens du XIX^e

⁷⁶⁷ Surnom que les habitants de Mexico donnent à cette grande esplanade centrale, véritable cœur de la ville qui est notamment consacré aux commémorations nationales.

⁷⁶⁸ Nous avons exploré la question du traitement de l'angle des îlots à Mexico. Notre analyse se trouve en annexe 13, compilé dans un tableau : Principaux chantiers des négoce français à Mexico (1891-1945).

⁷⁶⁹ Voir Annexe 16. *Principaux chantiers des négoce français à Mexico (1891-1945) et l'utilisation de l'angle en rotonde.*



Figure 184. Grand magasin *El Palacio de Hierro* vu depuis la rue Venustiano Carranza, 2020, AMPC.



Figure 185. Anonyme, vue actuelle du bâtiment *Woodrow*, Acervo Histórico del Palacio de Minería, Facultad de Ingeniería – UNAM©.

siècle, dont notamment aux grands magasins, comme Au Bon Marché, Le Printemps, La Samaritaine, etc.⁷⁷⁰

En France, l'immeuble d'angle est considéré comme une singularité et le symbole d'ascension sociale⁷⁷¹. À la fin du XIX^e siècle, en Europe, le pan coupé et l'angle en rotonde d'angle se multiplient dans les grandes villes, afin d'augmenter la visibilité et pour fluidifier la circulation des véhicules hippomobiles⁷⁷². Quant à l'angle en rotonde, il est particulièrement utilisé dans le cadre des projets commerciaux à Paris⁷⁷³, accompagné d'un dôme et d'un ample programme décoratif. De même, les auvents en porte-à-faux longeaient les façades extérieures, permettant ainsi aux passants de regarder les vitrines en s'abritant de la pluie.

Au tournant du XX^e siècle, au Mexique les grands magasins sont situés au sein d'un plan d'urbanisme en échiquier, qui datait de la période coloniale. Parmi d'autres stratégies⁷⁷⁴, ils empruntent l'angle en rotonde pour obtenir plus de visibilité et se démarquer des constructions environnantes. Néanmoins, pour certains d'entre eux, l'absence d'espaces ouverts ou de grands boulevards au cœur de la ville, empêche d'avoir une vue dégagée du bâtiment et coupe l'illusion de monumentalité.

⁷⁷⁰ Cette typologie est notamment présente dans le XVI^e arrondissement. Kevin Hartwell, *La relation de l'angle architectural à l'intersection : l'angle urbain comme objet d'étude de l'espace urbain. Architecture, aménagement de l'espace, mémoire sous la direction de Thomas Leduc*, CRENAU, Nantes, 2016, p. 41.

⁷⁷¹ Afcène Lakehal, *L'architecture d'angle : de la morphologie à la configuration des ambiances : recherche exploratoire, mémoire DEA*, CRESSON, Grenoble (France), 2004, p. 48.

⁷⁷² Il convient de préciser que dans la typologie de la rotonde d'angle, il existe deux sous-groupes. D'une part, l'angle rond, qui permet de matérialiser et fixer visuellement l'angle, en le transformant en cylindre, créant tout à la fois un élément de transition et d'ancrage pour les deux côtés. D'autre part, l'angle arrondi, correspond au lissage de l'angle selon un certain rayon, en fusionnant les faces et en créant un espace de transition et une continuité douce plutôt qu'un changement brutal opéré par l'arête vive. Kevin Hartwell, *La relation de l'angle architectural à l'intersection : l'angle urbain comme objet d'étude de l'espace urbain. Architecture, aménagement de l'espace, op. cit...*, p 41-47.

⁷⁷³ Olivier Vayron, « Dômes et signes spectaculaires dans les couronnements des grands magasins parisiens : Dufayel, Grand-Bazar de la rue de Rennes, Printemps, Samaritaine. », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 29, 10 juin 2015, p. 89-112.

⁷⁷⁴ Comme l'utilisation des dômes, une profuse décoration et la présence d'auvents.

À l'ouest du centre-ville, entre la place principale (*Constitution* ou *Zócalo*) et le parc *La Alameda*, se trouve le quartier qui, au début du XX^e siècle, était consacré aux finances. Dans cette zone sont installés *el Banco de México*⁷⁷⁵ (1905-1928), *El Banco de Londres*⁷⁷⁶ (1913), l'édifice des assurances *La Mexicana* (1906)⁷⁷⁷, le bâtiment *Woodrow* ou le siège de la compagnie d'assurances *La Nacional* (1922)⁷⁷⁸, ainsi que celui de la fondation *Mier y Pesado* (1934).



Figure 187. Comparaison des façades du bâtiment *Mier y Pesado* (gauche) et du grand magasin *El Correo francés* (droite), AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera et de D. Nava Novelo.

Certains de ces bâtiments utilisent le traitement d'angle en pan coupé et l'angle en rotonde, afin d'intégrer leurs entrées et de renforcer l'identité des entreprises, comme dans les grandes capitales occidentales. Pour d'autres édifices construits à la fin des années 1920, comme *El Correo francés* et la fondation *Mier y Pesado*, les architectes ont commencé à explorer d'autres types de stratégies de



Figure 186. Entrée du bâtiment de la fondation *Mier y Pesado* en 2020, AMPC.



Figure 188. Portique de l'ancien grand magasin *El Correo Francés* en 2020, AMPC.

⁷⁷⁵ Dans le bâtiment de la compagnie des assurances *La Mutua* (Mutual Life Insurance Company of New York), construit en 1905 par les architectes Lemos & Cordes, mais rénové par l'architecte Carlos Obregón Santacilia entre 1926 et 1928.

⁷⁷⁶ Œuvre de l'architecte Firmin Balzac et de l'ingénieur Miguel Angel de Quevedo.

⁷⁷⁷ Œuvre de l'ingénieur Genaro Alcorta.

⁷⁷⁸ Œuvre de l'architecte Albert Pepper.

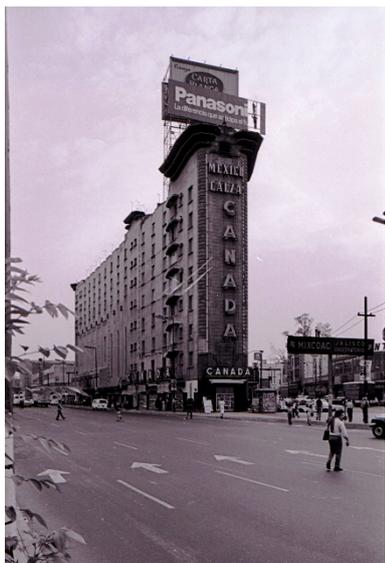


Figure 189. Anonyme, vue de la façade nord du bâtiment *Ermita* à l'angle des rues *Jalisco* et *Revolución*, DACPAI-INBA©.

visibilité, tels que l'intégration des portiques latéraux en laissant l'angle net⁷⁷⁹.

Enfin, un autre cas, cette fois éloigné du centre-ville, témoigne de la densification qui se développe également à cette époque dans les quartiers voisins⁷⁸⁰. À la fin des années 1920, la famille *Mier y Pesado* décide d'investir dans un projet immobilier de grandes dimensions afin de rentabiliser ses terrains situés dans l'ancien village de *Tacubaya*⁷⁸¹.

Entre 1930 et 1931, sur une parcelle de forme triangulaire, ils commandent à l'architecte Juan Segura Gutiérrez la construction du bâtiment *Ermita*⁷⁸², projet qui nécessite l'édification d'un immeuble de sept étages à utilisation mixte⁷⁸³ qui prend le parti de situer les commerces au rez-de-chaussée, sur les deux voies principales et à l'angle des rues *Jalisco* et *Revolución*. Une nouvelle salle de cinéma est installée dans la rue *Progreso* et des appartements meublés sont prévus aux étages supérieurs. Cet édifice est devenu une référence urbaine incontournable de cette période, non seulement du fait de l'originalité de ses fonctions, mais aussi de la singularité de ses formes.

L'étroite façade située à l'angle des avenues *Jalisco* et *Revolución*, a un traitement de pan-coupé, qui permet aux commerces d'y placer leurs enseignes. Cette façade, orientée nord, avait pour objectif de donner au bâtiment une proportion notablement verticale et d'être rendue visible pour les automobilistes qui circulaient à grande vitesse entre Mexico et *Tacubaya*.

⁷⁷⁹ L'accès perpendiculaire à la façade, utilisé dans les deux cas, favorisait un plan orthogonal, aspect que l'on observe également sur les façades. Néanmoins, dans le cas du bâtiment *El Correo Francés* la symétrie axiale prévaut, tandis que dans la fondation Mier y Pesado, ce schéma symétrique n'est plus respecté.

⁷⁸⁰ Comme les quartiers *Roma*, *Hipódromo Condesa* et l'ancien village de *Tacubaya*.

⁷⁸¹ Emplacement d'un ancien ermitage, d'où le nom du bâtiment.

⁷⁸² La famille *Mier y Pesado* avait déjà commandé à Juan Segura d'autres immeubles destinés aux classes moyennes, comme les bâtiments *Rosa* (1927), *Sadi Carnot* (1928) et l'ensemble *Isabel* (1929), tous trois prévus dans des terrains environnants à Tacubaya.

⁷⁸³ Commerces, habitations et une grande salle de cinéma.

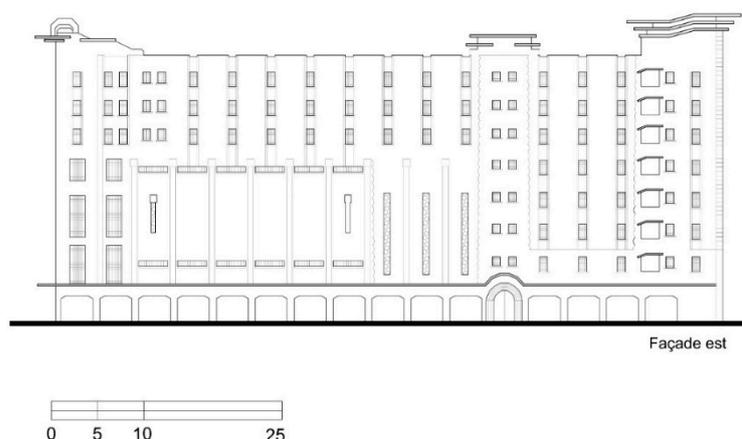


Figure 190. Façade est du bâtiment *Ermita* sur l'avenue *Revolución*, AMPC.

Enclos pavillonnaires

Simultanément à la densification de certains quartiers, la construction d'équipements de santé s'intensifie aux environs de la ville, notamment sous la présidence de Plutarco Elías Calles (1924-1928). Ces ensembles hospitaliers ont, pour la plupart, été conçus pour les classes ouvrières et moyennes du pays, dans la ligne des demandes sociales de la constitution de 1917. La perception extérieure de ces ensembles à la distribution pavillonnaire, est notamment déterminée par le traitement de leurs limites et accès.

Pour ce qui est de *l'Hospital francés* (1913-1921), construit par l'agence Dubois-Marcon et commandé par l'Association Franco-Belge-Suisse de bienfaisance et prévision, ses bâtiments – aujourd'hui disparus – se situaient dans le quartier *Doctores*. Une grille permettait aux piétons de voir l'extérieur des édifices et les vastes jardins.

Le principal accès se faisait par un portail se trouvant à l'ouest, face au bâtiment de l'administration et de la maison de santé. Deux accès secondaires pour les consultations et pour les soignants (religieuses) ont été créés au nord et à l'est, lors de l'agrandissement effectué en 1921. Ce projet

prévoyait également, à l'extérieur de l'enclos, de grands trottoirs à l'ombre d'un vaste bosquet.



Figure 191. Anonyme, vue aérienne de l'*Hospital français* en 1932, FAO_01_000413, ICA©.

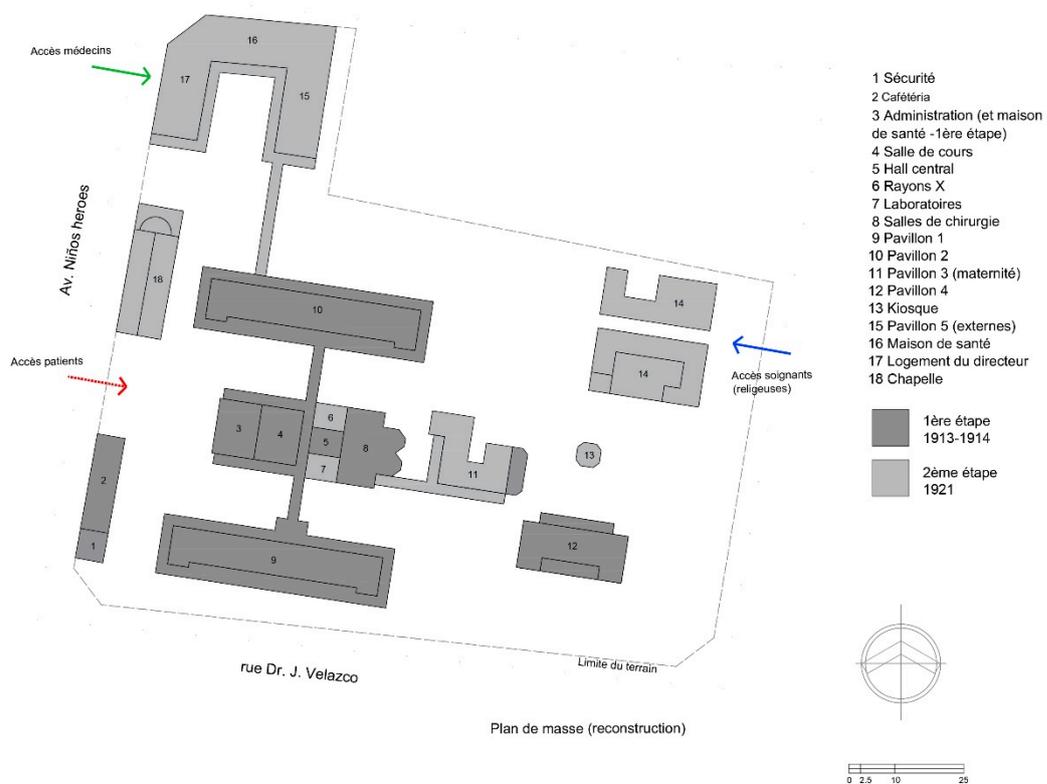


Figure 192. Reconstitution du plan de masse de l'*Hospital français* (1913-1921) avec les accès signalés, AMPC avec l'aide de J. Peraza Cura.

Un autre projet porteur est le *Departamento de Salubridad e Higiene* (1927-1929), commandé par le gouvernement aux architectes Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi, sur un terrain se trouvant à l'angle des avenues *Reforma* et *Chapultepec*. La disposition des bâtiments a créé un enclos fermé. Une série de portails a été mise en place en complément pour en contrôler l'accès. L'entrée des piétons s'effectuait par le bâtiment principal situé au nord, tandis que deux autres accès pour les voitures se situaient sous les deux ponts latéraux. Le caractère massif de cette construction empêche les passants d'observer les activités de la cour centrale et souligne le caractère privé de cet ensemble, consacré à la recherche scientifique et à l'administration gouvernementale en matière de santé.



Figure 193. Vue aérienne du *Departamento de Salubridad e Higiene*, revue *Construction moderne* (1932-1933), CAPA©.

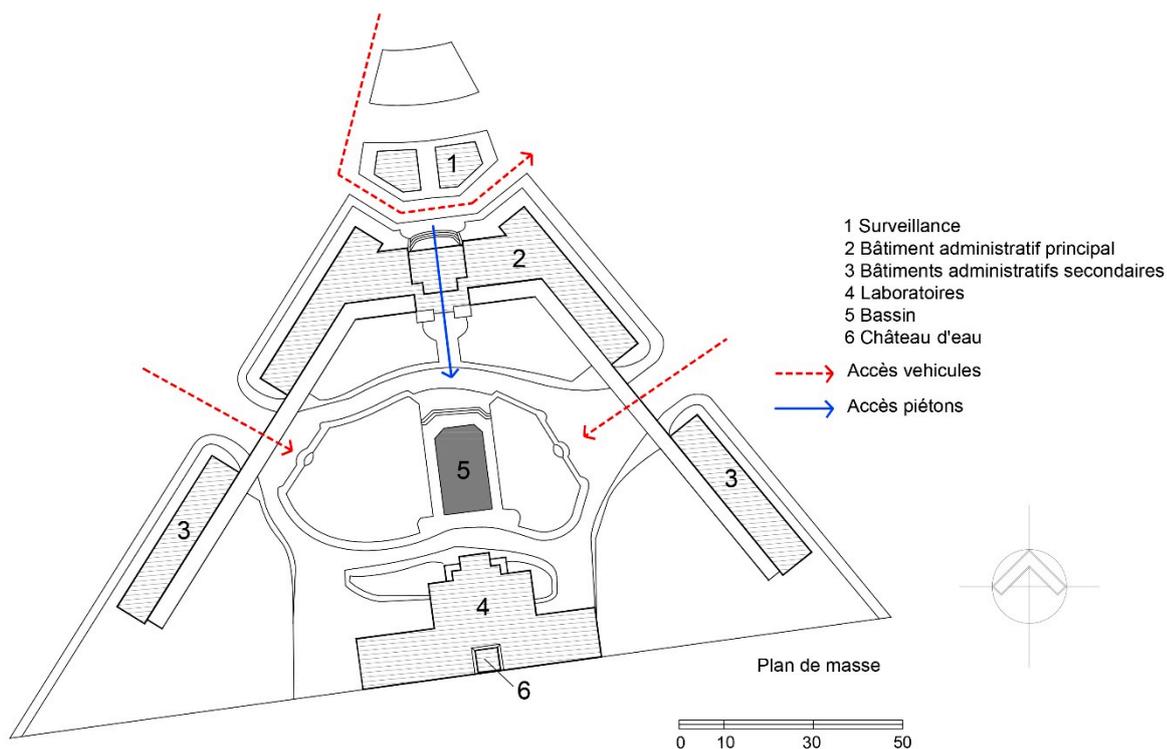


Figure 194. Reconstitution du plan de masse du *Departamento de Salubridad e Higiene* (1927-1929) avec les accès signalés, AMPC avec l'aide de J. Peraza Cura.

Enfin, un autre grand projet gouvernemental est le sanatorium construit entre 1929 et 1936 dans le hameau de *Huipulco* (village de *Tlalpan*) par l'architecte José Villagrán García. L'ensemble occupait une grande parcelle de 54 hectares et a subi diverses transformations. Dans leurs premières étapes de construction, nous ne trouvons pas d'indices de clôture ou de limites physiques. Il convient de préciser que cette construction a été extrêmement lente car elle a bénéficié de peu de ressources financières. Le chantier a débuté en septembre 1929, mais le sanatorium a été inauguré – sans que les travaux aient pour autant été achevés – le 1er mars 1936⁷⁸⁴. Il est fort possible que les

⁷⁸⁴ Selon Claudia Agostoni, les problèmes pour réaliser la construction n'ont pas seulement été dus aux limitations budgétaires et au manque de volonté politique, mais également aux forts préjugés sur la maladie de la part des voisins aisés de Tlalpan. Claudia Agostoni, « Del armamento antituberculoso al Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco en la Ciudad de México, 1920-1940 »,...*op. cit.*

clôtures du sanatorium aient été mises en place au fur et à mesure du développement ultérieur de l'établissement⁷⁸⁵.

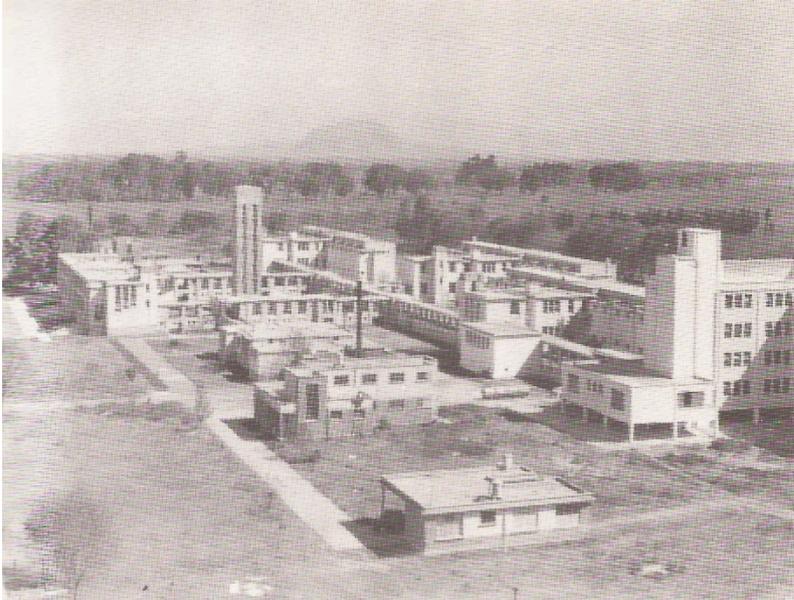


Figure 195. Vue aérienne du Sanatorium de *Huipulco* (1929-1936), tirée de J. Urquiaga et V. Jiménez (1986).



Figure 196. Vue aérienne du Sanatorium de *Huipulco*, DACPAI INBA©.

⁷⁸⁵ À présent, cet ensemble est devenu l'INER (Institut National des Maladies Respiratoires). Tous ces bâtiments qui forment l'hôpital sont entourés par un mur périmétral percé de quelques portails ayant une forme de grille. Son accès est strictement limité au personnel hospitalier et aux malades graves. Constats effectués lors de la visite extérieure de l'hôpital, en janvier 2020.

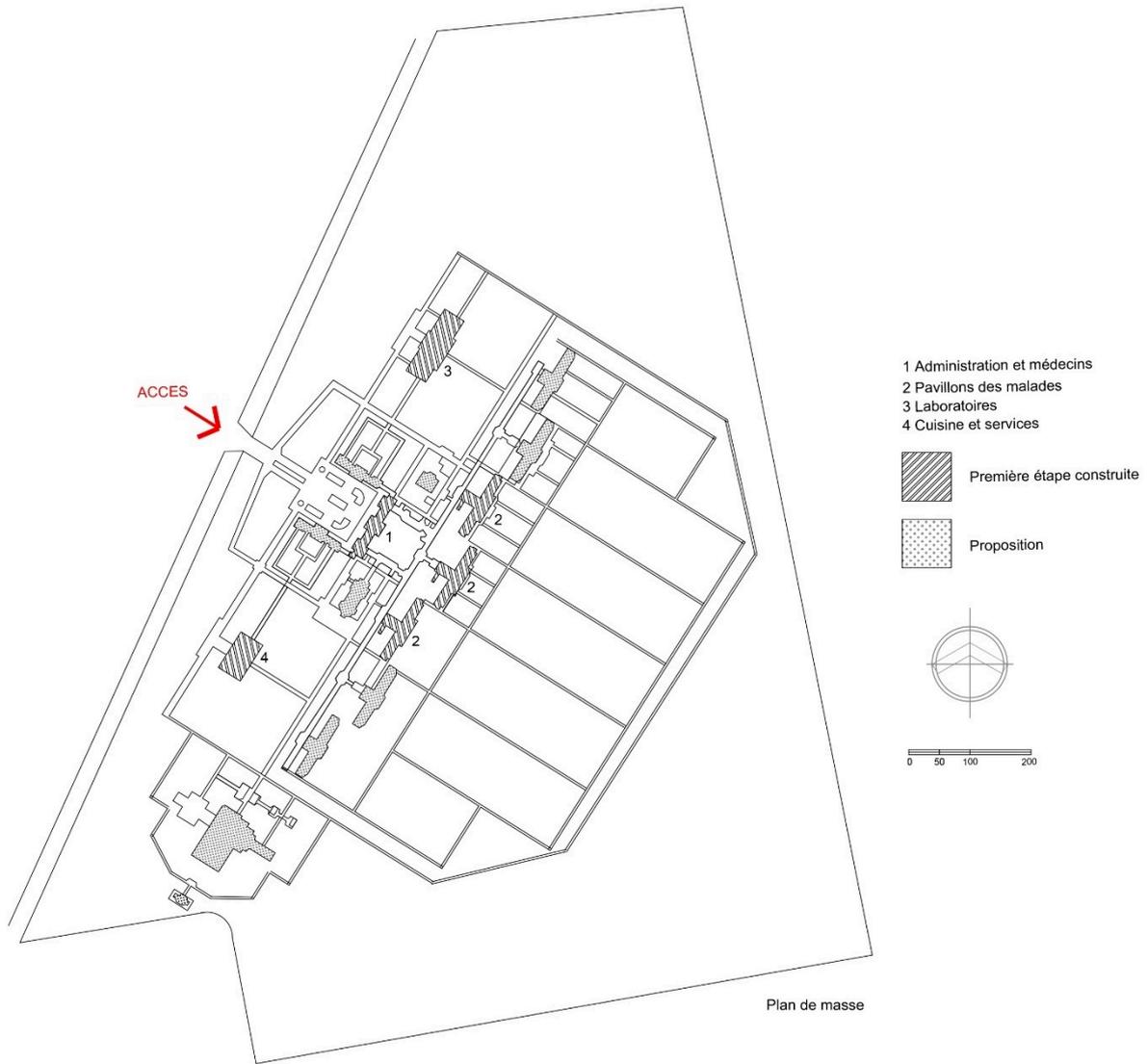


Figure 197. Reconstitution du plan de masse du Sanatorium de Huipulco (1927-1929) avec l'accès signalé, AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera.

Vitesse et verticalité

« L'une des caractéristiques de cette époque est la vitesse ; tout est si rapide que même les découvertes scientifiques sont d'abord diffusées dans les magazines plutôt que dans les livres, il n'y a pas le temps d'attendre que celles-ci paraissent. »

– Carlos Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura* (1939).⁷⁸⁶

Dans l'ensemble des bâtiments qui composent notre corpus d'analyse, nous percevons une volonté d'efficacité ou de regroupement de certaines fonctions, afin de réduire le temps de déplacement. De même la question de la verticalité permettant une concentration d'activités, et une rentabilité des terrains, ainsi qu'en tant que stratégie de visibilité publicitaire, nous semble importante à évoquer, en lien avec le développement urbain à l'ère de l'automobile. D'un point de vue formel, ces aspects sont mis en avant dans les constructions, par le biais de l'exaltation de la ligne droite et l'exposition de la verticalité des structures.

Sur la mixité des programmes

Depuis leur création, les grands magasins ont transformé le schéma du comptoir en accordant au client un libre accès aux diverses marchandises. De plus, ils ont mis en place des activités en dehors du cadre commercial pour attirer et fidéliser leur clientèle. Bernard Marrey décrit comment dans l'entreprise d'Aristide Boucicaut, Au Bon Marché, ont été installés une salle de billard, un buffet gratuit et une bibliothèque⁷⁸⁷. Ainsi, ce grand magasin n'était désormais plus uniquement un simple établissement commercial à grande échelle, mais est devenu un véritable lieu de



Figure 198. Anonyme, château d'eau du Sanatorium de Huipulco, tirée de S. Pinoncelly (1962).

⁷⁸⁶ Carlos Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura ensayo*, México D.F., Letras de México, 1939, p.37.

⁷⁸⁷ Dans laquelle les clients pouvaient lire des journaux et écrire leur courrier. Bernard Marrey, *Les grands magasins des origines à 1939*, Paris, Picard, 1979, p. 71.



Figure 199. F. Marcon, vue des logements pour les employés au quatrième étage lors du chantier en 1910, fonds Marcon, MDVL ©.

sociabilité pour les classes aisées, et notamment les femmes.

Ces types d'activités sont également incluses dans le programme d'agrandissement du magasin mexicain *El Palacio de Hierro*, lors du projet construit en 1911 par l'agence Dubois-Marcon. Une cafétéria moderne⁷⁸⁸, un salon de repos et une bibliothèque sont créés⁷⁸⁹. De plus, durant la reconstruction de 1921, effectuée par les mêmes architectes, ce projet inclut des ateliers pour les tailleurs⁷⁹⁰ (au cinquième étage) et des logements pour certains employés⁷⁹¹ (au quatrième).



Figure 200. F. Marcon, vue des ateliers industriels situés au cinquième étage du grand magasin *El Palacio de Hierro*, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

⁷⁸⁸ Proposant un éclairage et des cafetières électriques. Patricia Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, México D.F., Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 114.

⁷⁸⁹ Opération qui comprenait un espace de lecture des journaux et catalogues, un salon de thé et un espace destiné à l'écriture du courrier, ainsi que des espaces exclusivement réservés aux femmes. *Ibid.*

⁷⁹⁰ Élément signalé par certains employés du magasin de l'époque, lors d'une visite du bâtiment en 2017, avec Jocelyn Signoret et Rodrigo Flores, cadres de l'entreprise.

⁷⁹¹ Jocelyn Signoret, issue d'une famille Barcelonnette au Mexique et actuelle cadre de l'entreprise *El Palacio de Hierro*, témoigne que son père est arrivé à Mexico pour travailler dans ce grand magasin. Il logeait dans une petite chambre, située au dernier étage de l'immeuble. Tel fut le cas de certains migrants français, commis du magasin, qui étaient arrivés récemment pour travailler dans la capitale mexicaine.

La nouvelle combinaison d'activités pour *El Palacio de Hierro* répond non seulement à une stratégie commerciale vis-à-vis des clients, mais a également pour but d'inciter les employés à se montrer plus efficaces en termes de production⁷⁹² et de mise en place des marchandises.

Dans ce même esprit de productivité, le bâtiment servant de siège à *La Compañía Industrial de Orizaba (CIDOSA)* est conçu par l'agence Dubois-Marcon pour regrouper toutes les entreprises industrielles françaises les plus importantes de l'époque au Mexique. Le programme de cet ensemble de cinq niveaux et un sous-sol prévoyait : des comptoirs, des réserves, des bureaux et des salles de réunion, mais aussi différents types de logements de fonction.

Situés au quatrième et dernier étage de cet édifice, deux propositions de logements sont signées par les architectes Dubois et Marcon, en 1920. Une première, présente quatre appartements, de superficies comprises entre 110 et 150 m², probablement destinés aux cadres afin de surveiller plus longtemps les transactions commerciales. Une deuxième proposition, envisage cette fois la construction d'un grand appartement de 230 m² et de cinq logements destinés aux « célibataires »⁷⁹³, probablement plus particulièrement aux jeunes employés, qui effectuaient des heures supplémentaires.



Figure 201. Anonyme, vue d'ensemble du bâtiment *CIDOSA* vers 1930, col. Casasola, médiатеca INAH©.

⁷⁹² Il convient de signaler que *El Palacio de Hierro* a également créé entre 1900 et 1910, dans les environs du magasin, une annexe (rue 5 de febrero) et un atelier (*Necatitlán*) consacrés à la fabrication de meubles. Cet ensemble de 25 000 m², comptait 1000 salariés. Patricia Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, ...op. cit., p. 96.

⁷⁹³ Dont une cuisine, une salle à manger, des salles de bains, des toilettes, des espaces de travail et des chambres de bonnes. Fond Marcon, dossier côte : 2016.10.15_3b_Plans_MX, MDVL.

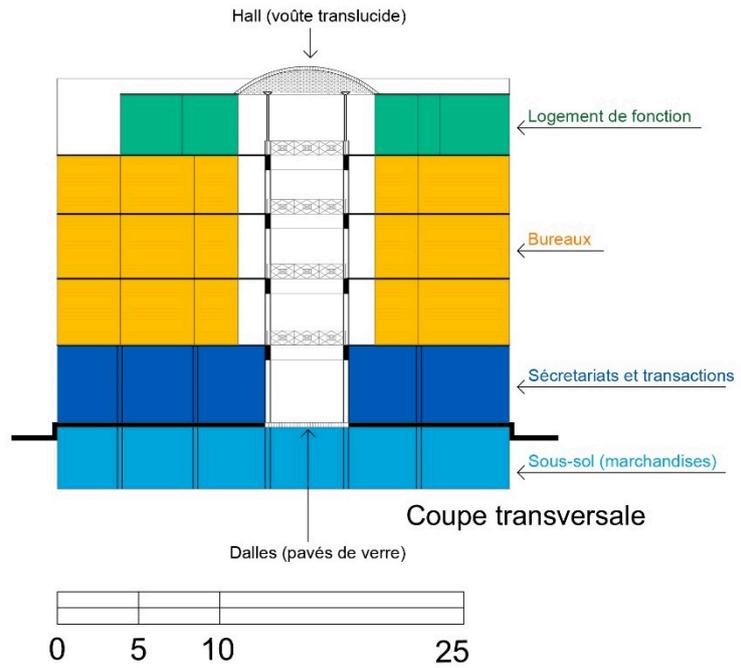


Figure 202. Reconstitution de la coupe transversale du bâtiment CIDOSA, AMPC.

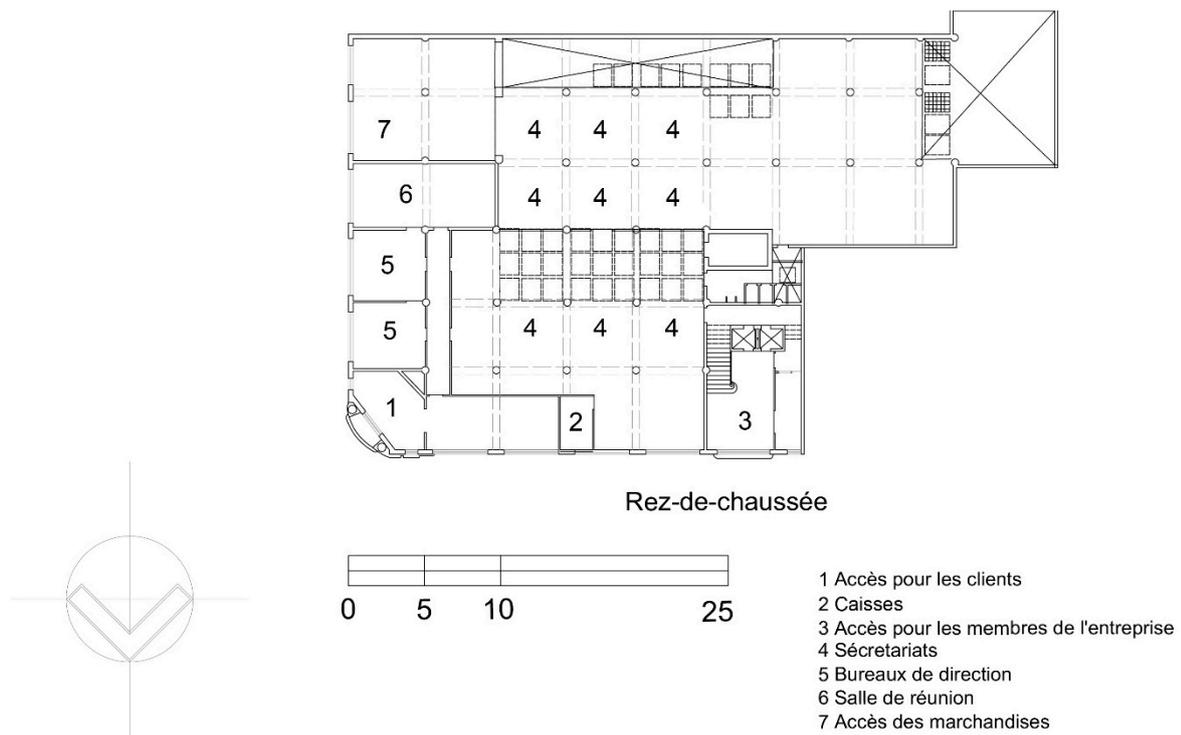


Figure 203. Reconstitution du rez-de-chaussée du bâtiment CIDOSA, AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera.

Dans le bâtiment *Ermita* (1931), conçu par Juan Segura Gutiérrez, nous constatons également un parti pris pour la confluence des diverses fonctions, aspect tout à fait inhabituel à l'époque. Cet édifice, construit dans l'objectif de garantir un maximum de profit aux membres de la famille *Mier y Pesado*, abrite au rez-de-chaussée des locaux commerciaux et une grande salle de cinéma⁷⁹⁴, ainsi que soixante-dix-huit appartements meublés⁷⁹⁵, notamment destinés aux personnes qui se rendaient dans cette ville pour faire des affaires et qui cherchaient un logement de fonction.

L'une des références pour ces projets architecturaux a probablement été l'innovant immeuble *Auditorium* de Dankmar Adler et Louis Sullivan, construit à Chicago en 1889, dans lequel avaient été incorporés un théâtre, un hôtel, des bureaux et des commerces.

Par le biais de ces exemples, nous constatons qu'à Mexico, la question du logement des employés et des hommes d'affaires qui sont de passage dans la capitale mexicaine commence à être prise en compte.

⁷⁹⁴ Pour 1 490 personnes.

⁷⁹⁵ A partir du 2^{ème} étage, cet édifice accueille soixante-dix-huit appartements de deux types : soixante-six studios (d'environ 25 m²) et douze appartements de trois pièces (d'environ 100 m²).

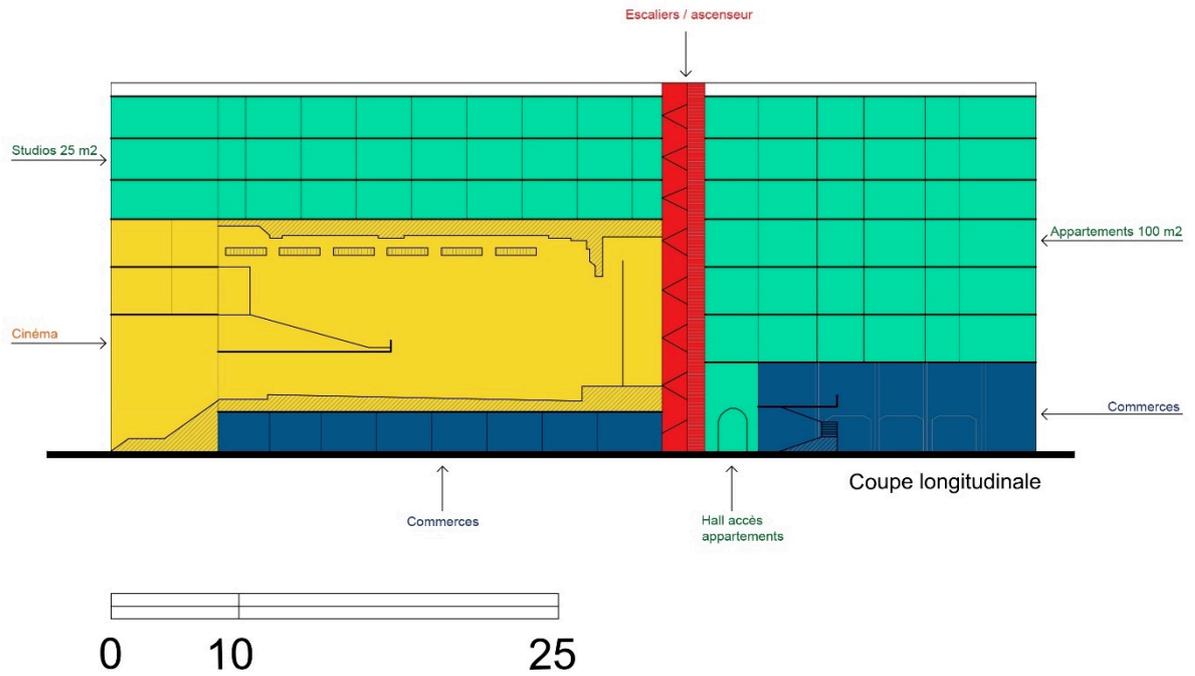


Figure 204. Reconstitution de la coupe longitudinale du bâtiment *Ermita*, AMPC.

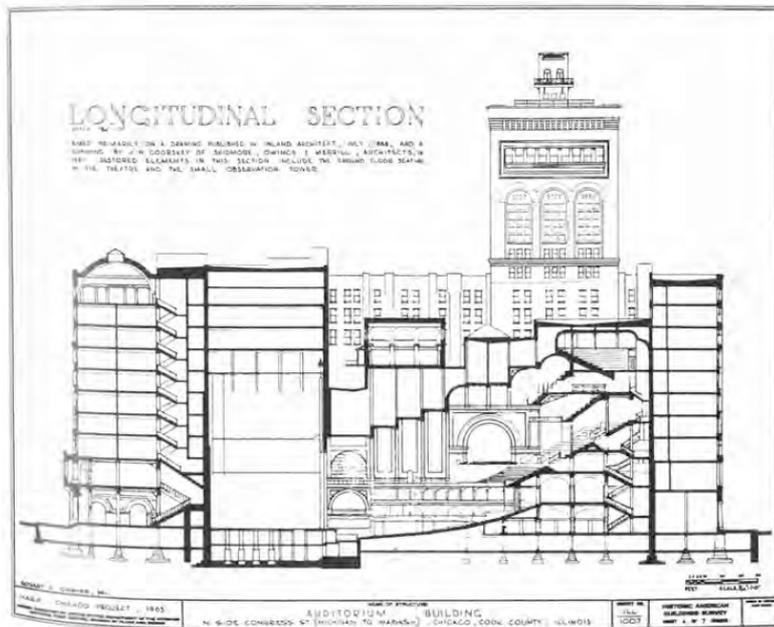


Figure 205. Anonyme, *Auditorium building* d'Adler & Sullivan, tirée de S. Gideon (1959).

Circulations : centralisation et diffusion

Dans les immeubles à usage commercial et de bureaux⁷⁹⁶, notamment dans ceux de l'agence Dubois-Marcon, nous constatons que des halls à plusieurs étages sont utilisés pour centraliser les différentes allées et venues⁷⁹⁷. De plus, le regroupement des ascenseurs et des escaliers d'accès aux services (toilettes, vestiaires, etc.), dans des espaces difficilement visibles directement depuis l'accès, a également été relevé⁷⁹⁸.



Figure 206. Intérieur du hall, grand magasin *El Palacio de Hierro* en 2017, AMPC.

Le fait d'occulter les ascenseurs, les escaliers et les toilettes répondait à une recherche stratégique de circulation des clients et des employés, afin de maximiser l'accessibilité. La proximité avec les locaux techniques, pour le passage de la tuyauterie et des diverses installations, répondait sans doute à une question pratique en termes d'entretien.

La centralisation des services et des sens de circulation verticaux dans l'immeuble découle probablement d'un besoin clairement technique. Mais elle permet également de dégager les espaces dans le reste des étages, ce qui favorise la mise en place de différents types d'aménagements de l'espace intérieur. Pour les grands magasins, dont la présentation de marchandises est toujours de nature changeante, cette flexibilité constitue un grand avantage. Par la suite, les flux de clients aux différents étages pouvaient être réalisés de façon diffuse, en fonction de la disposition des rayons de marchandises.

⁷⁹⁶ Ici, nous faisons référence au bâtiment *El Palacio de Hierro*, CIDOSA, *El Correo francés*, siège de la fondation *Mier y Pesado* et *Ermita*.

⁷⁹⁷ Concernant les projets de Juan Segura Gutiérrez, *Ermita* (1931) inclut un hall dans la zone des appartements, mais le siège de la fondation *Mier y Pesado* (1934) ne dispose pas de hall à partir duquel sont distribuées les différentes pièces.

⁷⁹⁸ Ce choix diffère, par exemple, de ceux opérés pour le premier bâtiment du magasin *El Palacio de Hierro* (Pierron-Debrrie 1891) ou encore pour l'aménagement intérieur du *Centro Mercantil* (Dubois-Marcon-Godard 1909), projets dans lesquels les ascenseurs et les escaliers sont placés de manière visible et comme points focaux des halls.

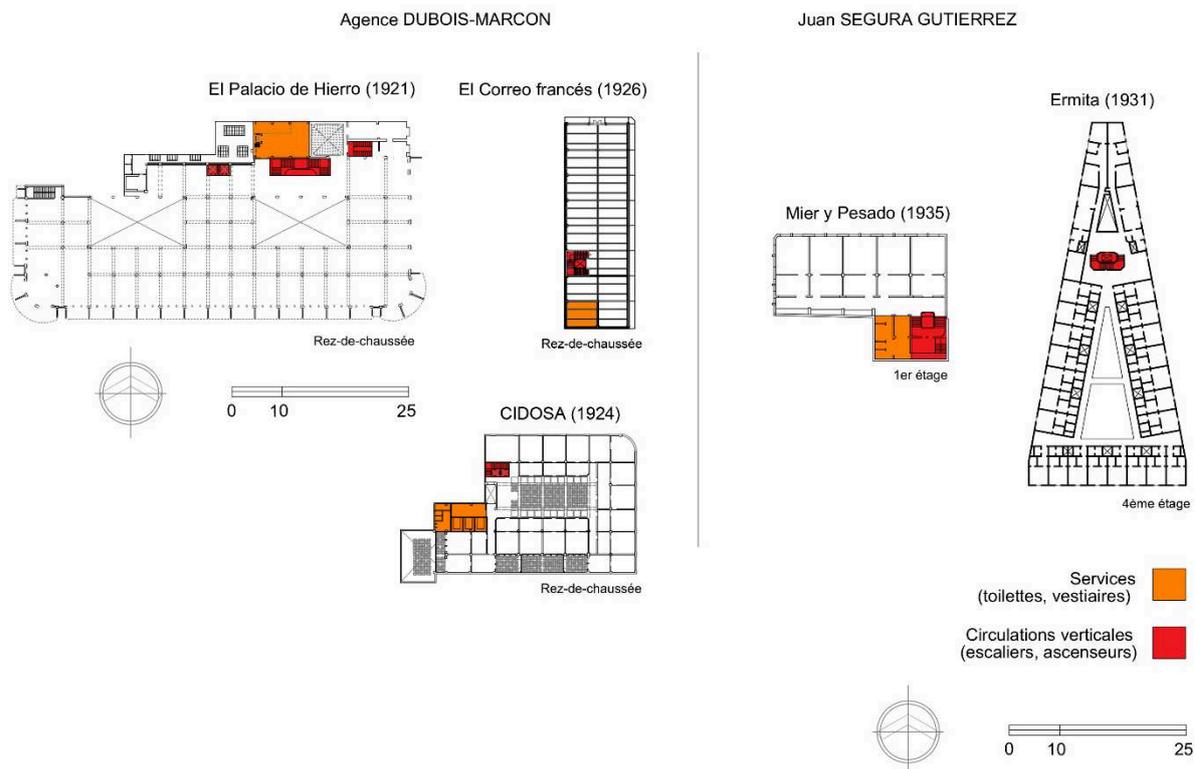


Figure 207. Comparaison des services et des circulations verticales, entre les immeubles conçus par l'agence Dubois-Marcon et ceux réalisés par Juan Segura Gutiérrez, AMPC.

En ce qui concerne les bâtiments de santé, entre les différents pavillons, c'est une circulation horizontale qui prévaut, établie grâce au déploiement des galeries et des passerelles. Des rampes et des escaliers reliaient aussi certains espaces de manière ponctuelle.

Le projet de *l'Hospital français* (Dubois-Marcon 1913-1921), conçoit une série de pavillons presque tous de plain-pied et surélevés d'un mètre. Les blocs prévus pour le séjour des malades étaient articulés autour des édifices administratifs, des laboratoires et des salles d'opération⁷⁹⁹. Afin d'y circuler, une série de galeries (également surélevées) partaient depuis les bâtiments centraux, pour rejoindre l'ensemble des bâtiments des malades. Ces galeries, aux toitures en béton armé et poteaux en fer, permettaient aux soignants d'accéder avec diligence, depuis le même niveau, aux différents pavillons. Les malades utilisaient également eux-

⁷⁹⁹ Lors des agrandissements successifs, cette organisation centralisée a été maintenue.

mêmes ce système de circulation pour rejoindre les différentes terrasses et divers espaces extérieurs.



Figure 208. Reconstitution du plan de masse de l'Hospital francés (1913-1921) avec les passerelles indiquées en rouge, AMPC.



Figure 209. Anonyme, passerelles qui reliaient les pavillons de chirurgie et de l'administration de l'Hospital francés, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV.



Figure 210. Autre vue du pont latéral du *Departamento de Salubridad e Higiene*, en 2020, C. Gutiérrez Silveira.

Concernant l'édifice du *Departamento de Salubridad e Higiene* (Obregón-Tarditi 1927-1929), il se compose de quatre groupes de bâtiments, disposés en symétrie axiale. L'un, situé au nord, face à l'avenue *Reforma*, abrite les bureaux de la direction et les salles de réunions. Deux autres, unis par deux ponts à la manière d'ailes en retour, abritaient d'autres bureaux secondaires. Pour finir, un bloc central complétait l'ensemble, destiné aux laboratoires, à une imprimerie et à un centre de détention⁸⁰⁰.

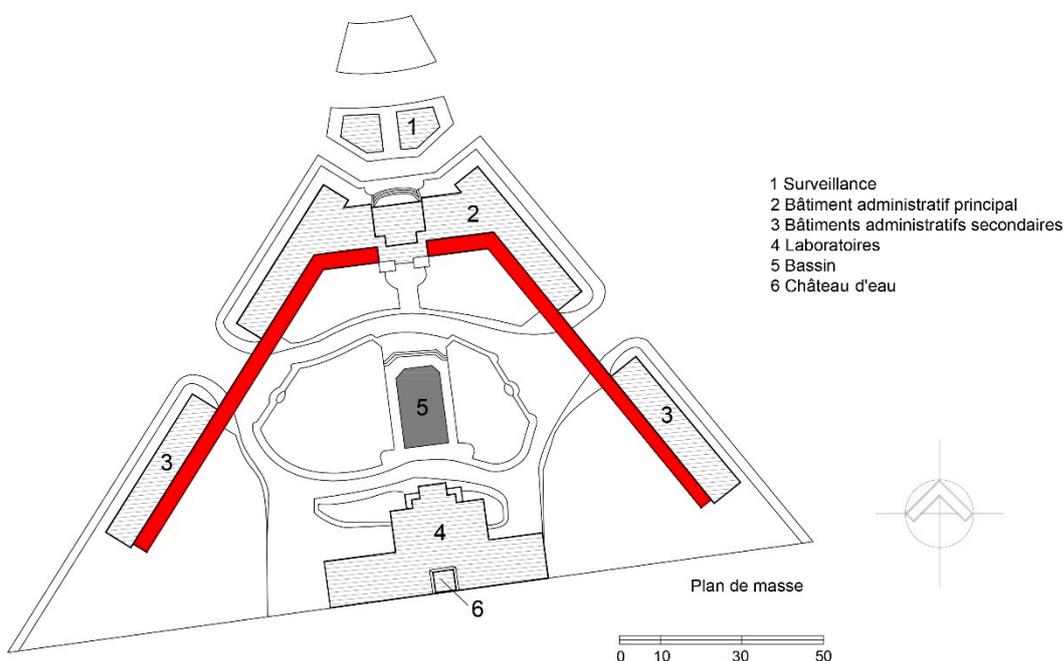


Figure 211. Reconstitution du plan de masse du *Departamento de Salubridad e Higiene* (1927-1929) avec les passerelles indiquées en rouge, AMPC.

⁸⁰⁰ Pour des trafiquants de drogues.

La circulation entre les blocs nord, est et ouest était réalisée à partir de larges galeries en forme d'arcades, ouvertes sur une cour centrale à la manière d'un *patio* en guise de référence à l'architecture hispanico-coloniale de la période de la vice-royauté. De même, deux ponts reliaient le premier étage du bloc nord aux édifices est et ouest. Les ponts du rez-de-chaussée, servaient, à l'époque, d'entrée pour les voitures, procédé tout à fait innovant⁸⁰¹.

Quant au Sanatorium de *Huipulco*, dans une première étape, il était composé de cinq groupes d'édifices, organisés selon un schéma presque en symétrie axiale. Un premier bâtiment de trois étages, situé au nord-est, abrite les bureaux administratifs et cabinets de diagnostic. Au sud-ouest, trois pavillons de deux étages en forme de « T » inversé, servent à abriter les malades⁸⁰². Enfin, à l'ouest un bâtiment de plain-pied est composé de laboratoires, et à l'est, un édifice de services complète l'ensemble.

⁸⁰¹ Le critique d'architecture Víctor Jiménez trouve également dans ces deux ponts une possible référence formelle à ceux de l'École Bauhaus à Dessau, créés par Walter Gropius entre 1925 et 1926. Nous estimons que l'utilisation de ponts dans ces bâtiments témoigne d'un déploiement technique et d'une séparation entre les divers modes de déplacements (piétons et véhicules motorisés), démarche qui constitue en elle-même une initiative tout à fait moderne. Voir : Víctor Jiménez, *Carlos Obregón Santacilia : un precursor de la modernidad mexicana*, 1. ed., México, D.F, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. « Círculo de arte. Arquitectura », 2004, p. 19.

⁸⁰² Chaque bloc prévu pour abriter les malades était composé de quatre dortoirs, d'une infirmerie, d'un réfectoire, de toilettes, des salles de bains et des espaces extérieurs de repos.



Figure 212. Reconstitution du plan de masse du Sanatorium de *Huipulco* (1927-1929) avec les passerelles indiquées en rouge, AMPC.

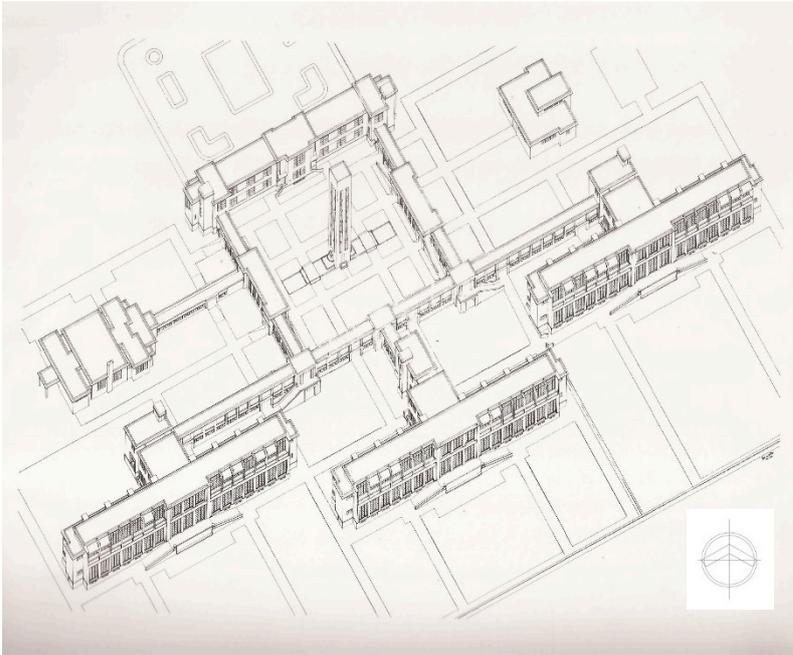


Figure 214. J. Villagrán, schéma de la première étape du sanatorium de *Huipulco*, DACPAI-INBA©.

Les pavillons des malades sont reliés au bâtiment central grâce à un système de galeries à deux étages, dont le rez-de-chaussée est consacré aux médecins et aux soignants, tandis que l'étage supérieur est pour sa part réservé aux malades. Les galeries partent du bloc administratif pour contourner un patio central, depuis lequel elles s'ouvrent sur les pavillons des malades et les laboratoires.

Que ce soit dans le déploiement des galeries et passerelles ou dans le choix stratégique de la localisation des ascenseurs, nous constatons de la part de tous les concepteurs – mexicains et français – une volonté de rendre la circulation à l'intérieur des édifices efficace, afin de limiter les trajets.

Néanmoins, nous percevons également que les besoins des usagers suscitent un traitement différent selon qu'il s'agisse d'employés, de clients, dans le cas des magasins ; où de soignants-médecins et de patients, en ce qui concerne les hôpitaux. Au sein de ces différents projets, il existe donc une centralisation des flux, mais également une stratégie de



Figure 213. Anonyme, vue des passerelles et du château d'eau du Sanatorium de *Huipulco*, DACPAI-INBA©.

diffusion des trajets, qui permettait aux clients et aux malades de faire des promenades et d'entrer dans une autre dynamique spatio-temporelle, plus décontractée.

La verticalité comme métaphore moderne

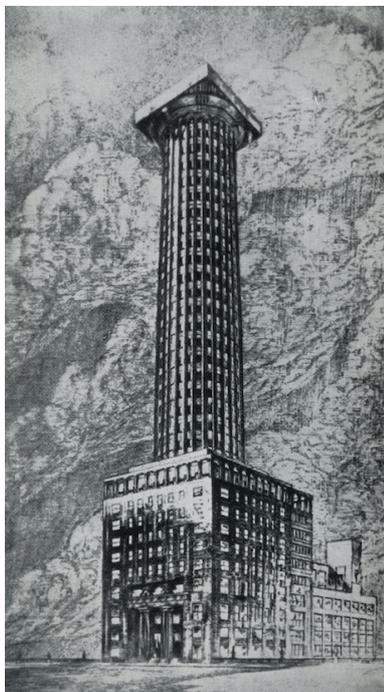


Figure 215. Projet d'Adolf Loos pour le journal *The Chicago Tribune*, en 1922, www.northernarchitecture.us

Lors d'une visite effectuée à New York en 1909, Fernand Marcon a pris plusieurs photographies stéréoscopiques dans le « quartier des hautes maisons », et notamment du bâtiment *Singer* (1898) d'Ernest Flagg, qui était à l'époque le plus haut de la ville. Quelques années auparavant (1896) Louis Sullivan écrivait :

« Si vous nous demandez quelle est la principale caractéristique de grands immeubles de bureaux, aussitôt nous répondons, c'est leur hauteur. Cette hauteur est par nature pour l'artiste un aspect palpitant. C'est le son d'orgue très ouvert qui est attrayant. Cela doit être à son tour l'accord dominant dans son expression, le véritable excitant de son imagination. Il doit être haut, chaque pouce de sa hauteur. La force et la puissance de l'altitude doivent résider en elles-mêmes dans la gloire et la fière exaltation. »⁸⁰³

Aussi bien à Chicago qu'à New York, les gratte-ciels émergent, en incorporant de nouvelles techniques constructives en même temps qu'ils empruntent leurs formes aux différents styles. Au début du XX^e siècle, la quintessence du mélange entre tradition et modernité est probablement la proposition d'Adolf Loos pour le journal *The Chicago Tribune*, en 1922.

Mais revenons-en à la ville de Mexico. À la même époque que celle du projet de Loos, les projets commerciaux et de bureaux développés par Albert Pepper (*Woodrow*, 1922) et par l'agence Dubois-Marcon (*Palacio de Hierro*, 1921 ; *CIDOSA*, 1924 ; *Correo francés*, 1926) utilisaient l'exaltation des lignes verticales dans la composition des façades. Les parements présents dans le travail de l'agence française

⁸⁰³ Louis H. Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered", *Lippincott's Magazine*, March 1896, p. 403-409.

sont organisés en fonction des appuis verticaux, en tenant compte de la structure du bâtiment et en la soulignant. Pour les grands magasins, les arches utilisés pour certains niveaux en façade, renforcent l'idée des ordres colossaux⁸⁰⁴, tout comme les bâtiments à Chicago.

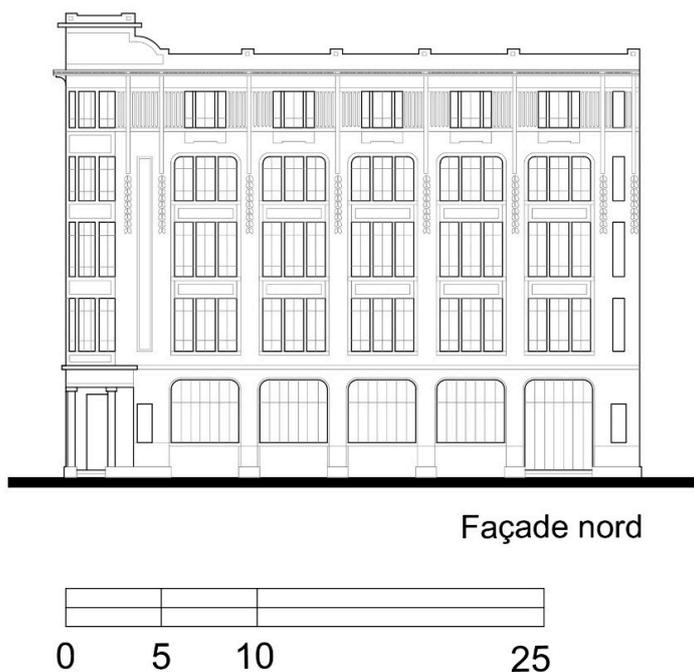


Figure 216. Reconstitution de la façade nord du bâtiment CIDOSA, AMPC.

Quant aux façades du bâtiment *Ermita*, construit par Juan Segura dans l'ancien village de *Tacubaya* en 1931, la volumétrie massive de cet immeuble de sept étages est allégée par l'insistance sur la dimension verticale, grâce à l'emploi de pilastres colossaux et de cannelures. De plus, le recours à des éléments en bossage, moulures, corniches et

⁸⁰⁴ Dans le cas de l'immeuble de bureaux *CIDOSA*, l'idée de pilastres colossaux est maintenue, bien que les arcs soient utilisés au rez-de-chaussée. Dans une étape préliminaire, les architectes proposaient des façades se caractérisant par un tracé complètement orthogonal et dont les structures des fenêtres se prolongeaient tout au long des trois niveaux centraux, accentuant ainsi la verticalité. Finalement, la proposition retenue a privilégié l'utilisation des arcs au rez-de-chaussée, probablement pour tenter d'adoucir la rigidité de la construction. Fonds Marcon, dossier côte : 2016.10.15_3b_Plans_MX, MDVL.

auvents octroie également à l'ensemble une proposition dynamique formelle.



Figure 217. Montage : en haut, château d'eau du *Departamento de Salubridad e Higiene* (tirée de G. Merigo Basurto 2017) ; en bas, château d'eau du sanatorium à Huipulco (DACPAI-INBA©).



Figure 218. Façade du bâtiment *Ermita* sur l'avenue *Revolución*, DACPAI-INBA©.

Enfin, en ce qui concerne les châteaux d'eau du Sanatorium de *Huipulco* et du *Departamento de Salubridad e Higiene*, on perçoit cette même volonté esthétique de souligner la verticalité. Ce parti pris se matérialise non seulement dans la hauteur des réservoirs, qui se détachent de l'ensemble, mais aussi dans l'insistance sur les appuis verticaux.

Dans le cas du Sanatorium de *Huipulco*, un rationalisme constructif donne de la vigueur au château d'eau et le transforme en pièce sculpturale, en une sorte de colonne géante. Dans le cas du *Departamento de Salubridad e Higiene*, le château d'eau est plus massif, mais il émerge du bloc des laboratoires. Le recours à des cannelures verticales lui donne aussi l'aspect d'une sorte de colonne ou d'un petit gratte-ciel, qui se détache de l'ensemble.

Carlos Obregón Santacilia, dans son essai rétrospectif *50 años de arquitectura mexicana* (1952), revenait sur la question des immeubles en hauteur et soulignait son importance :

« Les bâtiments en hauteur sont un produit universel de notre époque, ils sont le résultat du triomphe de l'architecture grâce à l'utilisation de matériaux comme le fer, avec l'aide des machines pour la construction et le

fonctionnement du bâtiment (ascenseurs principalement). »⁸⁰⁵

Néanmoins, dans le cas Mexicain, il se plaignait de la dénomination généralisée « gratte-ciels »⁸⁰⁶, raison pour laquelle il utilisait plutôt l'expression « immeubles de propriété particulière ». Selon lui, avec ces bâtiments privés construits entre 1929 et 1950 aurait commencé une simplification des formes, une approche qui visait à solutionner des problèmes vitaux de l'habitat, tout en réussissant une solution plastique et expressive⁸⁰⁷.

Malgré leur échelle réduite par rapport aux gratte-ciels États-Uniens, il nous semble toutefois évident que dans ces édifices dédiés au commerce et aux finances dans la capitale mexicaine, l'exaltation de la ligne droite et de la verticalité était mise à profit comme le symbole de l'époque industrielle et dans une tentative de se rattacher à une modernité occidentale.

⁸⁰⁵ Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México D.F., Patria, 1952, p. 91.

⁸⁰⁶ « Au Mexique, depuis vingt ans nous appelons gratte-ciels des bâtiments de plus de dix étages, une ridicule imitation de l'Amérique du Nord. » *Ibid.*

⁸⁰⁷ Dans cette catégorie Obregón Santacilia a inclus des édifices réalisés entre 1929 et 1950, comme le bâtiment *Ermita* (Segura Gutiérrez, 1931), *La Nacional* (Ortiz Monasterio, 1934) et son propre travail pour le bâtiment *Guadiola* (1947), parmi d'autres exemples. *Ibid.*, p. 89.

Lumière, transparence et pénombre

« L'une des caractéristiques de l'architecture actuelle est l'utilisation de la lumière comme élément architectural. »

– Carlos Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura*, (1939)⁸⁰⁸

Pour les architectes qui ont construit à l'époque postrévolutionnaire à Mexico, l'enjeu d'introduire et de contrôler la lumière, aussi bien naturelle qu'artificielle, figure parmi les aspects importants de ces projets. Ces questions nous permettent d'analyser également les rapports existants entre intérieur et extérieur, la visibilité, ainsi que les jeux de lumière et de pénombre lors des parcours.

Dans ce volet, nous nous pencherons sur trois ressources qui permettent d'explorer l'éclairage, présentes dans nos études de cas : premièrement, les matériaux transparents comme le verre, ainsi que leurs différentes configurations structurelles et fonctionnelles dans les baies vitrées, notamment les *Chicago windows* ; deuxièmement, les éléments translucides, tels que les verrières ou les pavés de verre, qui permettent de tamiser et de modifier la lumière ; enfin, la réduction de la lumière à l'intérieur de certains espaces, sera également examinée.

Chicago windows

L'un des éléments caractérisant certains immeubles de bureaux et grands magasins, analysés dans le corpus, est l'utilisation de baies vitrées à presque tous les niveaux. Ces grandes fenêtres, constituées de panneaux de verre et de structures métalliques, apportent une lumière naturelle aux espaces intérieurs. De même, grâce à la conception de l'hublot, certaines parties des baies peuvent être abaissées et les intérieurs ainsi ventilés.

⁸⁰⁸ Carlos Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura*, México D.F., Letras de México, 1939, p. 66.

Pour certains critiques d'architecture au Mexique, comme Enrique X. De Anda, les bâtiments du centre-ville de Mexico, conçus par les architectes Paul Dubois, Fernand Marcon, Juan Segura et Albert Pepper, utilisent incontestablement les *Chicago windows*. Selon lui, tel était le cas dans l'extension des fenêtres jusqu'aux limites des poteaux et des planchers⁸⁰⁹.



Figure 221. Anonyme, *Auditorium building* était un bâtiment innovateur à son époque notamment par ses multiples fonctions, conçu par les architectes d'Adler et Sullivan en 1889, Library of Congress©.

La *Chicago window* est apparue dans cette ville de l'état d'Illinois, en particulier dans le quartier financier *The Loop*, dont l'émergence était liée à un mouvement social, architectural et urbain de la fin du XIX^e siècle⁸¹⁰, nommé l'École de Chicago⁸¹¹. D'après Sigfried Giedion, certains architectes de cette ville nord-américaine ont forgé « le



Figure 219. Façade de l'ancien grand magasin *El Correo* français en 2020, situé sur la rue Palma, AMPC.



Figure 220. Vue du bâtiment de la fondation *Mier y Pesado* en 2020, situé sur la rue 5 de Mayo à l'angle de la rue Bolívar, AMPC.

⁸⁰⁹ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...* op. cit., p. 91, 92, 119.

⁸¹⁰ Selon Siegfried Giedion, les édifices les plus importants de ce courant auraient été construits entre 1883 et 1893. Sigfried Giedion, *Space, time and architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, p. 367.

⁸¹¹ Ces premiers gratte-ciels nord-américains, ainsi que l'a souligné Giedion, s'avéraient de toute importance, du fait qu'y étaient réunis des éléments novateurs en termes de construction et d'architecture. Par leurs conceptions reposant sur une profonde compréhension de la structure, les architectes de l'École de Chicago ont donné aux bâtiments une idée de stabilité et de solidité, grâce à un langage formel hérité des beaux-arts. Cf. *Ibid.*, p. 380.



Figure 222. Le *Fair building* (1891) à Chicago est l'œuvre de l'architecte William Le Baron Jenney, tirée de K. Frampton (1992).

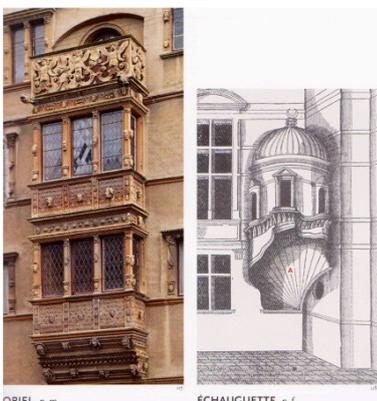


Figure 223. Montage : en haut, le *Manhattan building* à Chicago de William Le Baron Jenney (1891) tirée de K. Frampton (1992) ; en bas, l'oriel et l'échauquette, éléments d'architecture probablement à l'origine du *baw window* J.-M. Pérouse de Montclos (2011).

modèle » d'un nouveau type de bâtiment administratif. De même, ils ont conçu des fondations innovantes adaptées au sol marécageux de Chicago (*floating foundation*) et un nouveau type de fenêtre allongée à l'horizontale⁸¹².

La *Chicago window* est une grande baie vitrée tripartite composée d'un panneau central de verre fixe, flanqué de deux éléments plus étroits de la même hauteur, qui intègrent une baie structurale⁸¹³. La grande vitre est un panneau unique de verre et les éléments latéraux sont des fenêtres verticales à guillotine, dépourvues de meneaux de séparation maçonnés.

Bien qu'il existe des précédents⁸¹⁴, d'après James Stevens Curl et Susan Wilson, ce type de fenêtre a été utilisé pour la première fois par l'architecte Charles B. Atwood dans le *Reliance Building* en 1895 à Chicago. Puis immédiatement après, par Louis Sullivan pour le grand magasin *Carson Pirie Scott* en 1904, dans la même ville⁸¹⁵.

C'est le progrès des techniques de fabrication des grands panneaux en verre et de l'huissierie en acier qui a rendu possible la conception de ce type fenêtre. Elle est ainsi devenue une caractéristique déterminante du style de l'École de Chicago. Son design offrait tout à la fois beaucoup de lumière naturelle et une ventilation appropriée aux intérieurs, en lien avec les préceptes de l'hygiénisme⁸¹⁶, courant très présent depuis le milieu du XIX^e siècle dans les villes occidentales.

Bien que le but ait été d'obtenir un éclairage naturel et d'exploiter les possibilités techniques des matériaux de l'époque, à notre avis, l'enjeu principal était également

⁸¹² *Ibid.*, p. 379.

⁸¹³ Une baie structurale est un espace entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice, délimité par les éléments qui définissent l'ossature du bâtiment, les poteaux et les planchers.

⁸¹⁴ Comme certains projets de William Le Baron Jenney (1832-1907).

⁸¹⁵ James Stevens Curl et Susan Wilson, *The Oxford dictionary of architecture*, Third edition., Oxford [England], Oxford University Press, coll. « Oxford quick reference », 2016, p. 166.

⁸¹⁶ Nous développons les questions de l'hygiénisme en lien avec les modèles des hôpitaux et des sanatoriums dans la sous-partie suivante.

d'obtenir une bonne visibilité sur la ville. Une piste permettant de retrouver sa fonction originelle, réside dans le fait qu'une variante habituelle du *Chicago window* est l'oriel ou le *baw-window*⁸¹⁷. Cette forme, apparue dès le Moyen Age et héritée de l'architecture militaire⁸¹⁸, est devenue très fréquente dans l'architecture anglosaxonne⁸¹⁹.

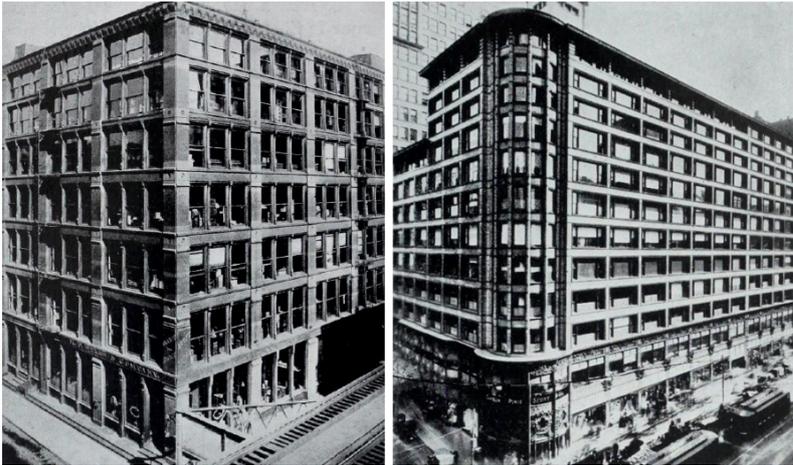


Figure 224. (À gauche) *The First Leiter building* de William Le Baron Jenney 1879, K. Frampton (1992) ; (à droite) le grand magasin *Carson Pirie Scott* projet de Louis Sullivan en 1904, tirées de K. Frampton (1992).

En référence directe aux *baw-windows*, la *Chicago window* a sa forme habituelle divisée en trois parties. Même si certaines n'étaient pas en surplomb, les grandes baies vitrées des premiers gratte-ciels de Chicago permettaient toutefois aux entrepreneurs et aux banquiers de disposer d'une vue dégagée sur l'ensemble de la ville, en transformant ainsi les édifices en une sorte de tour panoptique⁸²⁰.

⁸¹⁷ Le *baw-window*, constitué en façade de trois parties, est un ouvrage à claire-voie et en surplomb, qui renferme une petite pièce, généralement de forme trapézoïdale.

⁸¹⁸ Apparemment l'oriel et l'échauguette auraient été, à une époque, synonymes. Jean-Marie Perouse De Montclos (éd.), *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*, Nouvelle éd., Paris, Éd. du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, coll. « Inventaire général du patrimoine culturel de principes d'analyse scientifique », 2011, p. 81.

⁸¹⁹ Il ne faut pas confondre le *bow-window* et le *baw-window*. Le plan du premier est formé par un segment de courbe, tandis que le second comporte un plan polygonal ou trapézoïdal.

⁸²⁰ Conçu par Jeremy Bentham, le système panoptique permettait de voir les environs à partir d'une tour centrale aux larges fenêtres, sans être aperçu depuis la périphérie. Michel Foucault, *Discipline and punish : the birth of the prison*, 2nd Vintage Books ed., New York, Vintage Books, 1995, p. 200.



Figure 225. Montage : (en haut) détail de façade du magasin *El Palacio de Hierro* reconstruit en 1921 ; (en bas) détail de la façade du magasin *Liverpool* construit également par l'agence Dubois-Marcon entre 1927 et 1929). Les deux immeubles se trouvent l'un en face de l'autre sur l'avenue *20 de noviembre*, 2020, AMPC.

À Mexico, au début du XX^e siècle, disposer d'un repérage de l'environnement urbain est un choix stratégique, notamment pour les banquiers puisqu'un grand nombre de leurs opérations sont liées à la vente de terrains et de biens immobiliers. De même, pour les clients aisés des grands magasins, le fait de pouvoir prendre un café, de lire des journaux internationaux, tout en ayant une vue sur la ville, n'est pas uniquement une question de statut social, mais constitue également une forme de compréhension et d'appréhension de l'environnement, dans un contexte en rapide transformation.

Les bâtiments conçus par l'agence Dubois-Marcon dans le centre-ville⁸²¹ de Mexico comportent des fenêtres inspirées de celles de l'École de Chicago. Néanmoins, il convient de signaler que leurs baies sont divisées par des appuis verticaux en maçonnerie, comme dans certains projets de William Le Baron Jenney⁸²².

Notre hypothèse est que cette solution est adoptée en raison de l'absence dans le pays d'une technologie de construction en acier et verre, ce qui ne permet pas de fabriquer des baies vitrées de grandes dimensions. De plus, le coût de l'importation des panneaux de verre et de l'huissierie en acier était probablement trop élevé⁸²³.

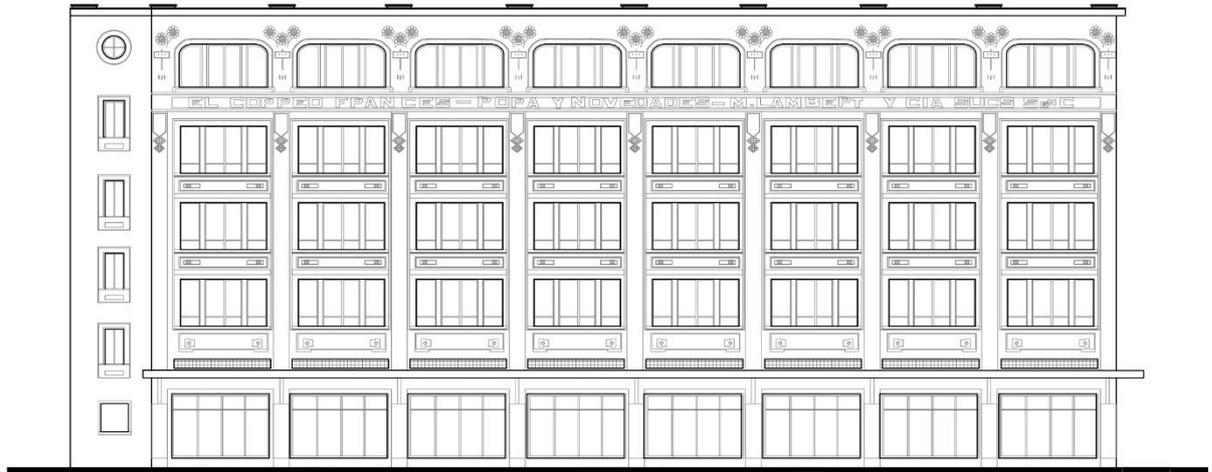
D'autres divergences apparaissent entre le travail de l'agence Dubois-Marcon et l'architecture des membres de l'École de Chicago. À Mexico, le fer est utilisé à la place de l'acier dans les huisseries. De plus, certains panneaux s'ouvrent en se rabattant vers l'intérieur et ils sont généralement placés dans la partie centrale des baies vitrées, alors que les panneaux latéraux demeuraient

⁸²¹ *El Palacio de Hierro*, *CIDOSA* et *El Correo francés*.

⁸²² Comme par exemple, *Leiter Building* (1889) et *The Fair Building* (1891).

⁸²³ Nous disposons d'informations sur l'importation de plusieurs matériaux pour la construction des grands magasins de l'agence Dubois-Marcon, tels que la verrière (Nancy) et les mosaïques depuis la France (Gentile et Bourdet), ainsi que le marbre depuis l'Italie (Augusto Volpi). Les commanditaires ont probablement préféré orienter leurs dépenses vers les ornements des bâtiments, plutôt que sur les matériaux jugés plus constructifs comme le verre.

fixes⁸²⁴. Enfin, les grands panneaux de verre ont encore été subdivisés en plusieurs modules. Tout cela illustre, en ce qui concerne la fabrication du verre, l'adaptation de la fenêtre de Chicago aux conditions techniques ou économiques disponibles dans ce milieu.



Façade est

Figure 227. Façade est de l'ancien grand magasin *El Correo Francés*, AMPC avec l'aide de D. Novelo Nava.

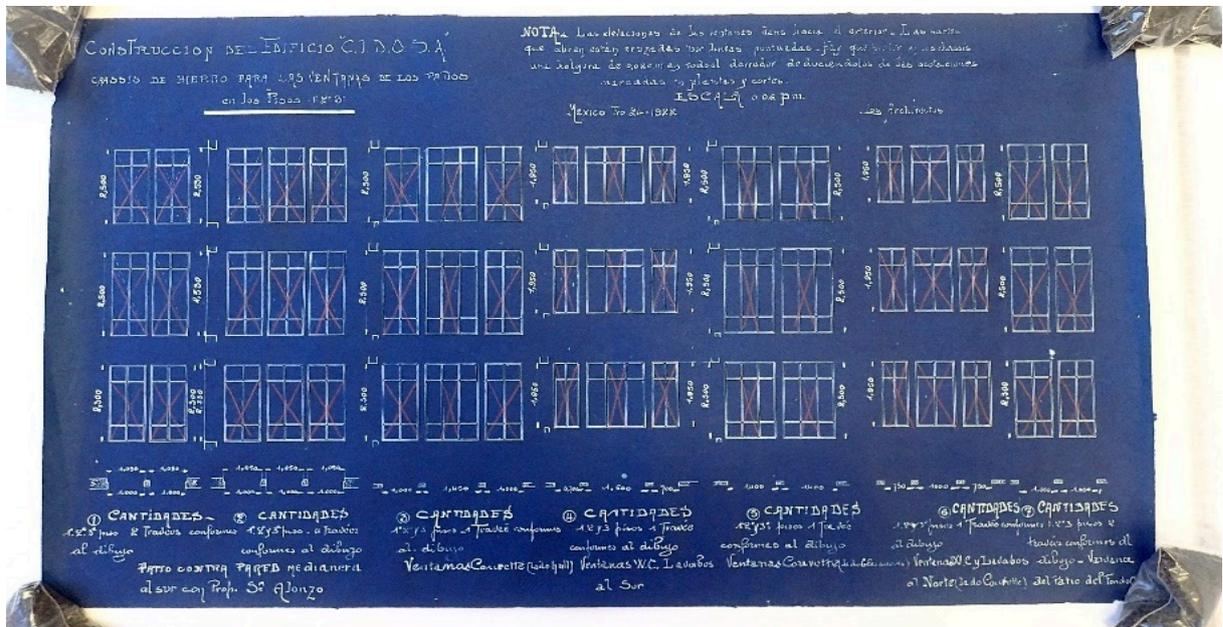


Figure 226. P. Dubois et F. Marcon, détails des huisseries du bâtiment *CIDOSA*, projet de 1922, 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDLV©.

⁸²⁴ Il y existe différentes combinaisons et des cas, mais par exemple, pour le *Correo Francés*, les architectes ont laissé les baies latérales fixes et celle centrale ouverte.

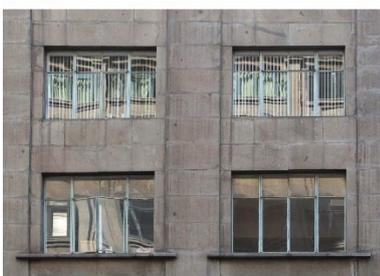


Figure 229. Montage des fenêtres des bâtiments *Woodrow* (en haut) et *Mier y Pesado* (en bas), AMPC.



Figure 228. Anonyme, vue des fenêtres du bloc des laboratoires du *Departamento de Salubridad e Higiene* en 2020, C. Gutiérrez Silveira.

Une autre caractéristique de ces grandes baies vitrées est que durant la nuit les immeubles devenaient des ensembles qui s'éclairaient, grâce au recours à l'électricité⁸²⁵. Dans les années 1920 et 1930, « l'architecture lumineuse » est un sujet largement abordé en Europe, notamment en Allemagne et en Italie. Par exemple, le terme *Lichtarchitektur* (architecture lumineuse) est introduit pour la première fois en 1927 par Joachim Teichmüller dans son essai *Licht und Lampe*, travail qui témoigne de l'intérêt que la question de l'éclairage électrique intégré à l'architecture suscite à l'époque⁸²⁶.

Pour en revenir au sujet de la composition des fenêtres de type Chicago, dans les bâtiments *Woodrow* (Albert Pepper, 1922) et *Mier y Pesado* (Juan Segura, 1934), aujourd'hui situés dans la rue *5 de mayo* l'un en face de l'autre, il est également procédé à une modulation des baies vitrées des trois éléments verticaux⁸²⁷. Contrairement à la production de l'agence Dubois-Marcon, ces deux bâtiments n'utilisent pas d'appuis intermédiaires en maçonnerie à l'intérieur des baies structurales. Les fenêtres de Pepper et Segura Gutiérrez sont vraisemblablement plus proches de l'esprit des *Chicago windows*⁸²⁸ des années 1890⁸²⁹.

À Mexico, l'influence des baies vitrées de type *Chicago*, est également perceptible dans certaines fenêtres du laboratoire du *Departamento de Salubridad et Higiene* (Obregón et

⁸²⁵ Nous avons constaté ces effets en analysant la publicité, sujet plus largement traité dans la quatrième partie de la thèse.

⁸²⁶ Rodrigo Almonacid Canseco, « 'Arquitectura luminosa' y modernidad: el fenómeno de la 'lichtarchitektur' en la arquitectura moderna de entreguerras en Alemania y España », *Cuaderno de Notas*, 20, 31 juillet 2019, p. 1 ; G. Canesi, A. Cassi Ramelli, *Architetture luminose e apparecchi per illuminazione*, Milano, U. Hoepli, 1934 ; Joachim Teichmüller, *Lichtarchitektur. Licht und Lampe*, Berlin, Union, 1927, 41p. ; Joachim Teichmüller, *Moderne Lichttechnik*, Berlin, Union, 1928, 602p ; Werner Oechslin, « Lichtarchitektur », in *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950: Expressionismus und neue Sachlichkeit*, Stuttgart : Hatje, ed. Vittorio Magnago Lampugnani and Romana Schneider, 1994, p. 117–31.

⁸²⁷ Ensuite, les fenêtres sont subdivisées par une série de meneaux, dont la partie centrale peut s'ouvrir en rabattant des feuilles vers l'intérieur.

⁸²⁸ En revanche, ils inversent ceux fixes coulissants latéraux par d'autres fixes et ouvrent les panneaux centraux, comme dans les édifices conçus par l'agence Dubois-Marcon.

⁸²⁹ Par exemple, les œuvres précédemment citées, à savoir *Reliance Building* de Charles B. Atwood (1895) et le grand magasin *Carson Pirie Scott* (1904).

Tarditi, 929) ou encore sur la façade du cinéma du bâtiment *Ermita* (Segura Gutiérrez, 1931).

Durant les années 1920 et 1930, l'intérêt croît pour les recherches concernant les possibilités constructives des façades en verre. Au Mexique, la découverte de certaines architectures européennes a probablement nourri le répertoire formel et les possibilités constructives des bâtisseurs mexicains. Lors des débats menés dans les *Pláticas de Arquitectura* en 1933, nous trouvons, tout particulièrement dans les discours des architectes locaux, plusieurs références aux travaux de Le Corbusier et à ceux de Walter Gropius⁸³⁰.

À titre d'exemple, le déploiement des murs-rideaux sur les façades sud des pavillons des malades, au Sanatorium de *Huipulco* (Villagrán García 1936), témoigne d'un nouveau langage et d'un autre rapport à l'extérieur. Dans certaines photographies, les baies vitrées sont complètement rabattables, ce qui transforme l'intérieur des chambres pour les malades en une grande terrasse, en continuité avec les balcons.

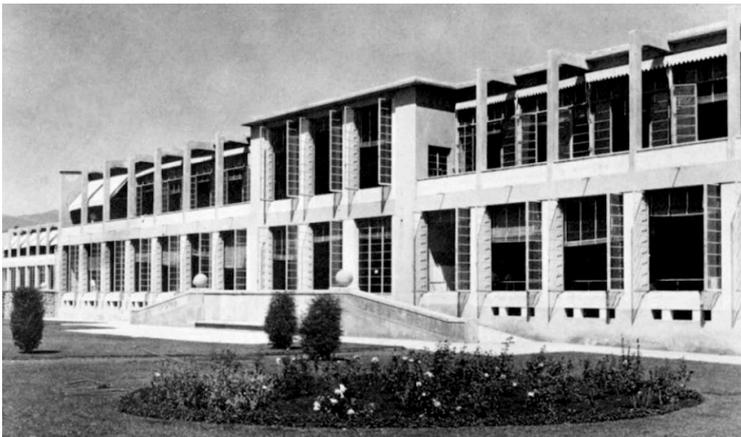


Figure 230. Anonyme, mur-rideau des blocs des malades du Sanatorium de *Huipulco*, DACPAI INBA©.

⁸³⁰ Dans la partie II de cette thèse, nous développons tout un volet sur les débats de 1933, lors des discussions qui se sont tenues à l'instance de la *Sociedad de Arquitectos Mexicanos*.

Matières translucides

Les verrières, les vitraux polychromes et les pavés de verre constituent une autre ressource employée dans plusieurs des projets que nous avons étudiés. Les premières, ont déjà été bien présentées concernant les premières œuvres de Dubois, Marcon et Godard⁸³¹ à Mexico, comme l'aménagement intérieur du *Centro Mercantil* (1910) ou l'agrandissement du premier bâtiment du magasin *El Palacio de Hierro* (1911).

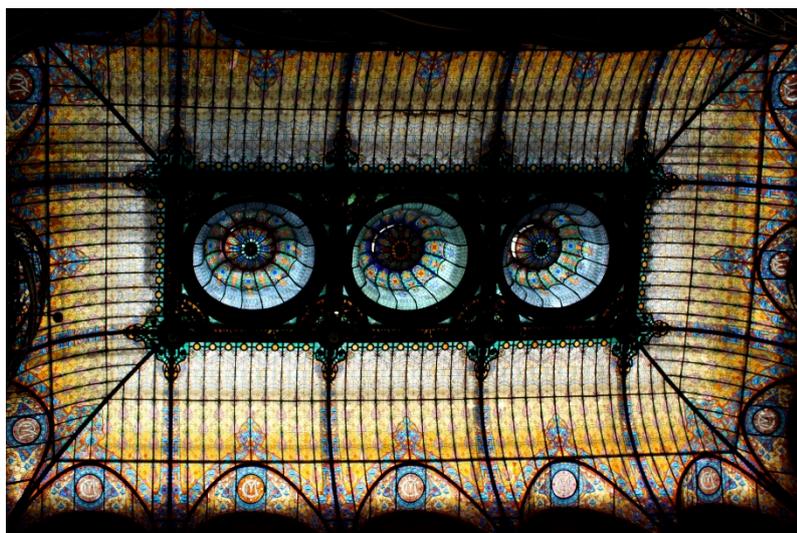


Figure 231. Verrière de l'ancien magasin *El Centro Mercantil*, 2020, AMPC.



Figure 232. P. Dubois, F. Marcon et G. Godard, croquis de la verrière pour la rénovation intérieure du grand magasin *El Centro Mercantil*, 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDVL©.

Les vitraux étaient déjà communément utilisés dans les cathédrales, mais cet éclairage ornemental à grande échelle constituait, au Mexique, une référence claire au modèle des grands magasins parisiens⁸³². Ces derniers, héritiers des galeries couvertes, furent, à l'époque, précurseurs dans la construction en fer et en verre, au même titre que les pavillons d'exposition de la fin du XIX^e siècle.

Pour le projet du *Centro Mercantil*, la grande verrière zénithale qui est déployée, constitue l'un des premiers

⁸³¹ Il convient de préciser qu'Antonin Gabriel Godard n'est pas retourné au Mexique après la Première Guerre Mondiale. A partir de 1921, cette agence est demeurée celle de Paul Dubois et de Fernand Marcon.

⁸³² Tels qu'*Au Bon Marche*, *La Samaritaine*, *Le Printemps*.

exemples dans le pays⁸³³. Un croquis concernant sa réalisation, à motifs de feuillages, figure dans les archives de l'architecte Fernand Marcon⁸³⁴. Dans cette esquisse, nous distinguons la structure préliminaire de la verrière, ainsi que le code général des couleurs. Aujourd'hui encore, une multitude de personnes visitent ce bâtiment classé monument historique, qui est devenu un hôtel très fréquenté de la capitale mexicaine⁸³⁵.



Figure 233. Verrière effectuée en 1920 par Jacques Gruber pour la reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro*, AMPC.

Quant à l'agrandissement du *Palacio de Hierro* en 1911, les photos du chantier et certains dessins révèlent une verrière zénithale décorée avec profusion et associée à une peinture de grand format, éléments qui entouraient tous deux un grand escalier en fer à double révolution. Malheureusement, il ne reste que peu d'images de cette intervention, puisque ce bâtiment a été complètement détruit lors de l'incendie de 1914. En 1920, deux grandes verrières sont de nouveau

⁸³³ Enrique X. De Anda mentionne que cette verrière est la première de ce type. Néanmoins, il faut signaler qu'à l'initiative d'Antonio Rivas Mercado, la cour de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* a été couverte par une verrière translucide entre 1904 et 1913. Cette pièce avait en effet été commandée à Paris à un fournisseur du nom de Lapeyrère. Voir : Enrique X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte, ...op.cit.*, p. 90 ; Xiutezca Garibaldi García, « Restauración del domo del patio principal de la Academia de San Carlos », in *Problemática y diagnóstico de Sistemas Constructivos con Metales. Estado del Arte*, México D.F., CONACULTA, 2015, p. 215.

⁸³⁴ Fonds Marcon, 2016.10.15_3b_Plans_MX, MDLV.

⁸³⁵ Aujourd'hui c'est *El Gran Hotel de México*.



Figure 234. Anonyme, hall du bâtiment *CIDOSA*, tirée de *Cemento* (1925), raices UNAM©.

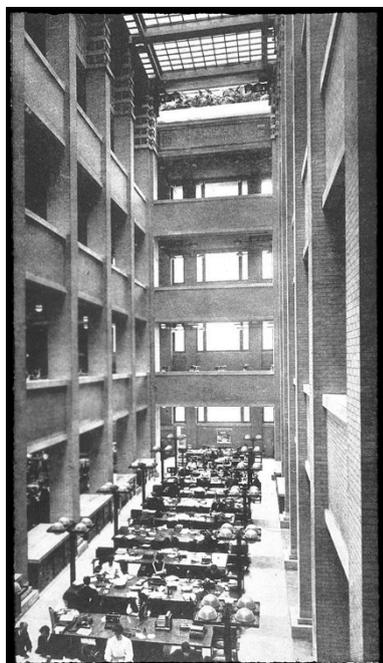


Figure 235. Anonyme, hall du *Larkin building*, Frank Lloyd Wright 1906, tirée de K. Balliet (2015).

fabriquées pour la reconstruction des halls du grand magasin *El Palacio de Hierro* (1918-1921).

Ces éléments polychromes en verre⁸³⁶ avaient presque tous été commandés à Jacques Gruber, maître verrier qui travaillait à ce moment-là en France, depuis l'un des noyaux artistiques les plus renommés de l'époque : la ville de Nancy. L'École de Nancy, ou l'Alliance provinciale des industries d'art, était en effet l'un des centres de l'Art nouveau en Europe. Ce mouvement constitue un important regroupement de diverses personnes qui utilisent les moyens industriels pour l'expression artistique.

De retour au Mexique, pour la conception du bâtiment *CIDOSA* (1922-1924), l'agence Dubois-Marcon opte, cette fois-ci, pour une autre stratégie d'éclairage du hall et choisit ainsi une voûte cintrée composée de pavés de verre. Le hall de ce projet essaie de capter une lumière blanche et uniforme, à la différence de leurs travaux précédents comme le *Palacio de Hierro* (1918-1921) ou *Le Centro Mercantil* (1909-1910), dont l'effet à l'intérieur était une intense polychromie. Des dalles en carrés de verre ont aussi été utilisées pour les planchers des étages et au rez-de-chaussée, afin d'éclairer les réserves du sous-sol.

Dans cette solution choisie pour le hall, nous avons identifié des références à l'œuvre de Frank Lloyd Wright, notamment au plafond du hall intérieur du *Larkin Building* (1906) à Buffalo (New York), ainsi qu'à celui de la Caisse d'épargne de la poste d'Otto Wagner à Vienne, lui aussi achevé en 1906.

Quant aux innovations constructives d'éclairage, il convient de signaler que depuis la fin du XIX^e siècle, la *Luxfer prism company* commercialisait des pavés en verre prismatiques

⁸³⁶ Nous avons constaté que la signature de Jacques Gruber était indiquée pour ceux du *Centro Mercantil* [1910] et pour la reconstruction du magasin *El Palacio de Hierro* (1920). Quant à l'agrandissement du *Palacio de Hierro* en 1911, nous ne disposons malheureusement pas d'information qui permette d'associer Jacques Gruber au chantier.

d'application architecturale, très répandus dans les bâtiments commerciaux aux États-Unis et auxquels Frank Lloyd Wright avait collaboré à l'élaboration des prototypes⁸³⁷.

Les éditeurs de la revue *Cemento*⁸³⁸ sont à l'époque très avides à l'égard des possibilités constructives. À titre d'exemple, le numéro 8-9, publié en 1925, présente le bâtiment *CIDOSA* (1922-1924) et l'église Notre Dame de la Consolation au Raincy, en France (frères Perret, 1923). Ces deux projets emploient le verre intégré dans le béton armé pour éclairer les intérieurs d'une manière innovatrice.

Penchons-nous sur les éléments translucides employés dans ces deux propositions. En 1923, les frères Auguste Perret (1874-1954) et Gustave Perret (1876-1952) utilisent leurs claustras, à savoir des panneaux ajourés et des nervures en béton armé qui comportent des éléments en verre aux divers motifs géométriques et couleurs, composés par Maurice Denis et agencés par le maître verrier Marguerite Huré⁸³⁹.

À *CIDOSA* (1922-1924), les photos de la solution finale⁸⁴⁰, publiées en 1925, nous dévoilent une voûte continue en béton armé, aux pavés de verre prismatique⁸⁴¹ de forme

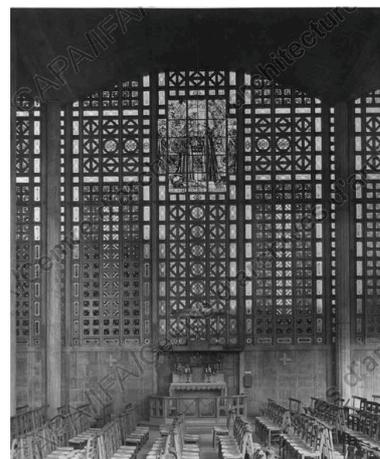


Figure 236. Chevojon, église Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy (Seine-Saint-Denis) : vue int. des claustras, 1922, CNAM-22-01-0009, IFA-CAPA©.

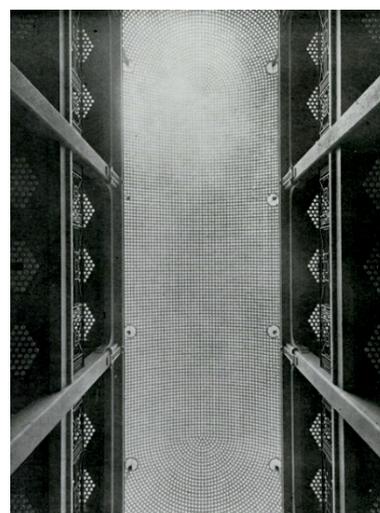


Figure 237. Anonyme, voûte translucide du bâtiment CIDOSA, tirée de la revue *Cemento* (1925), raices UNAM©.

⁸³⁷ Dietrich Neumann, "The Century's Triumph in Lighting: The Luxfer Prism Companies and Their Contribution to Early Modern Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 54, No. 1, Mar, 1995, p. 24-53.

⁸³⁸ Ce numéro de *Cemento* a également présenté pour la première fois un article de l'Exposition internationale des arts décoratifs industriels modernes (1925) à Paris, en insistant sur les intérieurs. *Cemento*, numéro 8-9, sous la direction de Federico Sánchez Fogarty, 1925. Revue numérisée et publiée par Carlos Rios Garza, *Proyecto raíces digital*, México, UNAM, 2014, <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

⁸³⁹ Cité de l'architecture et du Patrimoine, *plaquette de l'Eglise Notre-Dame de la Consolation* [en ligne], consulté le 18 août 2021 https://www.citedelarchitecture.fr/sites/default/files/documents/2017-09/fo_nddelaconsolation_def.pdf

⁸⁴⁰ Pour le projet de CIDOSA, une première solution pour le plafond du hall a été envisagée en 1920, qui prévoyait un comble vitré et une série de dalles en verre. Malheureusement les détails techniques de la solution finale retenue n'ont pas été conservés dans le fonds de l'architecte Fernand Marcon. Nous avons donc uniquement pu compter sur les photos de la publication de la revue *Cemento*.

⁸⁴¹ Enrique X. De Anda souligne, dans son étude, l'utilisation du verre prismatique dans les projets de Dubois-Marcon. Il faut également préciser que le verre prismatique suscite beaucoup d'intérêt aux États-Unis, notamment dans l'architecture commerciale. Frank Lloyd Wright l'utilise dans plusieurs de ses propositions. De Anda Enrique X., *La arquitectura de la Revolución Mexicana*.

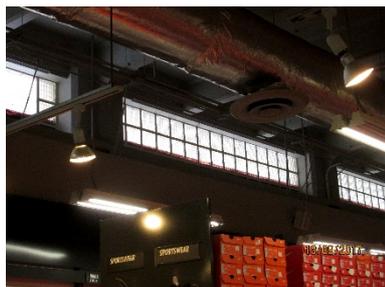


Figure 238. Pavés de verre de l'ancien magasin *El Correo Francés* en 2017, AMPC.

ronde coulés dans la structure. La proposition de *CIDOSA*, comme les claustras de Perret, rassemblait des éléments en verre à la structure en béton armé. Toutefois, les architectes Dubois et Marcon emploient les pavés de verre pour éclairer les planchers et non les murs, comme il est le cas pour l'église de Raincy.

Bien qu'il nous semble difficile d'établir avec précision si les architectes Dubois et Marcon connaissaient le projet du Raincy, ainsi que les œuvres d'Otto Wagner et de Frank Lloyd Wright, si l'on en croit la solution adoptée, nous tendons à penser qu'ils étaient très réceptifs aux avancées en matière de construction menées aussi bien en Europe qu'aux États-Unis.

Pour le magasin *El Correo francés* (1926), Paul Dubois et Fernand Marcon utilisent encore une fois les pavés de verre prismatiques en forme de frises pour les façades du rez-de-chaussée, afin d'en éclairer l'intérieur. De plus, ces éléments de verre ont aussi servi à éclairer la toiture voûtée en béton armé du portique d'entrée, sans doute en référence aux auvents vitrés de l'art nouveau⁸⁴².



Figure 239. Pavés de verre du plafond du portail de l'ancien grand magasin *El Correo Francés* en 2020, AMPC.

Corrientes y estilos en la década de los veinte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 91 ; Dietrich Neumann, "The Century's Triumph in Lighting : The Luxfer Prism Companies and Their Contribution to Early Modern Architecture", ...*op. cit.*

⁸⁴² Comme certaines œuvres du courant de l'art nouveau, entre autres les entrées du métro Hector Guimard à Paris, par exemple.

Quant aux architectes mexicains, pour le *Departamento de Salubridad e Higiene* (1929), de Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi, ils éclairent les escaliers des quatre édifices par des vitraux, réalisés par le peintre Diego Rivera, en association avec un maître verrier du nom de Villaseñor. Les panneaux de verre, placés sur un mur, montrent les labeurs du peuple mexicain, en rapport avec les quatre éléments de la composition du cosmos aristotélicien que sont l'eau, le feu, la terre et l'air⁸⁴³.

À son tour, Juan Segura Gutiérrez⁸⁴⁴ a inclus pour les trois derniers étages du bâtiment *Ermita* (1931), une grande verrière⁸⁴⁵ qui recouvre le hall central des appartements. La découverte de cet espace doté d'une triple hauteur, ne s'avère possible qu'après avoir traversé de nombreux espaces peu éclairés, ce qui accroît l'effet de contraste et souligne les angles de ces formes⁸⁴⁶.



Figure 240. D. Rivera, vitraux de l'un de bâtiments du *Departamento de Salubridad e Higiene* en 2020, C. Gutiérrez Silveira.

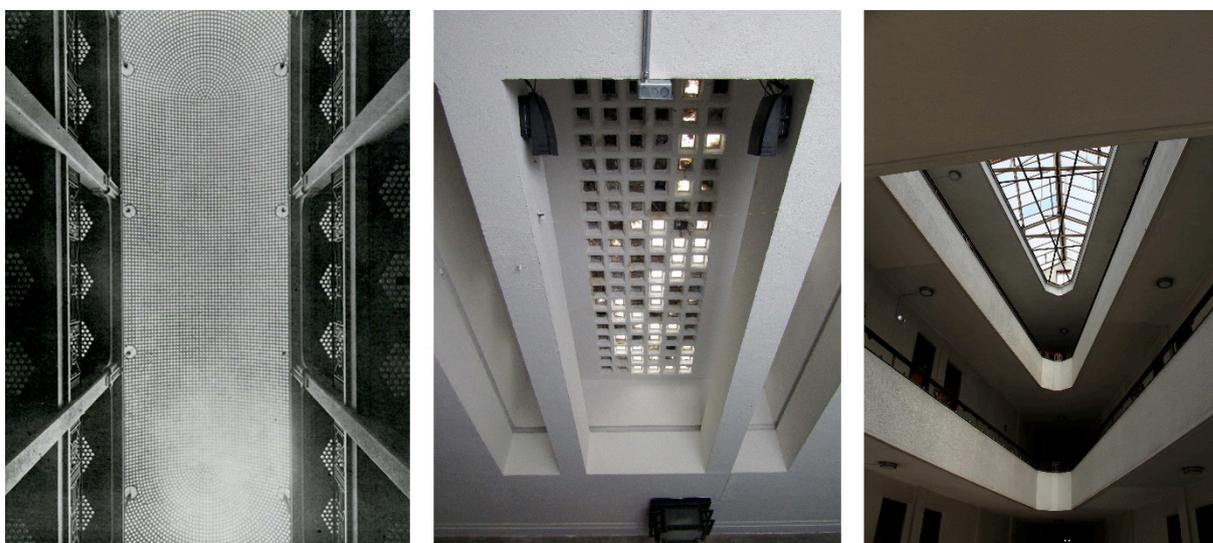


Figure 241. Montage comparatif d'éclairage naturel à l'aide de matériaux translucides : à gauche, le bâtiment *CIDOSA* (Revue Cemento) ; au centre, le *Departamento de Salubridad e Higiene* ; à droite, le bâtiment *Ermita*, AMPC.

⁸⁴³ Gabriel Mériço Basurto, *El edificio del Departamento de Salubridad : Historia, conservación y restauración*, México D.F., Sextil editores, 2017, p. 100.

⁸⁴⁴ Qui a travaillé à l'agence Dubois-Marcon entre 1921 et 1924.

⁸⁴⁵ Apparemment, la verrière aurait à l'origine été polychrome. Javier VELASCO SÁNCHEZ, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto.*, México D.F., UNAM, Facultad de Arquitectura, 2013, p. 123.

⁸⁴⁶ Juan Segura Gutiérrez a également utilisé des vitraux pour les murs latéraux du hall du cinéma. De même, il a inclus des pavés de verre prismatique de forme ronde pour éclairer l'auvent, les portiques et le plafond de la cage d'escaliers.



Figure 243. Comparaison entre les formes et la lumière : à gauche, l'escalier du bâtiment *Ermita*, à droite, le *Departamento de Salubridad e Higiene*, AMPC.



Figure 242. Hall d'accès à la partie des appartements du bâtiment *Ermita* en 2020, AMPC.



Figure 244. Couloir du troisième étage du bâtiment *Mier y Pesado* en 2020, AMPC.

Ombres et pénombres

Dans certains projets des architectes mexicains, nous constatons une volonté de souligner la volumétrie extérieure des bâtiments, mais également d'utiliser les contrastes entre lumière et pénombre, démarche qui nous semble très différente de la conception des architectes Paul Dubois et Fernand Marcon, dont l'intention était d'ouvrir les intérieurs et d'y obtenir le plus de lumière possible.

Par exemple, pour le *Departamento de Salubridad e Higiene* (Obregón Santacilia et Tarditi, 1929), les arcades des galeries apportent une séquence rythmique et contrastée de lumière et d'ombre, comme le font les galeries du Sanatorium de *Huipulco* (Villagrán García, 1936). À l'intérieur du *Departamento*, les séquences spatiales qui mènent aux salles administratives jouent aussi avec un clair-obscur théâtral tout au long du parcours en donnant lieu à une alternance entre des espaces bien éclairés et d'autres très sombres, simplement éclairés par des puits de lumière.

Pour le bâtiment *Ermita* (Segura Gutiérrez, 1931), l'effet recherché est également le contraste, caractéristique visible dès que nous parcourons les différents espaces communs du bloc des appartements. Dans le bâtiment *Mier y Pesado* (Segura Gutiérrez, 1934), la pénombre intérieure des couloirs et des espaces communs est clairement exacerbée,

à tel point que certaines activités intérieures ne peuvent se dérouler qu'avec l'éclairage électrique, y compris en journée.

Nous trouvons dans les projets précédemment cités (Obregón Santacilia, Tarditi et Segura Gutiérrez) un fort clair-obscur déployé dans le parcours de certaines œuvres. La référence à l'architecture hispano-coloniale d'influence arabe permet potentiellement de comprendre l'utilisation d'un tel contraste.

Une autre piste est aussi celle du témoignage d'Obregón Santacilia (1952), lorsqu'il parle de la période ayant immédiatement fait suite à la Révolution :

« Nous lisons, voyageons, nous cherchions l'art moderne dans tout, dans les expositions, dans le théâtre comme celui de la « Chauve-souris » ; l'idéal de faire une bonne architecture, une architecture de notre temps ne nous a plus jamais quitté, depuis cette époque. »⁸⁴⁷

Dans ce même texte, Obregón Santacilia parle de son professeur Manuel Acevedo y Arbu (Mochicho), comme d'un professeur visionnaire, qui était également auteur de pièces de théâtre⁸⁴⁸. C'est d'ailleurs probablement grâce à lui que ces architectes mexicains ont commencé à être plus réceptifs aux mouvements artistiques, tels qu'à la compagnie de théâtre de la Chauve-souris de Nikita Balieff⁸⁴⁹, qui se produisait à New York dans les années 1920⁸⁵⁰.

Bien que les liens entre l'architecture des années 1930 et d'autres arts plastiques – comme le théâtre, ou encore le cinéma – demeurent encore à explorer dans une recherche plus approfondie, nous tenons toutefois à émettre



Figure 245. G. Kalho, arcades du Departamento de Salubridad e Higiene, DACPAI-INBA©.

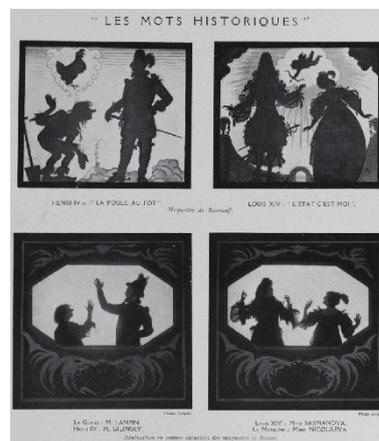


Figure 246. Compagnie de la Chauve-souris [de Nikita Balieff], réalisation en ombres chinoises, tirée du programme d'un spectacle joué au théâtre Femina à Paris en 1921, Gallica Bnf©.

⁸⁴⁷ Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*... *op. cit.*, p. 40.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁴⁹ Lawrence Sullivan, « Nikita Baliev's Le Theatre de la Chauve-Souris : An Avant-Garde Theater », *Dance Research Journal*, 18-2, 1986, p. 17-29.

⁸⁵⁰ Nikita Baliev a lui-même été représenté sur la couverture de la revue *Time* en octobre 1927. *Time* magazine, *Nikita Balieff | Oct. 17, 1927* [en ligne], <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19271017,00.html>

l'hypothèse qu'à cette époque, les architectes se sont montrés extrêmement réceptifs aux productions culturelles d'avant-garde par divers moyens et formats.

Hygiénisme hospitalier

« L'hôpital en tant que bâtiment est une œuvre architecturale ; en tant que tel, il doit être une œuvre d'art à part entière. »

– José Villagrán García, *El Hospital obra de arte*, (1944).⁸⁵¹

Tout d'abord, il convient d'inclure le développement de l'architecture hospitalière au sein d'un mouvement culturel et social plus large, afin de mieux comprendre certaines de ses spécificités. Rodríguez de Romo et Rodríguez Pérez signalent que les politiques en matière de santé publique appliquées au Mexique tireraient leur origine du concept de police sanitaire ayant vu le jour en Allemagne au XVIII^e siècle⁸⁵². Au Mexique à la fin du XIX^e siècle, un courant social à caractère moralisateur émerge en rapport avec l'hygiène. En 1894, Manuel De Anaya définissait le terme d'hygiène de la manière suivante :

« L'hygiène est la régénération morale, l'intime relation entre le corps de l'individu et sa façon d'être moralement. Les prescriptions hygiéniques qui norment le développement matériel exercent également une influence inévitable et bénéfique sur l'amélioration de la société, ainsi que sur la persévérante activité de la pensée humaine. »⁸⁵³

Concernant les constructions en matière de santé publique, deux antécédents fondamentaux apparaissent concernant l'application des préceptes d'hygiène. D'une part, en 1891 l'instauration du *Código Sanitario* (Code Sanitaire), garantit l'aération des espaces, la séparation des malades et l'inclusion des processus de stérilisation, en tant que partie

⁸⁵¹ José Villagrán García, *El Hospital obra de arte*, México D.F., Salubridad y Asistencia: Órgano de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, 1944, p. 40.

⁸⁵² G. Rosen (1985) in Ana Cecilia Rodríguez De Romo et Martha Eugenia Rodríguez Pérez, « Historia de la salud pública en México : siglos XIX y XX », *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 5, 1998, p. 293-310.

⁸⁵³ *Ibid.*

fondamentale des activités⁸⁵⁴. D'autre part, en 1917, est créé le *Departamento de Salubridad Pública* ou le DSP (Département de Santé Publique), qui contrôle les maladies contagieuses et oriente la législation sanitaire du pays⁸⁵⁵.

Malgré les efforts réalisés en matière d'hygiène urbaine, notamment sous le gouvernement de Porfirio Díaz (1877-1911)⁸⁵⁶, au début du XX^e siècle, la plupart des hôpitaux fonctionnaient encore de façon précaire et peu de bâtiments avaient été conçus conformément aux nouvelles normes en matière de santé⁸⁵⁷.

Le modèle pavillonnaire

Les soins hospitaliers se développent au Mexique, de même que dans d'autres zones du monde, à partir des bâtiments religieux, généralement organisés autour d'un cloître. Néanmoins, au XIX^e siècle, les avancées scientifiques et les besoins de la République Mexicaine Indépendante ont poussé le gouvernement à renouveler et à réorganiser les institutions en matière de santé⁸⁵⁸.

⁸⁵⁴ Cf. María Lilia González Servín, *Los hospitales durante el liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón), mémoire du master en architecture sous la direction de Ramón Vargas Salguero*, UNAM, México D. F, 2005, p. 32, 133, 136 et 137.

⁸⁵⁵ Ce qui impliquait le contrôle sanitaire aux ports et aux frontières, l'administration de vaccins, l'instauration de mesures contre l'alcoolisme, les épidémies, les maladies contagieuses, la préparation et l'administration de vaccins et sérums, le contrôle des aliments, des boissons, médicaments. Ana Cecilia RODRÍGUEZ DE ROMO et Martha Eugenia Rodríguez Pérez, « Historia de la salud pública en México : siglos XIX y XX »...*op. cit.*

⁸⁵⁶ Parmi d'autres initiatives, l'hygiène publique dans la capitale était sans doute l'une des priorités pour le gouvernement. Les travaux d'approvisionnement en eaux potables, ainsi que le projet d'assainissement et de drainage de la vallée, ont figuré parmi les œuvres à plus forte signification sociale. De même, une exposition d'hygiène a été organisée, dont le but était de présenter les avancées réalisées par le Conseil National de Santé entre 1810 et 1910. Ramón Vargas Salguero, « Las fiestas del centenario : recapitulaciones y vaticinios », in Fernando González Cortázar (dir.) *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 1996 (1994), p. 36.

⁸⁵⁷ Guillermo Fajardo-Ortiz, « Tiempos y destiempos de los hospitales mexicanos hacia 1910 », *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social*, 48-3, 2010, p. 265-272.

⁸⁵⁸ Les initiatives en matière d'hygiène publique sont, notamment : en 1842, la création du *Consejo de Salubridad* (Conseil de Salubrité) ; en 1876, sous le mandat de Porfirio Díaz, la création du *Consejo Superior de Salubridad del Distrito Federal y de los territorios federales* (Conseil Supérieur de Salubrité de la capitale et des territoires fédéraux) ; et en 1877, la réorganisation de la *Dirección de Beneficiencia* (Direction de bienfaisance). aMaría Lilia González Servín, *Los hospitales durante el*

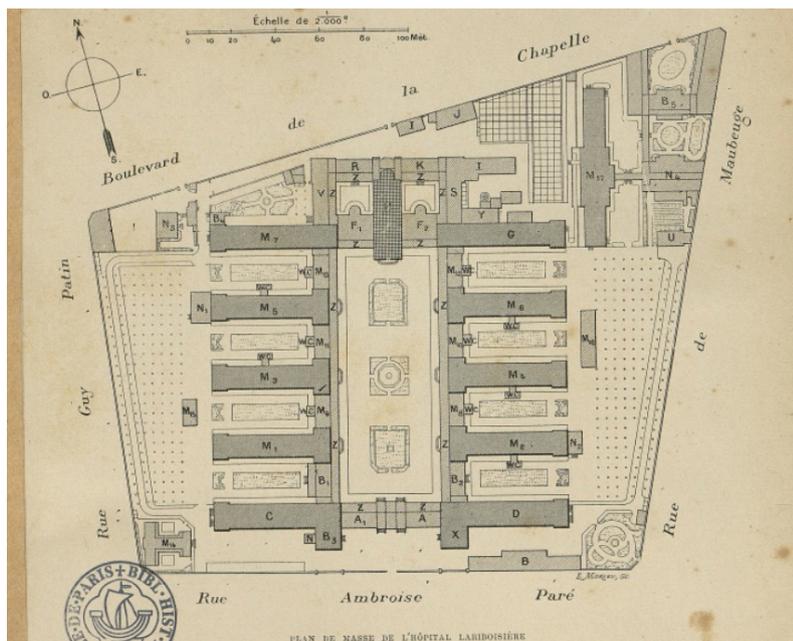


Figure 247. Anonyme, hôpital Lariboisière construit vers 1854, bibliothèques spécialisées de Paris©.

De l'avis de Antonio Bonet Correa⁸⁵⁹, l'un des modèles architecturaux qui se répandent à la fin du XIX^e siècle est celui de l'hôpital pavillonnaire, dont l'une des références est notamment l'Hôpital Lariboisière à Paris (1854)⁸⁶⁰. Selon María Lilia González Servín, ces idées ont circulé au Mexique au début du XX^e siècle, probablement par le biais des publications de l'architecte français Julien Guadet⁸⁶¹, auteur bien connu des architectes de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón), ...op.cit., p. 10 et 129.

⁸⁵⁹ A. Bonet Correa in María Lilia González Servín, *Los hospitales durante el liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón), ...op.cit., p. 161.*

⁸⁶⁰ Sous la direction architecturale de Martin-Pierre Gauthier et du conseil scientifique des médecins, dont Antoine Lavoisier. De plus, la construction de cet hôpital a été mise en œuvre grâce aux propositions théoriques au XVIII^e siècle de Jean B. Le Roy et aux réformes anglaises en matière d'enseignement et recherche. Deux des hôpitaux anglais qui ont exploré le système pavillonnaire de manière précoce sont : celui de Saint Bartholomew's, construit en 1730 à Londres et celui de Playmonth, achevé en 1764. Christian Cheminade, « Architecture et médecine à la fin du XVIII^e siècle : la ventilation des hôpitaux, de l'Encyclopédie au débat sur l'Hôtel-Dieu de Paris », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 14-1, 1993, p. 85-109 ; María Lilia González Servín, *Los hospitales durante el liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón), ...op.cit., p. 158-161* ; Othmar Keel, « Les politiques de santé et l'institutionnalisation des pratiques cliniques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in *L'avènement De La Médecine Clinique Moderne En Europe*, Montréal, : Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 21-74.

⁸⁶¹ Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture : cours donné à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*, Paris, Aulanier, 1901, vol.4.

De même, d'après González Servin, la construction des hôpitaux imaginée par l'ingénieur Casimir Tollet, a aussi servi de référence. Dans sa publication *Les édifices hospitaliers* (1892), Tollet dresse un état des lieux de ce type d'établissements dans l'histoire. Il a également construit en France des hôpitaux selon des préceptes hygiénistes⁸⁶².

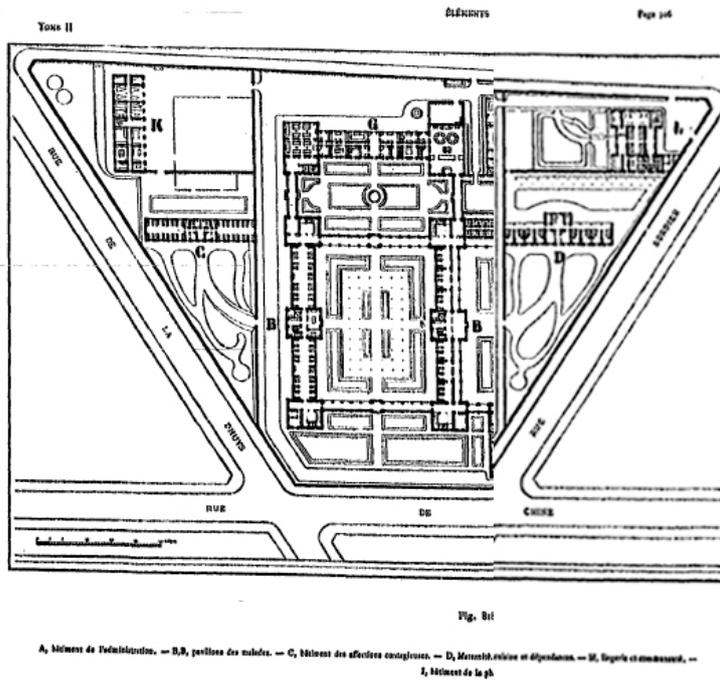


Figure 248. J. Guadet, hôpital Tenon à Paris, tirée de J. Guadet (1901), v. II.

L'avantage que présente le modèle pavillonnaire est la possibilité qu'il donne de disposer d'un bon éclairage et de pouvoir parfaitement bien ventiler l'intérieur des blocs des malades. De même, il offre l'opportunité de séparer les patients, selon leur sexe, leur âge et leurs problèmes de santé. Néanmoins, selon Rafael Bonet Correa, ce système était coûteux, difficile à entretenir et nécessitait un grand nombre de personnels hospitaliers⁸⁶³.

⁸⁶² Casimir Tollet, *Les édifices hospitaliers depuis leur origine jusqu'à nos jours : de l'assistance publique et des hôpitaux jusqu'au XIXème siècle, les hôpitaux au XIXe siècle, description de l'hôpital civil et militaire suburbain de Montpellier*, Paris, 1892.

⁸⁶³ A. Bonet Correa cité par María Lilia González Servín, *Los hospitales durante el liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón)*, ...op.cit., p. 161.

Pour ce type d'hôpitaux, la végétation et la nature jouent également un rôle important dans la guérison des patients. Comme González Servin l'indique, l'étroit rapport existant entre architecture thérapeutique et nature remonte à l'époque de la construction, en Europe, des sanatoriums nichés dans des montagnes comme les Alpes, ou dans la Forêt-Noire en Allemagne. Les sanatoriums proposent désormais également l'hydrothérapie, la promenade et la relaxation, activités oubliées pendant longtemps, mais qui au tournant du XX^e siècle ont recouvré une importance considérable⁸⁶⁴.

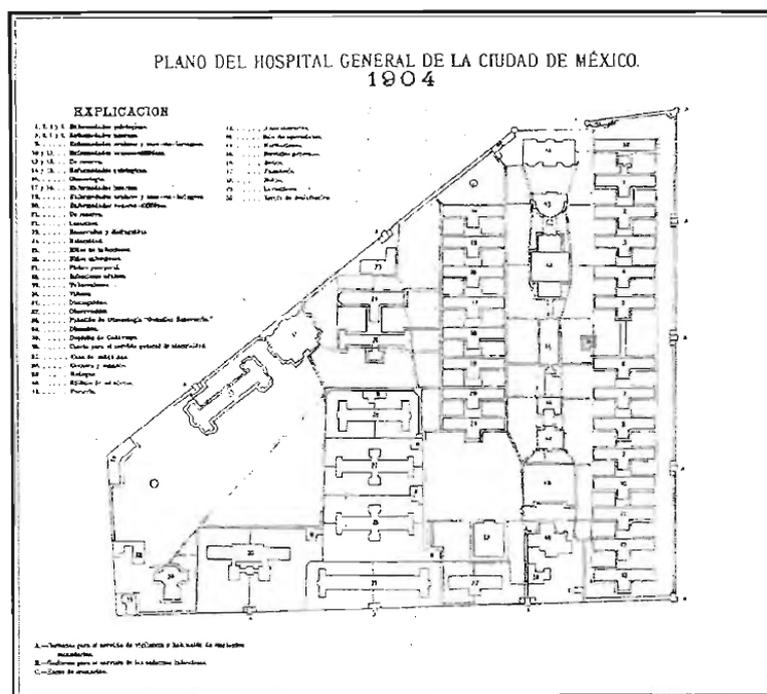


Figure 249. Anonyme, plan de masse de l'*Hospital general* à Mexico, tirée de M. L. González Servin (2005).

Au Mexique, parmi les premiers hôpitaux publics qui suivent un schéma pavillonnaire, nous trouvons ceux de Toluca (1898), Morelia (1901), Mérida (1906) et l'*Hospital general*⁸⁶⁵ (1905) de Mexico⁸⁶⁶. Ce dernier, construit dans le quartier *Doctores*, est le premier établissement de grandes

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁶⁵ Hôpital à caractère public, construit par l'ingénieur Roberto Gayol.

⁸⁶⁶ Gabino Sánchez Rosales, « El Hospital General de México: una historia iconográfica », *Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina*, 5-1, 2002, p. 16-24.

dimensions construit selon les dernières avancées scientifiques en matière d'hygiène.

Parmi les hôpitaux privés de bienfaisance, *l'Hospital francés*⁸⁶⁷ (Dubois-Marcon, 1913-1921), lui aussi construit dans le quartier *Doctores*, illustre également l'exploration du système pavillonnaire mise en œuvre à cette époque. Il constitue probablement une référence pour d'autres constructions qui appartenaient à des associations d'étrangers⁸⁶⁸, comme *el Hospital Inglés* (1923), projet de l'architecte Gordon Freeson⁸⁶⁹ ; et *el Hospital Español* (1932), conçu par Manuel Sánchez Arcas⁸⁷⁰.



Figure 250. Anonyme, vue extérieure de *l'Hospital francés*, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

Enfin, cet établissement de santé joue un rôle très notable dans la diffusion de la connaissance scientifique au Mexique. Les médecins de cet hôpital proposaient des

⁸⁶⁷ Établissement associatif privé, dirigé par les religieuses de la Providence. Camille Foulard, « El apostolado educativo congregacionista francés y la construcción nacional en México : una aproximación ejemplar a la historia religiosa de las relaciones internacionales », *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 2011, p. 79-101.

⁸⁶⁸ María Lilia González Servín, *Los hospitales durante el liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón)*, ...*op.cit.*, p. 174.

⁸⁶⁹ Juan Manuel Fernández Vázquez, « Historia del Centro Médico ABC », *Anales Médicos de la Asociación Médica del Centro Médico ABC*, 57-1, 2012, p. 68-78.

⁸⁷⁰ Juan Ignacio Del Cueto Ruiz-Funes in Manuel Sánchez Arcas, *Manuel Sánchez Arcas, arquitecto*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, coll. « Colección Arquíthemas », 2003, p 89-98.

enseignements pratiques aux jeunes médecins qui se formaient là-bas, notamment en radiologie, sous la direction du Dr. Guillermo Santin⁸⁷¹. Antonin Cornillon, médecin d'origine française et directeur de l'institution à partir de 1919, y fonde avec d'autres médecins de l'*Asociación Mexicana de Radiología* (Société mexicaine de l'électroradiologie)⁸⁷², une technologie fondamentale pour la détection de la tuberculose.

La lutte contre la tuberculose et la santé publique

Entre 1925 et 1929, le problème de santé publique le plus répandu est la tuberculose⁸⁷³. Pour venir à bout de cette maladie, le *DSP* est créé par le gouvernement fédéral dès 1917⁸⁷⁴. Auparavant, rares étaient les établissements qui recevaient ce type de malades. Entre 1869 et 1910, *El Lazareto de Churubusco*⁸⁷⁵, accueillait des patients atteints d'infections transmissibles, telles que la typhoïde, la rougeole et la tuberculose⁸⁷⁶. De même, *l'Hospital general*, inauguré en 1905, comportait un pavillon entier réservé aux malades de la tuberculose⁸⁷⁷.

Un autre antécédent a lieu en 1903, année où l'architecte Federico Mariscal⁸⁷⁸ avait conçu un hôpital spécifiquement destiné aux tuberculeux, qui n'a en fait jamais été construit⁸⁷⁹. Il avait prévu la construction d'un ensemble pavillonnaire, reposant sur les préconisations hygiénistes du

⁸⁷¹ Pedro Salmerón Suevos, « La enseñanza de la Radiología e Imagen en México », *Anales de Radiología*, n° 4, 2002, vol.1., p. 599.

⁸⁷² Enrique Cárdenas De La Peña, « Orígenes de las especialidades en México », *Gaceta médica de México*, 130, 1994, p. 516-518.

⁸⁷³ À l'époque, un million et demi de personnes étaient atteintes de tuberculose, dont cent-dix mille à Mexico Ana Cecilia Rodríguez De Romo et Martha Eugenia Rodríguez Pérez, « Historia de la salud publica en México : siglos XIX y XX », ...*op. cit.*

⁸⁷⁴ Claudia Agostoni, « Del armamento antituberculoso al Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco en la Ciudad de México, 1920-1940 », *Hist. cienc. saude-Manguinhos História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 26-2, 2019, p. 519-536.

⁸⁷⁵ Hôpital de *San Pablo*, ex-couvent de *Dieguino de Santa María*.

⁸⁷⁶ María Lilia González Servín, *Los hospitales durante el liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón)*, ...*op.cit.*, p. 245.

⁸⁷⁷ *Ibid.* 231

⁸⁷⁸ Qui à l'époque était encore élève de la section d'architecture à l'Académie des Beaux-Arts de San Carlos.

⁸⁷⁹ Il s'agissait là d'une proposition dans le cadre des concours Académiques.

Dr. S.A. Knopf⁸⁸⁰. D'après Mariscal les consignes de construction d'un sanatorium étaient les suivantes :

« Un asile construit dans une région saine où l'air est pur, sans poussière (...) De nos jours, le moyen de guérir la tuberculose est de fournir aux malades tous les moyens et les ressources naturelles qui sont à notre disposition, comme l'air, le soleil, l'eau, la bonne nutrition (...) Il a été observé que les changements de température, le froid, la pluie et même le vent, quand ils ne sont pas très forts, n'empêchent pas les malades de rester dans les galeries de cure en plein-air. »⁸⁸¹

González Servin signale les similitudes existantes entre la proposition de Federico Mariscal et le Grand hôpital de Hambourg⁸⁸² (1898). Une illustration du plan de masse de ce premier a paru dans l'ouvrage de Julien Guadet, *Éléments pour une théorie de l'architecture* (1901). Guadet a fait remarquer qu'« À l'étranger comme en France, c'est la pensée sur l'aération qui préside à la composition. »⁸⁸³

Malgré le fait qu'il existe un décalage de quelques années entre le projet de Federico Mariscal (1898) et la date de publication du texte de Guadet (1901), il est toutefois possible que les exemples d'hôpitaux européens aient été diffusés par le biais de publications spécialisées, notamment de celles en lien avec la santé et la recherche médicale⁸⁸⁴.

⁸⁸⁰ Federico Mariscal, « Concurso para un sanatorio de tuberculosos », *El Arte y la Ciencia*, no. 3, 1903, p. 33-35.

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² De nos jours, il est l'*University Medical Center Hamburg-Eppendorf*.

⁸⁸³ Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture : cours donné à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*, Paris, Aulanier, 1901, vol.2., IX p. 508 ; María Lilia González Servín, *Los hospitales durante el liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón)*, ...*op. cit.*, p. 234.

⁸⁸⁴ Federico Mariscal cite le docteur Dr. S.A. Knopf dans son projet. Federico Mariscal, « Concurso para un sanatorio de tuberculosos », ... *op. cit.*

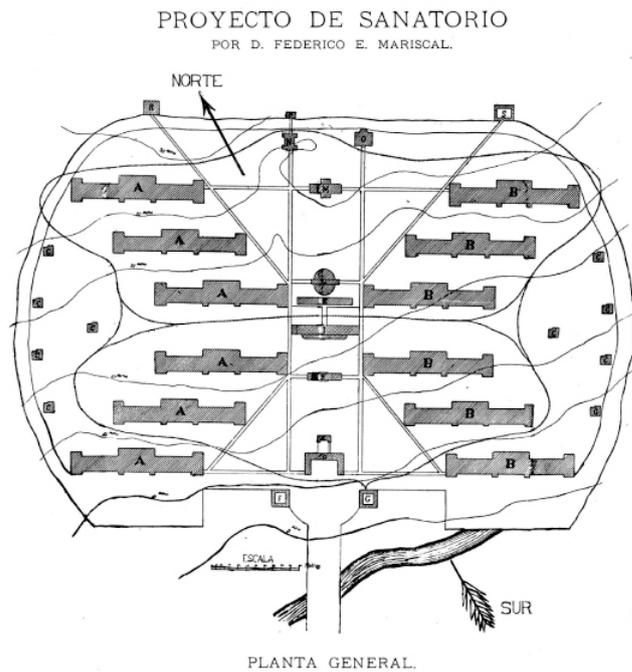


Figure 251. F. Mariscal, projet d'un sanatorium proposé par Federico Mariscal en 1903, F. Mariscal en *El Arte y la Ciencia* (1903).

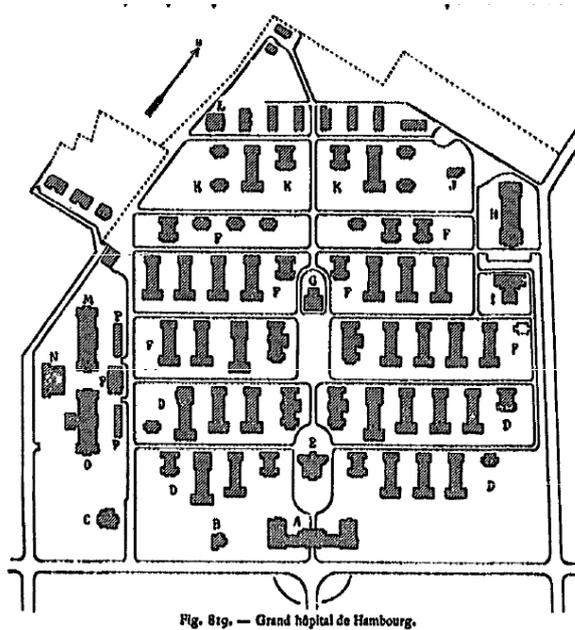


Figure 252. J. Guadet, grand hôpital de Hambourg, tirée de J. Guadet (1901), vol. II.

En revanche, pour les architectes formés durant la Révolution Mexicaine, le texte de Guadet constituera une référence incontournable. José Villagrán García, Juan Segura Gutiérrez et Carlos Obregón Santacilia

reconnaissent tous les trois que ce texte s'est avéré important durant leur formation, même si ces deux derniers se sont montrés plus critiques vis-à-vis de leur emploi à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*⁸⁸⁵.

Pour en revenir au modèle du sanatorium, selon Philippe Grandvoinet, entre 1880 et 1890, plusieurs propositions se développent en Allemagne. Ensuite, ce modèle se répand en Suisse, en France et en Italie, entre 1890 et 1900. La typologie se compose d'un bâtiment d'hospitalisation unique ou d'une série de pavillons alignés et orientés au sud. Les galeries de cure sont dispersées dans le parc de l'établissement ou adossées au rez-de-chaussée des bâtiments. Selon lui, un autre enjeu important de la conception sanatoriale était de rendre la vie des malades plus supportable qu'à l'hôpital, car les patients pouvaient y séjourner durant des années⁸⁸⁶.

Entre les années 1910 et 1920, les expériences architecturales alternaient entre la concentration des services dans un bâtiment unique, afin de simplifier la gestion des patients, et le modèle pavillonnaire, qui offrait aux malades le maximum d'aération et de lumière. Grandvoinet précise que le modèle du sanatorium

⁸⁸⁵ Villagrán García attribue notamment à l'architecte français Julien Guadet, parmi d'autres théoriciens européens du XX^e siècle, la valeur de la « sincérité » en architecture, concept qui évolue ensuite vers celui de « vérité ». Ces préceptes ont orienté les architectes mexicains, notamment Villagrán García, pour développer une architecture suivant un programme exhaustif. De même, nous explorons le lien existant avec le rationalisme constructif de Villagrán dans les préceptes de Guadet dans la quatrième partie de notre travail. Quant à Obregón Santacilia, il a exprimé l'idée que : « certaines matières étaient étudiées de manière encyclopédique (...) leurs textes de base étaient Guadet et Cloquet, ils se formaient sans aucun rapport avec le moment architectural que nous étions en train d'éprouver. Enfin, Juan Segura Gutiérrez lors d'un entretien exprimait la prédominance des traités français au sein de la bibliothèque de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*, comme une sorte d'ancrage au passé. Cf. Villagrán García, « Panorama de 50 años de la arquitectura mexicana contemporánea (1900-1950) », *Cuadernos de Arquitectura*, 10, México, 1963, 27 p. : <http://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html> (consulté le 5 décembre 2018).

Ibid., p. IX et X ; Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)...op. cit.*, p. 48 ; Juan SEGURA, « Entrevista con el arquitecto Juan Segura », *Construcción mexicana*, 265, 1981, p. 21-35.

⁸⁸⁶ Philippe Grandvoinet, « Valoriser le patrimoine climatique : la reconversion des sanatoriums de cure antituberculeuse », *InSitu* [en ligne], 31, consulté le 31 janvier 2017, <http://journals.openedition.org/insitu/14173>.

pavillonnaire connaît un certain succès aux Etats-Unis et en Angleterre, mais qu'il est en revanche peu répandu en France⁸⁸⁷.



Figure 253. Sanatorium d'Aincourt dans le Val-d'Oise en France, architectes Paul Decaux et Édouard Crevel (1930-1933) Archives départementales du Val-d'Oise©, obtenue de Grandvoinet (2017).

À partir des années 1900, les grands sanatoriums publics adoptent la solution d'un plan en « T » inversé, dans les pays germaniques, démarche qui sera répandue en France, en Italie, ainsi que dans d'autres pays du sud de l'Europe dans les années 1920. Ce type de bâtiment se compose d'une longue aile d'hospitalisation orientée au sud et d'une autre transversale qui abritait les services, au nord⁸⁸⁸. Au Mexique, tous ces débats et idées prennent de l'ampleur grâce aux publications architecturales⁸⁸⁹, et aussi médicales.

Avant d'aborder la construction du grand Sanatorium de *Huipulco* (1929-1936), certains précédents en lien avec la recherche médicale au Mexique nous semblent importants à

⁸⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁸⁹ Concernant la circulation des modèles allemands, nous pensons aux exemples des hôpitaux allemands mentionnés dans la publication de Julien Guadet *Éléments et théorie de l'architecture* (1901) et la revue *Bauformen*, diffusée par Eduardo Macedo y Arbeu, surnommé « Mochicho » par ses élèves, Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México D.F., Patria, 1952, p. 39 ; Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture ...op. cit.*, vol. 2.

signaler. En 1925, la direction du *DSP* commande à l'architecte José Villagrán García la construction de *la Granja Sanitaria* à *Popotla*, au nord de Mexico. Cet établissement était voué à la conception de divers vaccins. L'ensemble, consacré à la recherche médicale, adopte un schéma pavillonnaire et est entièrement construit en béton armé.

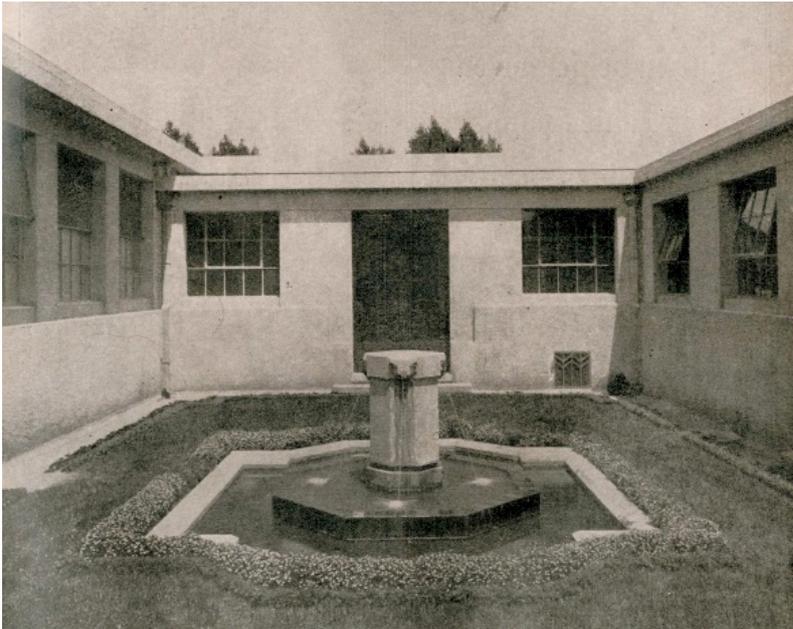


Figure 254. Anonyme, *Granja Sanitaria* à Popotla, dans le nord de Mexico, projet réalisé en 1925 par José Villagrán García, revue *Cemento* n. 20 (1925), raíces-UNAM©.

En 1926, deux sanatoriums ouvrent également leurs portes à *Huipulco* (à *Tlalpan*, au sud de Mexico), l'un pour recevoir des militaires et l'autre destiné à des agents de la compagnie nationale des chemins de fer⁸⁹⁰. Enfin, en 1927, en même temps que les architectes Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi concevaient le siège du *Departamento Salubridad e Higiene*, le *DSP* commanda pour sa part à José Villagrán García d'autres infrastructures hospitalières, telles que des dispensaires pour les malades de la tuberculose situés aux environs de Mexico.

⁸⁹⁰ Claudia Agostoni, « Del armamento antituberculoso al Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco en la Ciudad de México, 1920-1940 »,...*op.cit.*



Figure 255. Anonyme, vue aérienne du Sanatorium de *Huipulco* en construction, dans les environs de Mexico, tirée de F. Valdelamar Vázquez (2019).

L'opération la plus ambitieuse fut sans doute la construction du grand sanatorium dans le hameau de *San Lorenzo de Huipulco*, dans le village de *Tlalpan*, dont il était prévu qu'il accueille cinq-cents patients. Pour ce bâtiment, réalisé entre 1929 et 1936, l'architecte Villagrán García opte pour un schéma pavillonnaire presque symétrique en disposant les pavillons des malades en forme de « T » inversé. De plus, pour la conception de l'ensemble, il travaille en étroite collaboration avec le conseil des médecins, dont le but est de comprendre précisément les besoins médicaux⁸⁹¹.

L'expérience de *Huipulco*, bien que n'ayant pas été répliquée dans l'ensemble du pays, comme le *DSP* l'avait prévu au départ, a servi à l'architecte à mieux comprendre le fonctionnement intégral d'un hôpital spécialisé. Plus tard, durant sa longue carrière, Villagrán García s'est chargé de la construction d'un grand nombre d'hôpitaux publics⁸⁹².

En 1942, il est également à l'initiative du *Séminaire d'études hospitalières*, avec le médecin Salvador Zubirán, vaste projet de recherche ayant pour objectif de gérer la planification de

⁸⁹¹ Sur le conseil des docteurs Ismael Cosío Villegas et Manuel Gea González. Natalia De La Rosa et Daniel Vargas Parra, « Bioarquitectura. Estudio sobre la construcción del Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco », *Bitácora arquitectura*, 22, 2011, p. 28-33.

⁸⁹² Mais le schéma qui a prévalu, en raison de sa praticité, a été celui du monobloc, ou de la concentration de l'hôpital dans un seul bâtiment.

nouvelles infrastructures hospitalières dans l'ensemble pays, en fonction des chiffres de mortalité de chaque région.

Villagrán García a finalement formalisé ces expériences architecturales dans le programme rédigé en 1963, sous le format d'une série des conférences⁸⁹³. Ce travail constitue, comme nous pouvons le noter, une large compréhension de l'évolution des hôpitaux dans le monde, et fait également preuve d'une grande capacité d'analyse et de synthèse par rapport à ce panorama international.

Bâtiments adaptés à l'environnement

Bien que *l'Hospital francés* (1913-1921) et le Sanatorium de *Huipulco* (1929-1936) aient été conçus pour endosser des fonctions et à destination de classes sociales différentes⁸⁹⁴, ils ont toutefois en commun la recherche du confort thermique et de l'hygiène (soleil et aération), ainsi que la présence d'éléments naturels (végétation et eau) pour les soins des patients. Ces deux cas illustrent la préoccupation des architectes pour améliorer les conditions d'hygiène, en lien avec les conditions climatiques et naturelles du site⁸⁹⁵.

Tous deux ont également recours à un système pavillonnaire au sein de grandes parcelles, ainsi qu'à un autre de galeries couvertes permettant de circuler entre les édifices. Nous relevons aussi que ces projets ont hérité du système des Beaux-Arts, notamment visible dans l'organisation à partir d'un axe de symétrie axiale.

⁸⁹³ José Villagrán García, « Estructura teórica del programa arquitectónico », *Memoria de El Colegio Nacional, curso sustentado en el Colegio Nacional*, 1963, p. 283-374.

⁸⁹⁴ *L'hospital francés*, à caractère privé, recevait les membres de l'Association Franco-Belge-Suisse de bienfaisance et prévoyance du Mexique, qui était en général composé d'expatriés européens et de leurs familles, tandis que le sanatorium de Huipulco, à caractère public, accueillait pour sa part des patients qui résidaient à Mexico et qui étaient jugés « guérissables » pour un séjour d'environ six mois.

⁸⁹⁵ Certains chercheurs ont déjà illustré le rapport entre les sanatoriums et l'environnement. Voir : N. De La Rosa et D. Vargas Parra, « Bioarquitectura. Estudio sobre la construcción del Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco »..., *op. cit.* ; P. Philippe Grandvoinet, « Valoriser le patrimoine climatique : la reconversion des sanatoriums de cure antituberculeuse », *In Situ*, 31, 31 janvier 2017, <http://journals.openedition.org/insitu/14173>.

Simultanément, il existe entre ces deux projets une exploration et une mise en contexte de nouveaux modèles en matière de santé, notamment du modèle des sanatoriums, qui ont été créés dans les pays germaniques à la fin du XIX^e siècle.

Tous les blocs de l'*Hospital francés*, comme cela était prévu dans le Code Sanitaire (1891), étaient surélevés d'un mètre et disposaient de proportions intérieures spacieuses, ainsi que de larges fenêtres, afin de favoriser l'éclairage et la ventilation naturelle. L'une des innovations a également été le système de chauffage central, qui a été placé dans le sous-sol⁸⁹⁶. De même, dans cet hôpital, le système de terrasses et de vérandas orientées au sud, était fortement influencé par les galeries de cure des sanatoriums⁸⁹⁷.

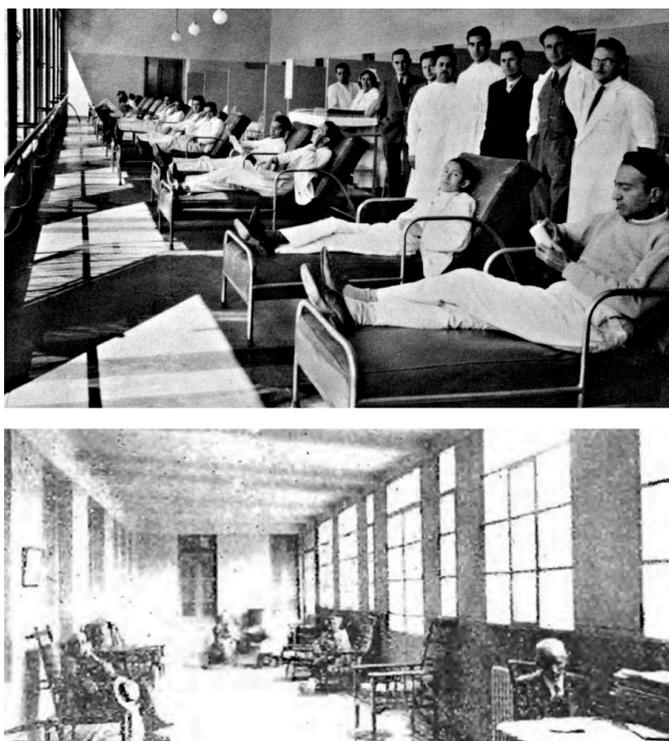
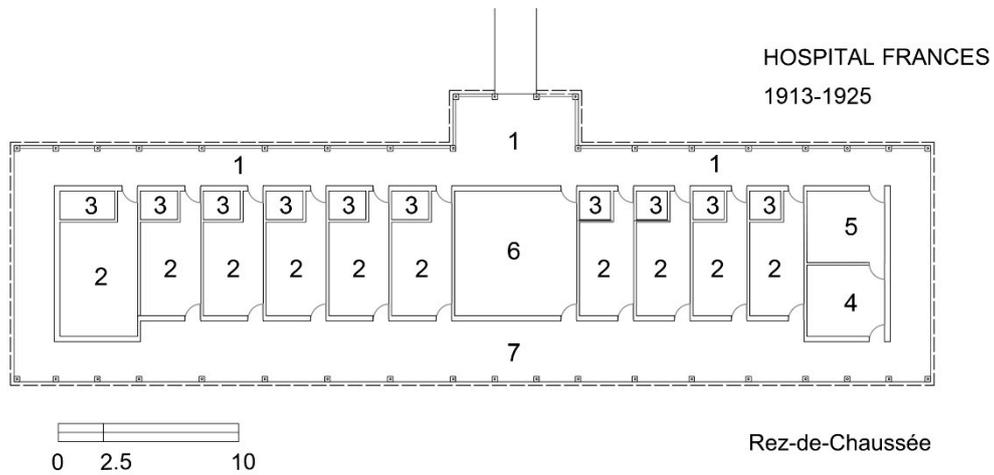


Figure 256. Montage : en haut, vue intérieure du pavillon des malades du Sanatorium de *Huipulco*, tirée de F. Valdelamar Vazquez (2019) ; en bas, vue intérieure d'un pavillon de l'*Hospital francés*, tirée de M. L. Gonzalez Servin (2005).

⁸⁹⁶ María Lilia González Servin, *Los hospitales durante el liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón), ...op.cit.*, p. 175.

⁸⁹⁷ Philippe Grandvoinet, *Histoire des sanatoriums en France (1915-1945). Une architecture en quête de rendement thérapeutique*. Thèse en architecture sous la direction d'Anne-Marie Châtelet, Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines (UVSQ), Université de Genève, 2010, p. 140-144.



- 1 Veranda
- 2 Chambres
- 3 Toilettes, salles d'eaux, placards
- 4 Cuisine
- 5 Infirmierie
- 6 Salle à manger
- 7 Terrasse

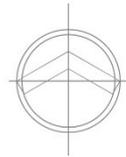


Figure 257. Reconstitution du pavillon des malades de l'*Hospital francés*. AMPC avec l'aide de J. Peraza Cura.



Figure 259. Anonyme, bloc de maternité à l'*Hospital francés*, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 258. Anonyme, salle d'opération de l'*Hospital francés* vers 1920, col. Casasola, mediateca INAH©.

Quant au Sanatorium de *Huipulco* (1929-1936), l'architecte Villagrán García a notamment pris en compte certains préceptes hygiénistes du docteur Ismael Cosío Villegas (1902-1985)⁸⁹⁸. De même il aurait emprunté certains éléments à des modèles occidentaux. Dans son texte datant de 1963 *La estructura teórica del programa arquitectónico*⁸⁹⁹, il présente de manière graphique une analyse des bâtiments de santé dans laquelle il cite plusieurs exemples⁹⁰⁰. Entre 1922 et 1933, il met en avant les sanatoriums de Passy⁹⁰¹ et de Fougères⁹⁰², dont il juge qu'ils possédaient une fonctionnalité optimale et une architecture actuelle. De plus, il insiste sur l'inclusion des galeries de cure et les vues dégagées vers l'extérieur.

L'ensemble hospitalier de *Huipulco*, tout comme le sanatorium de Guébriant, en France (Passy, Pol Abraham et Henry Jacques Le Même, 1933), étaient en quête de soleil et d'air pur, ainsi que nous pouvons le remarquer dans la configuration des blocs de malades en « T » inversé⁹⁰³ et dans le fait que la façade la plus large ait été orientée vers le sud. Dans les pavillons des malades l'exposition solaire a été privilégiée, grâce à de grandes baies vitrées ou à des

⁸⁹⁸ Selon lui, les découvertes scientifiques montraient les bénéfices de l'air pur et de l'exposition au soleil pour améliorer la pression artérielle des patients, ce qui a été la base de son traitement bio-prophylactique. N. De La Rosa et D. Vargas Parra, « Bioarquitectura. Estudio sobre la construcción del Sanatorio para Tuberculosis de Huipulco »...*op. cit.*

⁸⁹⁹ Villagrán García José, « Estructura teórica del programa arquitectónico », *Memoria de El Colegio Nacional, curso sustentado en el Colegio Nacional, 1963*, p. 359-360.

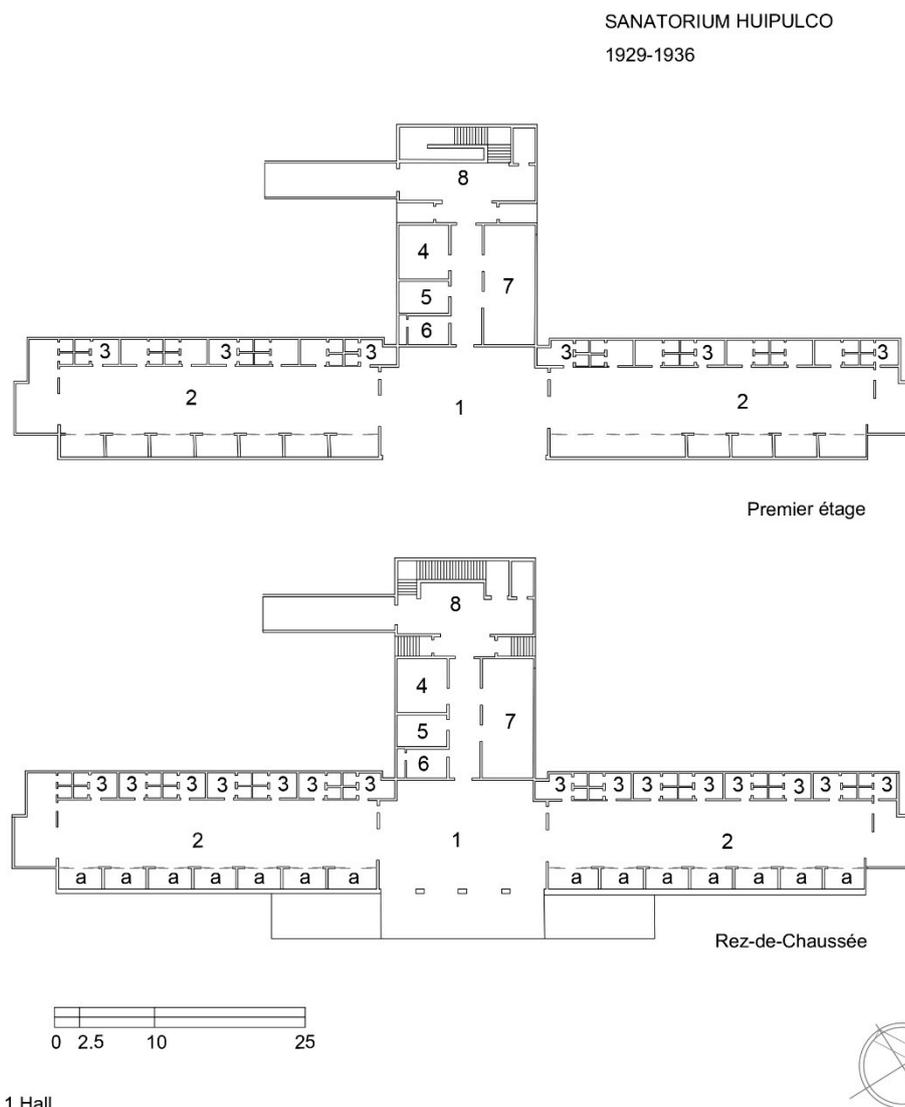
⁹⁰⁰ Au XIX^e siècle, il mentionne le modèle pavillonnaire de Tollet (1875-1890), ainsi que des sanatoriums États-Uniens comme Adirondack et Saranac Lake (1882) et ceux européens de Ruppertsheim (1890), Bligny, Fontainebleu et Hartfield (1903).

⁹⁰¹ Il s'agit très probablement du sanatorium de Guébriant, inauguré en 1933 et construit par Pol Abraham et Henry Jacques Le Même, ainsi que du Sanatorium Sancellemoz, bâti par Paul-Louis Debuisson, et inauguré en 1931. <https://www.passy-mont-blanc.com/activites/patrimoine/sanatoriums/>. Ce premier a été publié dans la revue l'Architecture d'aujourd'hui, « Village-sanatorium Guébriant », avril 1933, n°3, p. 5. Voir : Philippe Grandvoinet, *Histoire des sanatoriums en France (1915-1945)*, ...*op. cit.*, p. 398.

⁹⁰² S'agit-il de la ville de Fougères en Bretagne ? Si tel le cas, il conviendrait d'effectuer une recherche dans les archives afin d'y déterminer l'existence ou non d'un sanatorium doté des telles caractéristiques. Une possible piste : Archives de la préfecture d'Ille-et-Vilaine, création de sanatorium, projet : réglementation et informations ; projets de convention avec les sanatoriums des autres départements ; listes des sanatoriums en contrat avec le département d'Ille-et-Vilaine (1898-1939), référence FRAD035 3 X 821, <http://histoirealsource.ille-et-vilaine.fr/>

⁹⁰³ Selon Grandvoinet, cette typologie est devenue très commune en Europe, à partir des années 1920. P. Grandvoinet, « Valoriser le patrimoine climatique : la reconversion des sanatoriums de cure antituberculeuse »,...*op. cit.*

murs-rideaux, qui pouvaient s'ouvrir presque complètement sur une terrasse extérieure de repos⁹⁰⁴.



- 1 Hall
- 2 Dortoirs avec terrasses (a)
- 3 Toilettes, salles d'eaux et placards
- 4 Cuisine
- 5 Infirmerie
- 6 Salle de soignants
- 7 Salle à manger
- 8 Circulations / escaliers

Figure 260. Reconstitution des pavillons en forme de « T » inversé du Sanatorium de *Huipulco*, sur la base d'une image tirée de Urquiaga et Jiménez (1986).

⁹⁰⁴ Cette extension de la chambre vers une terrasse extérieure est également perceptible dans le travail de 1933 d'Abraham et de Le Même.



Figure 261. Anonyme, vue de la façade sud du pavillon des malades du Sanatorium de *Huipulco*, DACPAI INBA©.



Figure 262. Anonyme, balcon du pavillon des malades du Sanatorium de *Huipulco*, tirée de Urquiaga et Jiménez (1986).

Enfin, il nous semble intéressant de signaler l'utilisation de l'eau en guise de ressource fondamentale dans la métaphore hygiéniste. À *Huipulco*, les galeries et passerelles contournent un patio central, où l'architecte Villagrán García a disposé le château d'eau et une fontaine. Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi ont également créé un bassin et une fontaine au centre d'un grand patio dans le projet du *Departamento de Salubridad e Higiene* (1929). Dans ces deux cas, qui font aussi référence à la tradition hispanique-coloniale l'eau a été mise à profit comme l'un des enjeux pour appliquer les préceptes de l'hygiénisme.



Figure 264. Anonyme, fontaine et bassin du Sanatorium de *Huipulco*, tirée de F. Valdelamar Vázquez (2019).



Figure 263. Bassin et fontaine du *Departamento de Salubridad e Higiene*, C. Gutiérrez Silveira.

Béton et acier

« Il n'y a pas d'architecture plus technique que celle de notre temps. »

-Carlos Obregón Santacilia, *El Maquinismo, la vida y la arquitectura* (1939)⁹⁰⁵



Figure 265. Anonyme, intérieur du château d'eau à Huipulco, tirée de F. Valdelamar Vázquez (2019).

Les transformations architecturales les plus importantes opérées au début du XX^e siècle sont dérivées de diverses expérimentations technologiques et de leur commercialisation, par le biais d'un réseau transnational complexe.

Dans cette section, nous proposons d'explorer les manières avec lesquelles les huit bâtiments étudiés ont été structurellement réalisés. Nous y abordons également les types de systèmes qui apparaissent fréquemment, leurs spécificités et leurs caractéristiques architecturales en lien avec la technique. Enfin, nous proposons de dresser le portrait des co-auteurs de ces projets constructifs, et de présenter également les marchés et les filières émergentes associés à ces nouvelles façons de bâtir.

⁹⁰⁵ Carlos Obregón Santacilia, *El maquinismo, la vida y la arquitectura, ...op.cit.*, p. 72.

De la structure en fer aux poteaux-poutres en béton armé

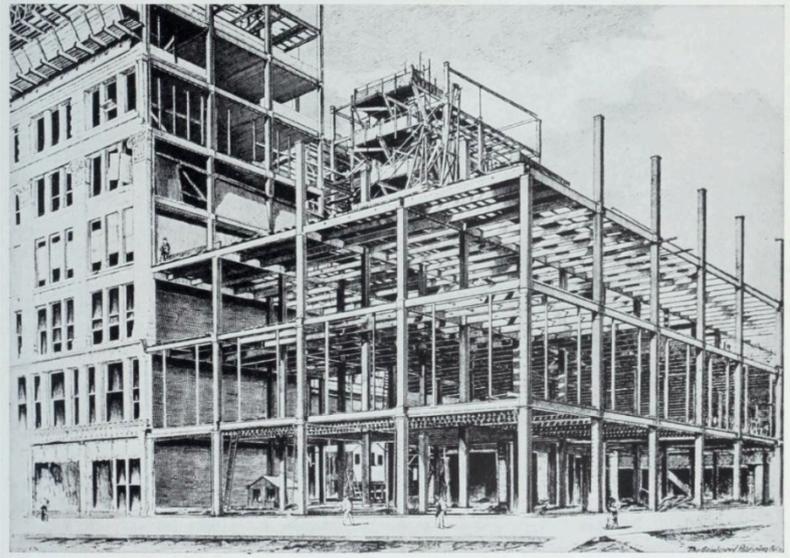


Figure 266. Anonyme, structure en acier du *Fair building* (1891) à Chicago de W. Le Baron Jenney, tirée de S. Gideon (1959).

Alejandro Leal Menegus nous rappelle qu'avant 1908 au Mexique, l'utilisation la plus commune du béton armé était celle des cimentations des grands bâtiments en fer. Tel fut le cas, notamment à Mexico, où le sous-sol marécageux nécessitait en effet une stabilisation structurelle.

Pour le premier bâtiment du magasin *El Palacio de Hierro* (Debie-Pierron et De la Hidalga 1891)⁹⁰⁶, la structure des poutres et piliers a été construite en fer, la maçonnerie en pierre⁹⁰⁷, alors que les fondations ont pour leur part été réalisées en béton armé, avec le système de *Chicago*⁹⁰⁸. Concernant l'agrandissement, achevé en 1911, les architectes Dubois, Marcon et Godard décident d'utiliser les

⁹⁰⁶ Proposition architecturale de George Debie et Georges Pierron, qui fut toutefois réalisée et mise au point par les architectes-ingénieurs Eusebio et Ignacio De la Hidalga. Voir la partie I de la thèse : *L'afrancesado et la réceptivité mexicaine : les grands magasins ou les entreprises de l'afrancesamiento*.

⁹⁰⁷ La pierre de *Chiluca* est un matériau local qui ressemble au granite. Cf. Génin in P. Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México...*, op. cit., p. 50.

⁹⁰⁸ Selon Sigfried Giedion, certains architectes dans cette ville nord-américaine ont forgé à la fin du XIXe siècle « le modèle » du nouveau type de bâtiment administratif. De même, ils ont développé une nouvelle fondation adaptée au sol marécageux de Chicago (floating foundation), Sigfried Gideon, *Space, time and architecture*, ...op.cit., p. 379.

mêmes matériaux que précédemment afin d'homogénéiser l'ensemble. Les photographies du chantier nous donnent à voir la construction de la structure en fer de la rotonde d'angle⁹⁰⁹ et de l'escalier à double révolution.



Figure 267. Marcon, vue du chantier d'agrandissement du grand magasin *El Palacio de Hierro* vers 1909, 2016.10.15_1a, fonds Marcon, MDLV©.

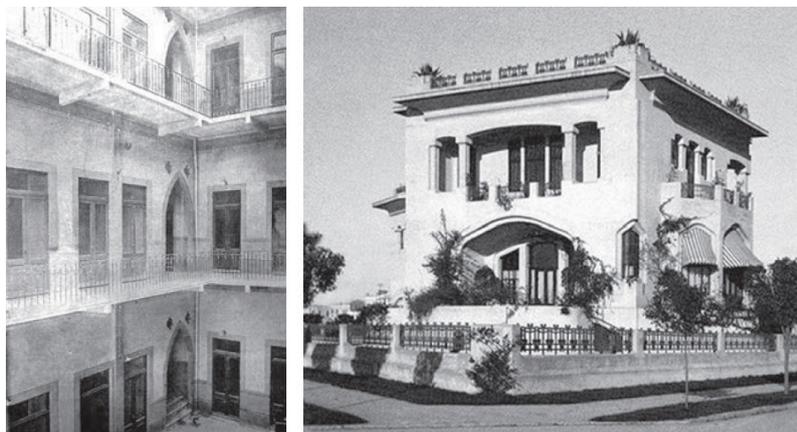


Figure 268. Premiers bâtiments en béton armé à Mexico. À gauche, vue des galeries du *Banco agrícola, hipotecario y mutualista* (1905) de Nicolás Mariscal ; à droite, la maison d'Adamo Boari (1908), tirées de A. Leal Menegus (2014).

Entre 1902 et 1908, quelques exemples de construction en béton armé commencent à émerger sur le territoire

⁹⁰⁹ Située sur les anciennes rues de *Monterilla* et *San Bernardo*.

mexicain⁹¹⁰, dont les plus notables sont : les galeries en porte-à-faux du *Banco agrícola, hipotecario y mutualista*, projet de Federico et Nicolás Mariscal (1905) ; les auvents de la maison d'Adamo Boari dans le quartier *Roma* (1908) ; et le bâtiment du grand magasin *Las Fábricas Universales* (1910), entièrement conçu en béton armé par Eugène Ewald et réalisé par Miguel Angel de Quevedo⁹¹¹.

La première étape de l'*Hospital francés* (1913), pour laquelle Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard proposent un système de construction différent pour les galeries et les terrasses qui relient les pavillons, en constitue un autre exemple. Les architectes emploient en effet de fins poteaux et de légères poutres en fer, tandis que les planchers sont réalisés en béton armé. C'est à l'occasion de la construction de l'hôpital que ces architectes français ont pour la première fois expérimenté ce système de construction dans leur agence de Mexico. Par la suite, dans leurs œuvres d'après-guerre (1919-1929), le béton armé devient un élément constant dans leur travail.

Comme nous l'avons déjà abordé dans la première partie de notre étude⁹¹², la Première Guerre Mondiale (1914-1918) constitue véritablement une période charnière pour la diffusion du béton armé dans plusieurs pays, notamment en raison des besoins urgents engendrés par le conflit et, ultérieurement, de la nécessité de reconstruire. C'est grâce au conflit armé que l'agence Dubois-Marcon entre en contact avec celle de François Hennebique.

⁹¹⁰ Le premier bâtiment entièrement construit avec cette nouvelle technologie a été la quincaillerie *El Candado*, à Mérida, réalisé par Miguel Rebolledo, concessionnaire Hennebique, en 1902. Alejandro Leal Menegus, « Orígenes de la modernidad arquitectónica en México. Primeros ejemplos de una arquitectura moderna de concreto armado. El quiosco del Bosque de Chapultepec, 1921 », *Boletín de Monumentos Históricos (INAH)*, 31, 2014, p. 146-156.

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² Voir la première partie du travail, le deuxième volet étant consacré au travail de l'agence à Mexico.



Figure 269. Anonyme, passerelles de l'*Hospital francés*, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 270. Marcon, chantier de la reconstruction en béton armé du magasin *El Palacio de Hierro* en 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

Lors de la reconstruction du *El Palacio de Hierro* (1918-1921) à Mexico, les architectes utilisent entièrement le béton armé pour la structure. Pour les projets du siège de *la Compañía Industrial de Orizaba – CIDOSA* (1922-1924) et *El Correo francés* (1924-1926), le même système de

construction modulaire de poteaux-poutres en béton armé a été déployé⁹¹³.

Certaines photographies du fonds de Fernand Marcon, nous montrent les différentes étapes du gros-œuvre du *Palacio de Hierro*, jusqu'au moment où a été coulée la structure à l'intérieur. D'autres clichés présentent les différentes étapes des finitions et le déploiement des divers revêtements, ainsi que l'évolution de la construction des façades. En comparant ces photographies aux détails structurels signés par Paul Dubois et Fernand Marcon, on s'aperçoit que le système de colonnes-poutres est en béton armé, mais que les capitaux et ornements qui l'accompagnent ont pour leur part été réalisés a posteriori en plâtre.



Figure 271. Marcon, construction de la façade du bâtiment *CIDOSA*, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 272. F. Marcon, une vue du chantier de la reconstruction en béton armé du magasin *El palacio de Hierro* en 1919 et 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

⁹¹³ Ainsi que pour le Monument aux Morts de la guerre de 1914-1918 dans le *Panteón francés* (1920) et le grand magasin *Al Puerto de Liverpool* (1926-1928)



Figure 273. F. Marcon, autre vue du chantier de la reconstruction en béton armé du magasin El palacio de Hierro en 1919 et 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

Quant aux élèves de Paul Dubois au Mexique, l'architecte José Villagrán García commence à lui aussi employer le béton armé dans ses projets, ce très tôt dans sa carrière. En 1925, il réalise la *Granja Sanitaria à Popotla* (1925), au nord de Mexico, en utilisant du béton armé pour l'ensemble de la structure. Pour le Sanatorium de *Huipulco*, l'ensemble des bâtiments est aussi construit avec ce système, tout en ayant recours à un langage formel très épuré.

Nous pourrions aussi nous demander si la volonté d'expérimentation de José Villagrán García avec ce système de construction est liée aux « cours libres du béton armé » instaurés par le professeur Manuel Torres Torrija à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* depuis 1918 ; ou à l'incitation de professeurs comme Adamo Boari et Paul Dubois à explorer cette voie ; ou encore à la multiplication des exemples internationaux et nationaux qui utilisaient cette nouvelle technologie.

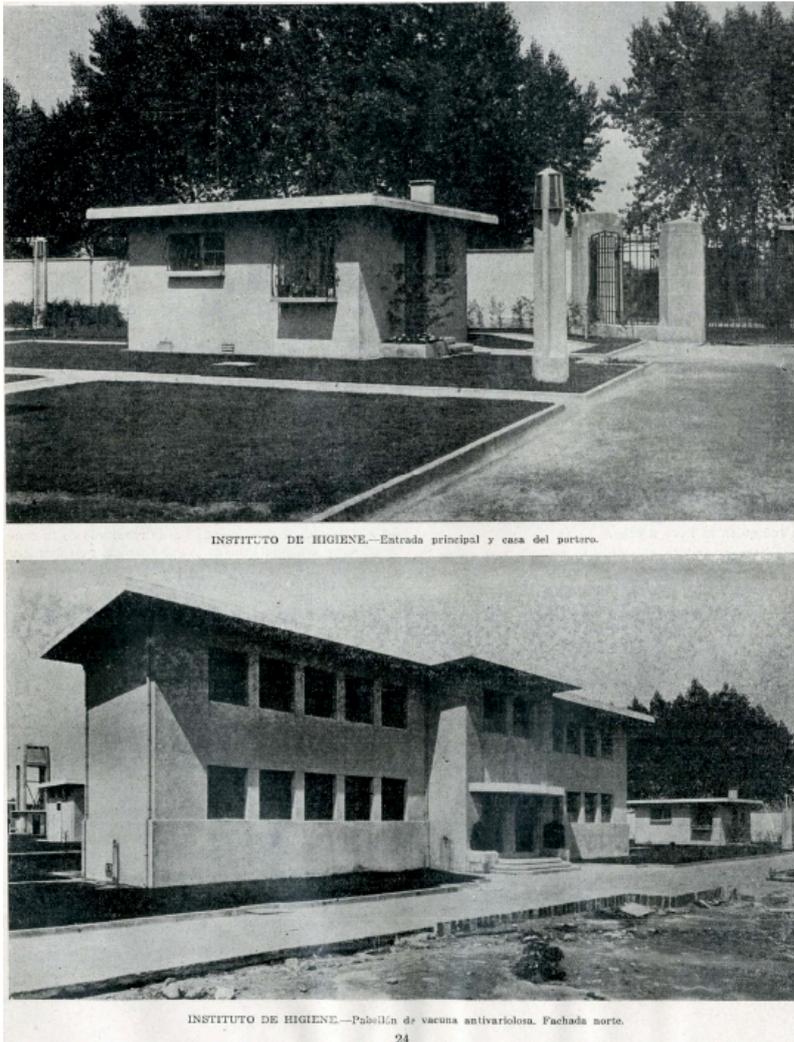


Figure 274. Anonyme, vues des pavillons de la *Granja Sanitaria* à Popotla, projet réalisé en 1925 par José Villagrán García, tirées de la revue *Cemento* n. 20 (1925), raíces-UNAM©.

De même, nous constatons dans les œuvres d'après-guerre de l'agence Dubois-Marcon et les premiers projets de José Villagrán García, non seulement l'emploi du béton armé comme système de construction, mais également l'existence d'un rationalisme, ou d'une certaine manière de mettre en évidence la structure dans l'apparence finale des édifices. Néanmoins, dans les propositions de Villagrán García, l'élimination presque absolue de l'ornement a permis d'explorer les éléments structurels en guise de matières permettant de créer un langage expressif.

Systemes mixtes : acier et béton armé

L'introduction du béton armé au Mexique durant cette période postrévolutionnaire n'a pas constitué une transition immédiate. Au sein de nos cas d'études, nous constatons une réticence à l'emploi de ce nouveau système, probablement en raison d'un manque de confiance en ce dernier ou du fait de la prédominance des structures métalliques sur le marché national. Pour plusieurs projets, les structures en acier ont pris le relais des structures en fer, tandis que le béton armé a pour sa part généralement été employé pour les planchers et les fondations.

Dans le projet de Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi pour le *Departamento de Salubridad et Higiene* (1927-1929), la construction a été réalisée en structure métallique en acier, mais avec des planchers en béton armé. Pour la plupart des pavillons la maçonnerie a été effectuée dans une pierre volcanique.



Figure 275. Anonyme, construction en structure métallique du *Departamento de Salubridad e Higiene*, tirée de G. Merigo Basurto (2017).

En ce qui concerne les bâtiments conçus par Juan Segura Gutiérrez, l'édifice *Ermita* (1931) et le siège de la fondation

Mier y Pesado (1934), l'on a également eu recours à l'acier comme système structurel⁹¹⁴, tandis que les planchers et les auvents ont été coulés en béton armé. Néanmoins, pour la maçonnerie, nous constatons une diversité de techniques : d'après ce que nous avons pu observer, les murs porteurs et extérieurs de l'édifice *Ermita* ont été structurés en colonnes de béton armé, tandis que les cloisons intérieures ont été construites en brique⁹¹⁵.



Figure 277. À gauche, façade en construction du bâtiment *Ermita*, structure à la charge de la société de construction *Fundidora Monterrey* ; à droite, un détail des colonnes en acier lors d'une prospection en 2006, tirées de F. Marín Zamora (2006).

Concernant le bâtiment *Mier y Pesado*, la structure des murs extérieurs a également été exécutée en béton armé mais les façades ont été revêtues d'un ingénieux système préfabriqué, à savoir des plaques modulaires qui simulaient un bossage en pierre⁹¹⁶. Grâce à cette découverte, nous avançons l'hypothèse que la pratique de la préfabrication de certains éléments décoratifs de façades, avait possiblement déjà débuté lors de projets précédents, pour *Ermita* (1931)



Figure 276. Façade du bâtiment de la fondation *Mier y Pesado* en 2020, situé sur la rue 5 de mayo à l'angle de la rue Bolivar, AMPC.

⁹¹⁴ Approvisionnée par la *Compañía Fundidora* de Monterrey. Voir : Flor Marin Zamora, *Re-evolución de Tacubaya : propuesta urbano arquitectonica, mémoire de licence en architecture sous la direction d'Hernan Betanzos Díaz*, Mexico D.F., UNAM, 2006, p. 59.

⁹¹⁵ Lors d'une visite en 2020, nous avons constaté la présence de la brique visible dans les cloisons du patio de service au rez-de-chaussée, où se trouve la chaudière et les tuyauteries.

⁹¹⁶ Javier Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto.*, México D.F., UNAM, Facultad de Arquitectura, 2013, p. 177.

ou l'ensemble *Isabel* (1929). Nous considérons ici notamment certains des éléments en béton armé, tels que les moulures et auvents, piste qui demeure toutefois à confirmer en menant une prospection sur le terrain ainsi que certains prélèvements.

Transferts techniques : acteurs, concessions et concurrence

Comme nous l'avons déjà signalé, l'un des moments qui s'avèrent décisifs pour le renouvellement des techniques de construction de l'agence est la rencontre entre Paul Agros (agence d'Hennebique) et Fernand Marcon à l'Usine de matériaux de Guerre à Lyon en 1917⁹¹⁷. Le chantier de la reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro* est finalement attribué à la société Schwarts & Meurier⁹¹⁸ à Paris.

La société Schwarts & Meurier et Bergeotte est à l'époque une entreprise française de construction métallique qui, en 1919, a également absorbé la fonderie Haumont, devenant désormais les Ateliers de construction Schwarts – Haumont⁹¹⁹. Ils ont également travaillé à la réalisation de la ferronnerie à l'intérieur du *Centro Mercantil*, vers 1910. En dépit du fait que cette entreprise française travaillait principalement avec des structures métalliques, ils ont toutefois exploré d'autres possibilités de construction avec le béton armé.

En revanche, pour la construction du bâtiment *CIDOSA*, entre 1922 et 1924, Paul Dubois et Fernand Marcon collaborent cette fois avec l'ingénieur Charles Porterie, de

⁹¹⁷ À ce moment-là, Paul Agros était également concessionnaire de la société Hennebique, l'une des sociétés de béton armé les plus répandues en Europe. Depuis cette rencontre, Agros est devenu le conseiller technique de la reconstruction du *Palacio de Hierro*, et a initié Fernand Marcon aux calculs en béton armé et au système constructif développé par la société Hennebique. Nous avons déjà largement abordé cette question dans la partie I du présent travail.

⁹¹⁸ Grand magasin « Au palais de fer » de la Maison Tron et cie, Mexico (Mexique) : reconstruction. 1917-1918. Plans dressés par Dubois-Marcon, cote 76/IFA/2688 - Fonds Hennebique, 53 autres pays, à partir de 1916, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris.

⁹¹⁹ Voir : Yoshiyuki Yamana, *Les ateliers de construction Schwartz-Haumont : l'évolution d'un entrepreneur-industriel, 1919-1977, thèse en art et archéologie sous la direction de Frédéric Seitz*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003.

l'École Centrale de Paris⁹²⁰. Entre 1924 et 1926, pour l'édifice du grand magasin *El Correo francés*, le chantier est cette fois à la charge de l'ingénieur Miguel Rebolledo, concessionnaire Hennebique au Mexique⁹²¹.

Quant aux bâtiments conçus par Juan Segura Gutiérrez, *Ermita* (1931) et *Mier y Pesado* (1934), nous retrouvons certains éléments du calcul et du projet technique dans un fonds d'archives de l'architecte. L'exécution du chantier de la structure en acier a été à la charge de la *Fundidora Monterrey*, entreprise mexicaine spécialisée dans la construction métallique.

En ce qui concerne les bâtiments commandés par l'État, comme le sanatorium à *Huipulco*⁹²², (José Villagrán García 1929-1936) et le siège du *Departamento de Salubridad e Higiene* (Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi 1927-1929), nous n'avons malheureusement pas trouvé de documents ni de références qui nous permettent d'identifier les sociétés qui en ont exécuté les réalisations structurelles. Mais nous tendons à penser que le gouvernement a dû favoriser les fournisseurs nationaux afin d'encourager la création d'emplois dans le pays.

Il convient de préciser que la période de l'entre-deux-guerres, marquée par des difficultés d'approvisionnement depuis l'étranger, s'avère particulièrement favorable au développement des sociétés mexicaines de matériaux de construction, notamment du ciment et du béton armé. Par

⁹²⁰ Selon les photographies du chantier CIDOSA (1924), Charles Porterie, avait sa propre agence à Mexico au 41 de la rue d'*Uruguay*. Fonds Marcon, 2016.10.15_2c_photos_chantiers, MDLV.

⁹²¹ Nous ne connaissons pas les raisons pour lesquelles ces architectes ont interrompu leur collaboration avec la société Schwarts – Haumont. Nous avançons l'hypothèse que cela était probablement lié à leur manque d'expertise dans le domaine du béton armé ou aux choix des commanditaires.

⁹²² Les responsables du chantier ont été l'ingénieur Amado Cuellar et l'architecte Roberto de Ortega. Fabiola Valdelamar Vazquez, *Un hito en la arquitectura moderna mexicana*, Mexico, INER, UNAM, [2019], <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/453143/ExpoINERHITOARQMEX.pdf> (consulté le 03 février 2021).

exemple, en 1923, le Comité pour la propagation du ciment Portland a été créé, et est composé de quatre des cinq fabricants de ciment au Mexique⁹²³. Le rôle de revues comme *Cemento* (1925-1929), et plus tard, *Tolteca* (1928-1932), a été fondamental pour la diffusion de la technique constructive du béton armé⁹²⁴.

Malgré les efforts publicitaires réalisés, dans la sphère de la construction, le béton armé a été au départ principalement utilisé comme un substitut à la maçonnerie en pierre et en brique, associé à l'acier et au fer⁹²⁵. Toutefois, sur le long terme, Juan Segura Gutierrez affirmait que l'introduction du système du béton armé a engendré un changement important dans la conception architecturale, notamment en ce qui concerne la suppression progressive de la décoration⁹²⁶.

Il est possible que l'ornementation des édifices ait été réévaluée par rapport aux nouveaux moyens de production. Lors d'une conférence en 1962, José Villagrán García parle du rapport entre la fonction, la forme et les matériaux en citant des exemples de poteries de l'antiquité. Selon lui, à tout changement technologique, correspond tout d'abord un processus d'imitation formelle, qui mène par la suite à une nouvelle réflexion menée sur les nouvelles contraintes et

⁹²³ Ce comité, formé en 1923 par quatre des cinq entreprises mexicaines de béton armé, était le prédécesseur de l'actuelle Chambre nationale du ciment. Carlos Ríos Garza, « Estudio introductorio de la revista *Cemento* » in *Cemento, Edición digital*, México D.F., UNAM, 2014, p. 7-18.

⁹²⁴ Entre 1925 et 1929, ce comité a publié *Cemento*, dirigé dans sa première étape par Federico Sánchez Fogarty et par Raúl Arredondo dans sa dernière. Ils ont publié en tout trente-deux numéros. L'objectif de cette revue était – tout comme *Le Béton Armé* en France – de familiariser les concepteurs et constructeurs avec ce système, en montrant leurs diverses possibilités techniques et applications architecturales. Entre 1928 et 1932, la revue *Tolteca*, publiée à l'initiative de ce même comité, a pris le relais, et publié trente-deux numéros. Voir : De Anda Enrique X., *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, ... *op.cit.*, p. 51. Ríos Garza Carlos, « Estudio introductorio de la revista *Cemento*...*op. cit.*, p. 10-13.

⁹²⁵ Selon l'historien d'architecture Enrique X. De Anda, il a fallu attendre jusque dans les années 1940 pour que les architectes et ingénieurs commencent à explorer pleinement les potentialités plastiques et structurelles du béton armé. E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, ... *op. cit.*, p. 51.

⁹²⁶ Juan Segura, « Entrevista con el arquitecto Juan Segura », *Construcción mexicana*, 265, 1981, p. 24.

l'émergence de nouveaux problèmes⁹²⁷. Il est possible que, dans le cas du béton armé, un processus similaire ait eu lieu.

Le langage ornemental

« Oublier l'esthétique en architecture est une aliénation. C'est priver l'édifice de son don communicatif, du langage qui lui a donné le lieu où il est né, un symbole qu'il représente. »

– Juan Segura Gutiérrez (1989).⁹²⁸

Dans la présente section nous nous proposons de rendre explicites les différentes positions adoptées en matière d'ornement architectural au sein de notre corpus, question fortement débattue, notamment en Europe au tournant du XX^e siècle. Comme nous l'avons déjà évoqué dans la deuxième partie du travail, l'industrialisation des méthodes de construction et la mise en œuvre du béton armé ont contraint les architectes des différentes latitudes à adopter une nouvelle approche pour l'ornement, qui était auparavant réalisé de manière artisanale.

Premièrement, il convient de souligner le grand débat entre trois postures ornementales à l'œuvre depuis le début du siècle, principalement en Europe. D'une part, l'ornementation linéaire, notamment développée dans certains milieux d'avant-garde en France et en Belgique, sur la base de la pensée d'Henry Van de Velde et de l'héritage du rationalisme structurel de Viollet-le-Duc. De l'autre, le revêtement intégral ornemental (*Bekleidung*), qui est principalement adopté par certains architectes viennois, sur

⁹²⁷ Il mentionna la transposition de la forme des vases, qui étaient auparavant faits en pierre, vers un nouveau matériau : la terre cuite. José Villagrán García, « Meditaciones ante una crisis formal en la arquitectura », *Cuadernos de arquitectura*, 4, 1962, p. 34--35.

⁹²⁸ Juan Segura, « Consejos de Juan Segura », *Obras*, 17, n. 202, 1989, p. 44-46.

la base des idées de Gottfried Semper et John Ruskin⁹²⁹. Enfin, la récente mise en question de l'abus de l'ornement, menée par Adolf Loos et largement diffusée par Le Corbusier. Dans cette section, nous proposons d'identifier quelques positions au Mexique, grâce à l'analyse du corpus de bâtiments postrévolutionnaires.

Deuxièmement, la continuité avec le système éclectique des Beaux-Arts à travers la réutilisation, l'interprétation et l'abstraction d'ordres architecturaux nous semble constituer un aspect fondamental qu'il convient de souligner. Ce travail est à notre avis l'un des éléments primordiaux des enseignements de Paul Dubois à l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* entre 1913 et 1919. Nous jugeons donc ce volet indispensable pour comprendre l'assimilation ou la transformation de cette pratique chez certains de ces étudiants mexicains.

Enfin, nous analyserons l'éventuelle intégration des arts (majeurs ou décoratifs) à partir de la notion de *Gesamkunstwerk* (œuvre d'art totale), préoccupation née en Europe centrale à partir du milieu du XIX^e siècle, mais qui prend ensuite de l'ampleur et devient l'une des revendications de certains groupes et intellectuels au début du XX^e siècle. Les méthodes au moyen desquelles les architectes mexicains et français articulent les arts décoratifs au bâtiment (peinture, sculpture, ferronnerie, vitraux, etc.), nous semblent constituer un aspect fondamental à analyser et à comparer.

⁹²⁹ Estelle Thibault, « La confection des édifices : analogies textiles en architecture aux XIX^e et XX^e siècles », *Perspective*, 1, 30 juin 2016, p. 109-126.

Lignes, surfaces ou élimination

Parmi les travaux que l'on peut considérer en continuité avec le rationalisme structurel et, dans une certaine mesure, avec l'ornement linéaire, on trouve notamment ceux de l'entre-deux-guerres de l'agence Dubois-Marcon, ainsi que certains des premiers travaux de Juan Segura Gutiérrez.

L'aspect de linéarité s'exprime dans le travail des architectes français dans une composition formelle en façade reposant sur les éléments structurels du bâtiment, en particulier, sur les colonnes et les planchers. De plus, dans *El Correo francés*, l'accent décoratif en mosaïque présent sur certains éléments structurels (les poutres et l'auvent), exprime la volonté des architectes d'accompagner et de souligner la structure du bâtiment.

Néanmoins, par rapport à l'ornement extérieur de grands magasins comme *El Palacio de Hierro* ou *El Correo francés*, nous constatons une position à mi-chemin entre le rationalisme et le revêtement décoratif, ce dernier étant notamment présent dans l'utilisation des mosaïques polychromes en façade. Nous trouvons ce positionnement hybride en France aussi, par exemple dans certains travaux de Frantz Jourdain⁹³⁰ et d'Henri Sauvage ; ou d'Henry Deneux (1874-1869)⁹³¹, ce dernier en tant qu'élève d'Anatole de Baudot⁹³².

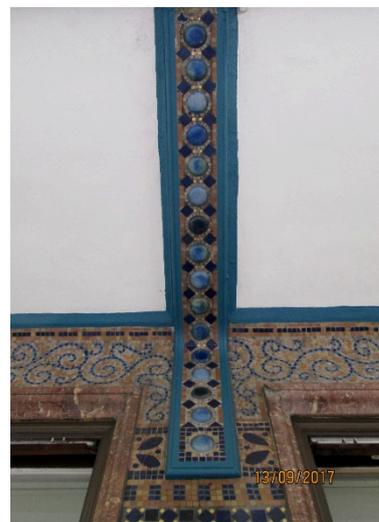


Figure 278. Travail ornemental en mosaïque dans le plafond de l'auvent en porte-à-faux du magasin *El Correo francés*, construit en 1926, 2020, AMPC©.

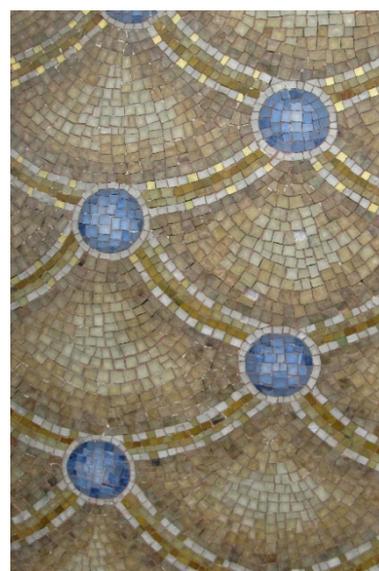


Figure 279. Détail du revêtement en mosaïques des dômes du grand magasin *El Palacio de Hierro* en 2017, AMPC.

⁹³⁰ Tout particulièrement dans le deuxième projet du grand magasin La Samaritaine (1905-1910), situé rue de la Monnaie à Paris.

⁹³¹ Ici nous pensons notamment à l'immeuble Deneux au 185 rue Belliard à Paris, construit entre 1910 et 1913.

⁹³² Architecte qui a réalisé, par exemple, l'église de Saint-Jean de Montmartre (1894-1904).



Figure 280. En haut, partie supérieure de la façade du grand magasin *El Palacio de Hierro* (1921) ; en bas, l'ancien grand magasin *El Correo francés* (1926), les deux construits par l'agence Dubois-Marcon, 2020, AMPC.



Figure 282. Jourdain et H. Sauvage, détail de l'agrandissement du grand magasin La Samaritaine (1905-1910), situé rue de la Monnaie à Paris, 2021, G. Terres-Delporte.



Figure 281. H. Deneux., détail de la façade de l'immeuble Deneux construit entre 1910 et 1913 au 185 rue Belliard à Paris (mosaïques de Gentil et Boudet), Mossot©.

Parmi les œuvres de Juan Segura Gutiérrez, en particulier le bâtiment *Ermita*, les lignes servent à accentuer la structure verticale des pilastres et l'horizontalité de l'auvent périmétral à l'extérieur. Dans une exploration formelle, l'architecte a également proposé des motifs aux lignes en zigzag⁹³³, présentes sous la forme de frises verticales, dans certaines ouvertures de fenêtres et portiques en ébrasement, qui ajoutent du dynamisme et de la profondeur à la composition.



Figure 283. Anonyme, détail de façade du bâtiment *Ermita*, DACPA-INBA©.

Il est à noter que la ferronnerie des projets étudiés était une partie intégrante du programme d'ornementation. Dans les projets de l'agence Dubois-Marcon, les lignes des garde-corps et des portes ont toujours été pensées dans une logique modulaire et une géométrie radiale, en accord avec les profils des volumes et les couleurs générales utilisées dans les bâtiments.



Figure 284. Anonyme, détail du portail en bossage du bâtiment *Ermita*, DACPA-INBA©.

⁹³³ Lesquels proviennent sans doute d'une exploration de Juan Segura des motifs en céramique, par exemple pour les édifices *La Rosa* (1927), *San Jorge* (1928) et l'ensemble *Isabel* (1929).

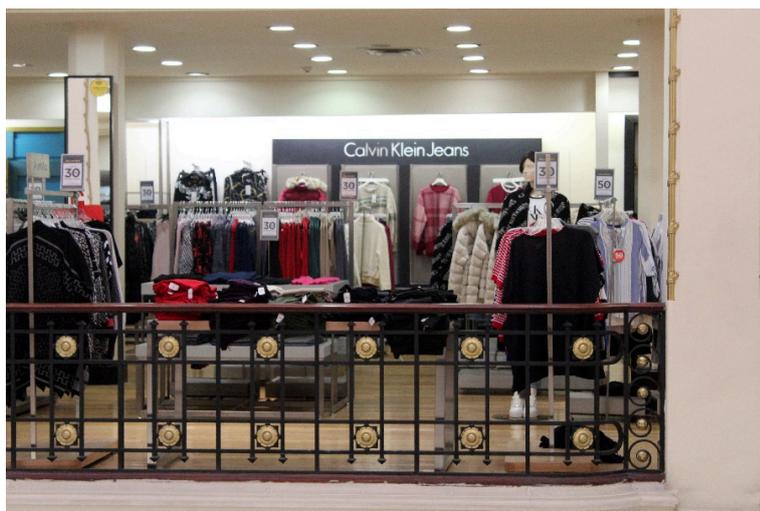


Figure 285. Garde-corps du bâtiment *El Palacio de Hierro*, reconstruit en 1921, 2020, AMPC.



Figure 286. Garde-corps du bâtiment *Ermita*, construit en 1931, 2020, AMPC.



Figure 287. Garde-corps de l'escalier du *Departamento de Salubridad e Higiene*, C. Gutiérrez Silveira.

Quant aux cas des bâtiments *Ermita, Mier y Pesado* et du *Departamento de Salubridad e Higiene*, il nous semble évident que la ferronnerie a également une logique de composition qui cherche une cohérence avec le design général de l'ensemble.

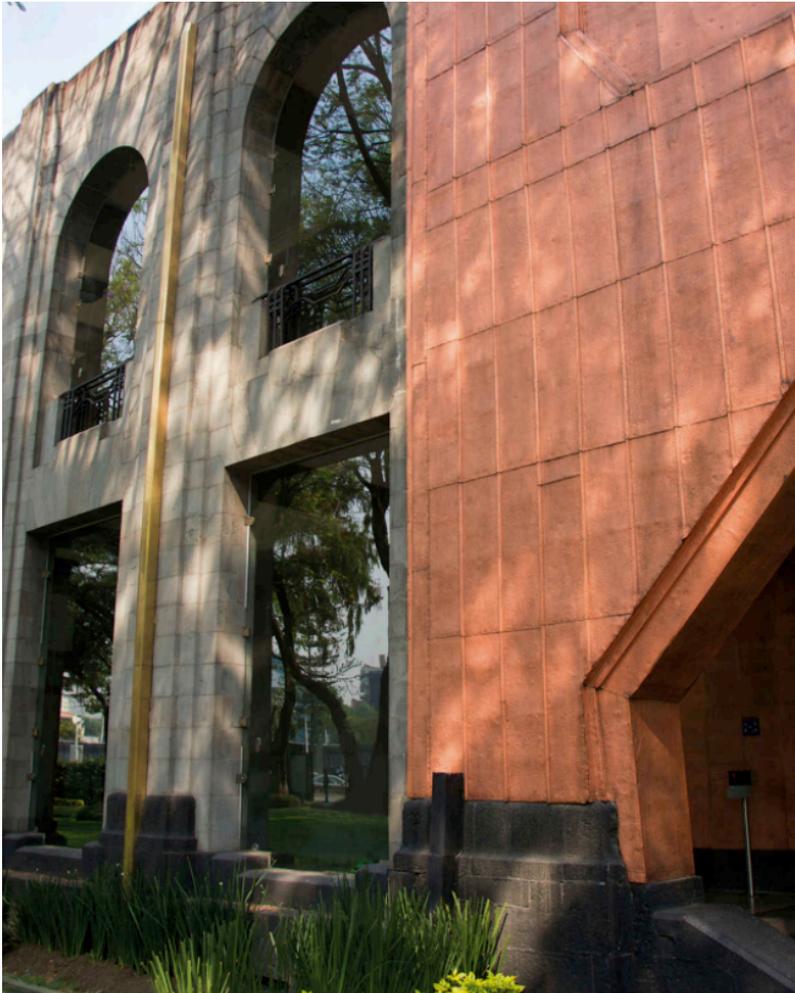


Figure 288. Anonyme, détail du revêtement en cuivre du *Departamento de Salubridad e Higiene*, G. Merigo Basurto (2017).

Dans le cas du projet du *Departamento de Salubridad e Higiene* (Obregón Santacilia et Tarditi), l'ensemble des bâtiments a été construit dans une structure en acier, mais la plupart ont été recouvertes d'une maçonnerie de pierre volcanique. Les deux ponts qui relient les trois bâtiments principaux, ont été revêtus par des plaques de cuivre. Le choix du revêtement intégral, en tant que surface qui occulte la structure, donne à cet ensemble gouvernemental un

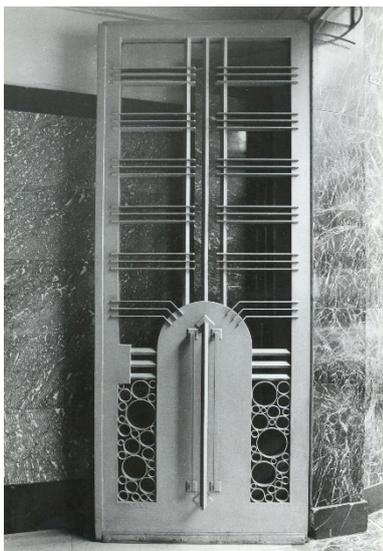


Figure 289. Détail de la porte d'accès du bâtiment Mier y Pesado, DACPAI INBA©.

caractère massif et de fermeté. Cet aspect est tout à fait contraire à la légèreté et à la transparence des édifices conçus par l'agence française.

Enfin, concernant la position consistant à supprimer l'ornement, on pourrait notamment évoquer le projet de la fondation du bâtiment *Mier y Pesado* et le sanatorium à *Huipulco*. Quant au premier édifice, bien que nous ne puissions ignorer qu'il ait utilisé certaines ressources décoratives (comme le revêtement du portail d'accès), la grande majorité de ses formes sont cependant le fruit d'un travail d'abstraction abouti. L'aspect extérieur du bâtiment en bossage a été réalisé au moyen de la mise en place de plaques de béton armé préfabriquées.

Quant au projet du sanatorium à *Huipulco*, il est composé d'une série de bâtiments, dont les formes découlent de la fonction et de la construction en béton armé. Néanmoins, à l'égard de l'ornement, nous avons constaté que Villagrán a conçu des moulures rectangulaires qui accompagnent les garde-corps, ainsi que des corniches qui couronnent les bâtiments. Mais il est à noter que ces formes demeurent très épurées et sobres⁹³⁴.

⁹³⁴ Il faut aussi préciser que pour ce projet, le budget était très limité et que l'une de ses contraintes était de garantir un entretien simple des bâtiments. Claudia Agostoni, « Del armamento antituberculoso al Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco en la Ciudad de México, 1920-1940 », ...*op. cit.*

Ordres, réinterprétations et abstraction

Dans les intérieurs créés par Paul Dubois et Fernand Marcon, nous relevons à nouveau un adoucissement des formes, rendu possible grâce au traitement incurvé des angles, démarche qui génère une sorte de continuité et de fluidité formelle entre tous les éléments constructifs-structurels. De même, ces architectes développent des motifs pour les chapiteaux, qui se répètent tout au long de leur production.

Bien que cette réflexion ornementale ait commencé dans les intérieurs des bâtiments *Palacio de Hierro* et *CIDOSA*, dans celui du *Correo Francés*, les intentions formelles atteignent une grande complexité. Les colonnes sont couronnées par une sorte de corde octogonale qui reçoit et attache métaphoriquement des éléments descendants des quatre poutres. Quatre rivets en forme de médaillon joignent les trois éléments que sont la colonne, le chapiteau et les poutres (voir figure 292).

En ce qui concerne l'ornementation extérieure, c'est probablement la façade de *CIDOSA* qui a emprunté le plus d'éléments du vocabulaire de l'éclectisme historiciste. La structure générale de la façade en angle arrondi se composait de quatre étages et était rythmée par les baies vitrées et les pilastres. L'accès se situait à l'angle, souligné par un portail en marbre au rez-de-chaussée, ainsi que par un parapet qui couronnait le bâtiment avec le nom de la société.

Quant aux ornements, les architectes ont privilégié des reliefs monochromes, réinterprétés des ordres classiques, qui décorent les derniers étages du bâtiment. La corniche est ornée d'oves et de dards, et une série de cannelures relie le quatrième au dernier étage, dans une sorte de frise géométrique alternant avec les baies des fenêtres. Sur la



Figure 290. Chapiteau du bâtiment *El Palacio de Hierro*, 2020, AMPC.



Figure 291. Chapiteau de l'ancien bâtiment *CIDOSA*, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.



Figure 292. Chapiteau de l'ancien bâtiment *El Correo Francés*, 2017, AMPC.

partie supérieure des pilastres, des moulures et des cordons en feuillages soulignaient la dimension verticale du bâtiment.

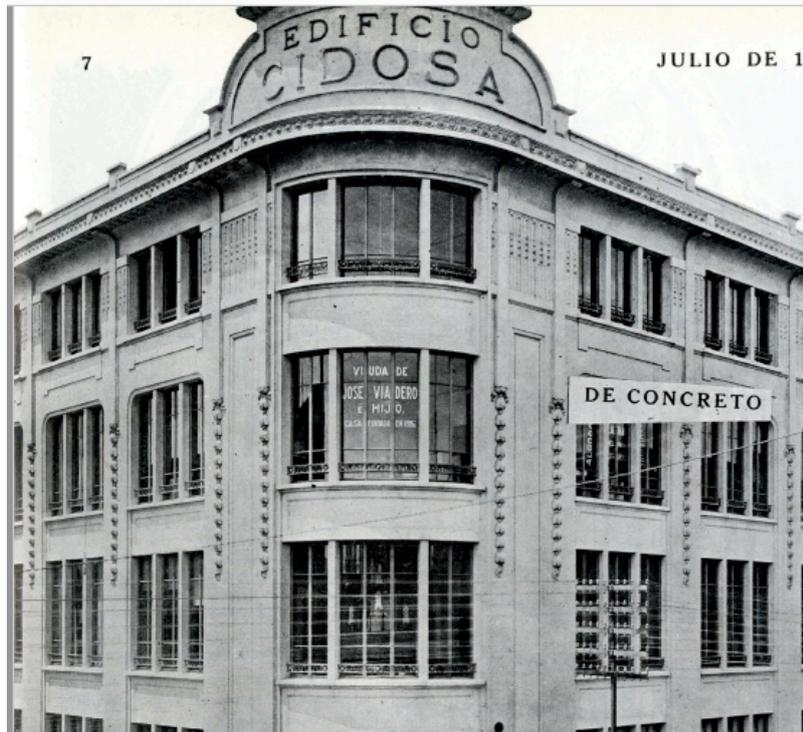


Figure 293. Anonyme, couverture de la revue *Cemento* avec le bâtiment *CIDOSA* (Dubois-Marcon), sous la direction de Federico Sánchez Fogarty, n. 7 1925, raíces digital-UNAM©.



Figure 294. Détail de la façade nord du bâtiment *CIDOSA*, AMPC.

Le traitement formel de l'extérieur de *CIDOSA* est une réponse formelle proche de celle de l'École de Chicago. Le réemploi libre – ou dans une sorte de collage – de certains

éléments dans une démarche éclectique, constitue une manière de renouveler le langage architectural, tout en demeurant attaché à une tradition des Beaux-Arts.

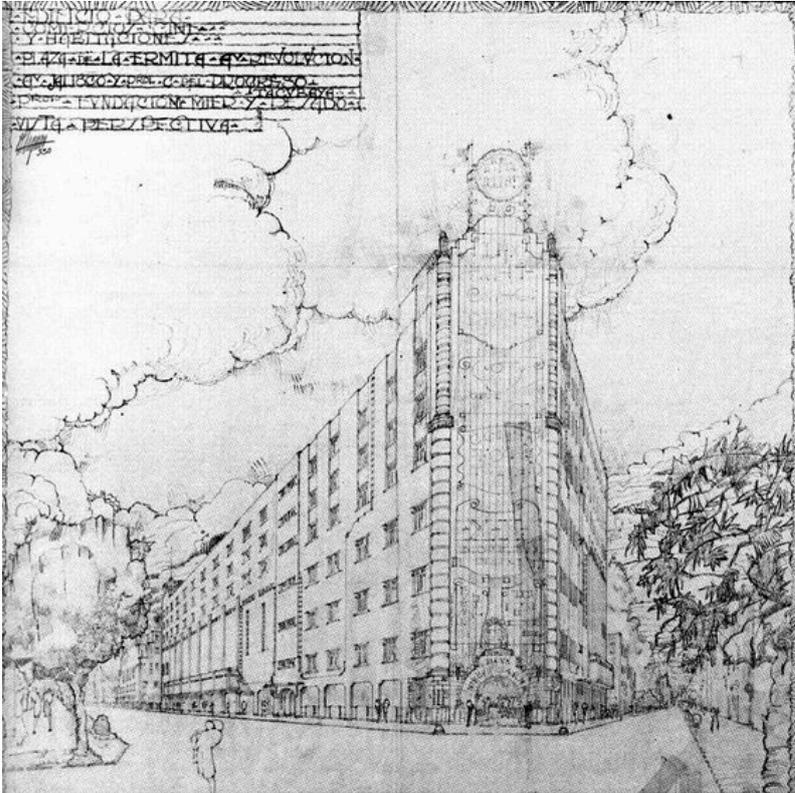


Figure 295. J. Segura, croquis d'une proposition préliminaire du bâtiment *Ermita* vers 1925, obtenue de F. Marín Zamora (2006).

Pour le bâtiment *Ermita* (1930-1931), Juan Segura Gutierrez s'est également servi de ces ressources du langage éclectique avec une grande liberté, afin d'alléger le caractère massif de l'édifice.

Un croquis de 1925 nous révèle une proposition précédente, dans laquelle l'architecte Segura Gutiérrez prévoyait de couronner la façade en pan-coupé à l'angle des rues *Jalisco* et *Revolución* avec un parapet similaire à celui utilisé dans le bâtiment *CIDOSA*. Les deux pilastres qui encadraient l'étroite façade commençaient en bossage et finissaient dans des ordres salomoniques, empruntés à l'architecture néocoloniale.

La perspective nous fait également penser à un dessin effectué à la fin des années 1920 par Guillermo Zárraga et Vicente Mendiola à l'angle des rues *Juárez* et *Revillagigedo*, pour la Caserne des pompiers du gouvernement de la ville de Mexico. Dans une proposition non datée, nous constatons également ce mélange en façade, entre les éléments structurels épurés et d'autres ornements de l'architecture néocoloniale aux références baroques.

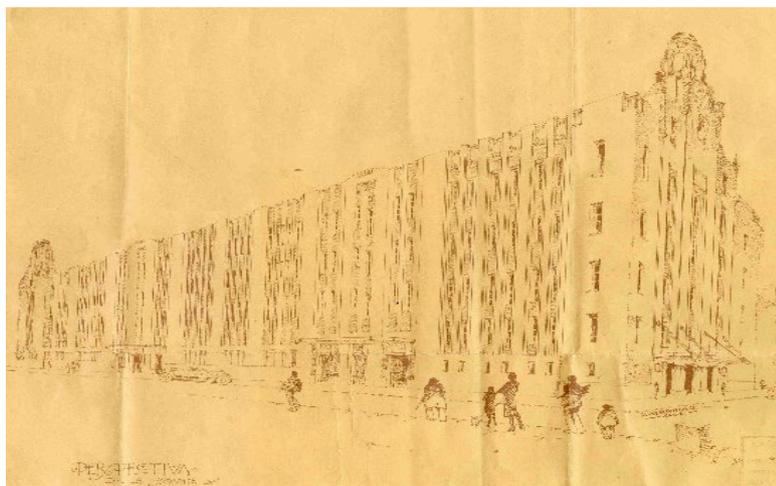


Figure 297. Vicente Mendiola et Guillermo Zárraga, projet pour un édifice pour la mairie de Mexico [Caserne de Pompiers] (sans date), AHCDMX©.

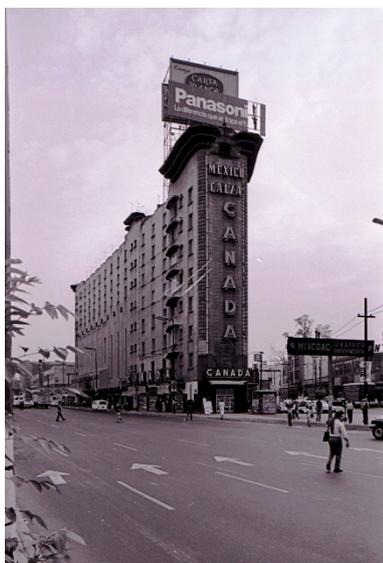


Figure 296. Anonyme, vue de la façade nord du bâtiment Ermita à l'angle des rues *Jalisco* et *Revolución*, DACPAI-INBA©.

Le projet final retenu pour *Ermita* (1931) conserve l'idée du pan-coupé comme un panneau publicitaire à l'échelle urbaine. Mais le couronnement de l'édifice en auvent transforme cette étroite façade en une sorte de pilastre géant. Sur les rues *Jalisco* et *Revolución*, Segura Gutiérrez met en évidence la dimension verticale, notamment par le biais de l'utilisation de pilastres colossaux à capitaux réinventés, qui rythment les surfaces. Les formes du bâtiment *Ermita* résultent donc de la transfiguration du langage de l'éclectisme, qui puise librement dans plusieurs sources, au profit des formes émergentes des grands immeubles en béton armé.

Intégration des arts ?

L'idée d'une intégration entre les arts majeurs ou une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), est fréquemment attribuée au compositeur Richard Wagner (1813-1883), à partir de son texte *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849), écrit dans le contexte politique du *Printemps des peuples* (1848) et de la révolte de Dresden (1849), événement qui le pousse à l'exil en Suisse⁹³⁵.

Bien que le concept ait été sans doute construit à partir de multiples origines philosophiques et politiques tout au long du XIX^e siècle, il semble cependant avoir pris de la force à partir de la seconde moitié du siècle. Nostalgie, révolution ou utopie, l'idée d'intégrer les arts devient l'un de combats pour certains artistes d'avant-garde.

Au début du XX^e siècle, le décroisement de la production artistique est l'une des idées centrales dans les travaux en design d'Henry Van de Velde. Sur la base d'une sensibilité héritée des *Arts and Crafts* anglaises et des idées socialistes, il a une vive préoccupation de dessiner tous les aspects de la vie quotidienne comme un tout et sans hiérarchies. Van de Velde est aussi persuadé que dans la création du foyer, l'unité des classes sociales défavorisées et moyennes pourrait avoir des effets sur la vie des masses⁹³⁶.

Il enseigne entre 1904 et 1908 à l'École Ducale des Arts et Métiers à Weimar, institution au sein de laquelle certains membres fondent ultérieurement l'École du Bauhaus (1919), dans laquelle la contribution idéologique de Van de Velde s'avère centrale⁹³⁷. Dans son manifeste, Walter Gropius

⁹³⁵ Julien Zugazagoitia, « Archéologie d'une notion, persistance d'une passion », in Jean Galard *et alii*, *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard : Musée du Louvre, 2003, p. 24.

⁹³⁶ Kenneth Frampton, *Modern architecture : a critical history*, ...*op. cit.*, p. 96 et 97.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 98.



Figure 298. V. Horta, colonne et escalier dans un immeuble au 12 rue de Turin à Bruxelles, tirée de S. Gideon (1959).

appelle les artisans et les artistes à s'unir pour « vouloir, concevoir et créer ensemble le nouvel édifice de l'avenir. »

⁹³⁸

À l'égard du débat sur l'œuvre d'art totale, il nous semble essentiel de souligner que les arts décoratifs (céramique, verre, bois, textile), longtemps considérés comme des 'métiers artisanaux' ou des 'arts mineurs', commencent à acquérir de l'importance dans la création architecturale au début du XX^e siècle. En particulier, les projets dits de l'Art nouveau ou du *Jugendstil*, utilisent ces types d'éléments ornementaux probablement pour compenser l'aspect industriel et octroyer à l'œuvre un caractère singulier et artisanal.

Tel est le cas des premiers projets de l'agence Dubois-Marcon à Mexico, dont par exemple la rénovation de l'intérieur du *Centro Mercantil* (1910). La réalisation de la verrière polychrome à motifs de feuillages, ainsi que la création de la boiserie et la ferronnerie serpentant, en étroite collaboration avec des maîtres artisans, font partie de l'intention des architectes de créer un intérieur composant un ensemble cohérent et intégré.

Pour les projets du magasin *Palacio de Hierro* (1921), du bâtiment *CIDOSA* (1924) ou encore du magasin *El Correo francés* (1926), nous remarquons l'utilisation de plusieurs arts décoratifs (ferronnerie, verrières, céramique) qui accompagnent et soulignent la structure du bâtiment⁹³⁹. Nous constatons également une volonté d'arrondir les angles des éléments constructifs, afin de donner une continuité et d'adoucir les éléments de construction en béton armé. Ce traitement formel constitue probablement une continuité avec les formes de l'art nouveau.

⁹³⁸ Jean Galard et Julien Zugazagoitia, « Introduction », in Jean Galard *et alii*, *L'œuvre d'art totale, ...op. cit.*, p. 5.

⁹³⁹ Paul Dubois et Fernand Marcon y participent en tant que chefs d'orchestre afin que les artisans – tels que Jacques Gruber, Augusto Volpi, Gentile et Bourdet, Schwarts-Haumont – puissent exécuter un travail de qualité entre la France et le Mexique, tout en donnant les lignes directrices du projet.

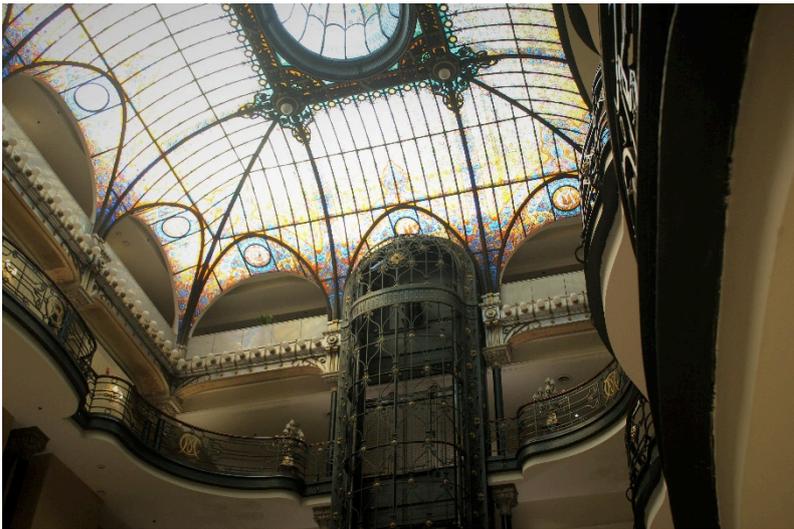


Figure 300. Détail de la verrière, des garde-corps et de l'ascenseur de l'ancien grand magasin *El Centro Mercantil*, 2020, AMPC.

Nous notons aussi cette mise en place des arts décoratifs (verre et fer), à l'intérieur des premières œuvres de Juan Segura Gutiérrez, telles que le bâtiment *Ermita* (1931) ou le siège de la fondation *Mier y Pesado* (1934). Mais à la différence de la production de l'agence Dubois-Marcon, les angles demeurent nets et les éléments décoratifs se superposent, privilégiant les géométries pures. Quant aux collaborations artistiques, par exemple, pour l'édifice *Ermita*, certains éléments de la ferronnerie apparaissent signés par l'atelier du peintre Diego Rivera⁹⁴⁰.

Pour le projet du *Departamento de Salubridad e Higiene* (1929) de Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi, les architectes ont eu l'intention d'intégrer d'autres arts plastiques dans l'ensemble architectural. Dans son essai de 1952, Obregón Santacilia s'exprimait à cet égard de la manière suivante :

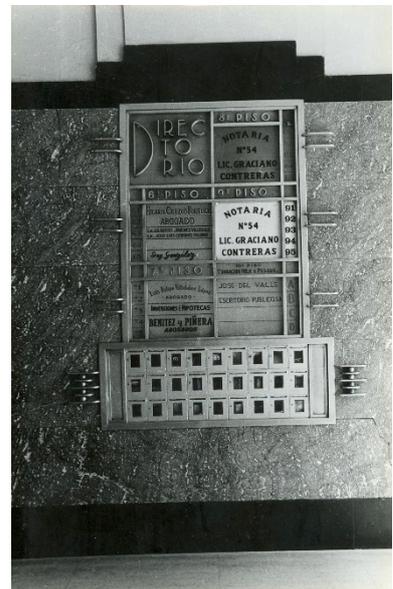


Figure 299. Détail de la boîte aux lettres au rez-de-chaussée de la fondation *Mier y Pesado*, DACPAI INBA©.

⁹⁴⁰ Lors d'une visite en 2020, nous avons trouvé, sur les bouches d'égouts au rez-de-chaussée du bâtiment, la signature de l'atelier de Diego Rivera. Malheureusement, nous n'avons pas recueilli à ce jour plus d'informations concernant la nature de cette intéressante collaboration.

« comment j'ai toujours ressenti dès le début de ma carrière, le besoin d'enrichir ou de rendre l'architecture plus expressive en recourant à la peinture et à la sculpture, accentuant à travers elles ces espaces pour lesquels l'architecture par elle-même serait impuissante. »⁹⁴¹



Figure 301. Détail du bâtiment du laboratoire, *Departamento de Salubridad e Higiene*, 2020, C. Gutiérrez Silveira.

Des exemples de cette approche, sont les peintures murales et les verrières du *Departamento de Salubridad e Higiene*, qui ont été commandées à l'atelier de Diego Rivera, que nous avons déjà évoquées. En plus, les sculptures de grand format ont été réalisées par les artistes Manuel Centurion et Hans Pilling, y compris notamment l'extérieur sur les façades en pierre volcanique. Les ensembles sculpturaux aux références des populations indigènes, des sciences et du progrès, semblent émerger de la masse de l'édifice en pierre.

Néanmoins, les peintures de grand format n'ont pas toujours trouvé leur place dans les espaces conçus par les architectes. Lors d'un entretien en 1955, Obregón Santacilia

⁹⁴¹ Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950) ...op. cit.*, p. 51.

se plaignait du travail de Diego Rivera, notamment de la peinture située au plafond de la salle des conseils, qu'il jugeait complètement disproportionnée⁹⁴².



Figure 302. Anonyme, peinture de grand format sur le plafond de la salle *Departamento de Salubridad e Higiene*, tirée de G. Merigo Basurto (2017).

Enfin, pour le projet du sanatorium à *Huipulco* (1936), l'intégration plastique s'est avérée beaucoup plus subtile, car l'architecte Villagrán a fait le choix d'éliminer pratiquement tous les ornements⁹⁴³.

Dans un texte publié en 1964, Villagrán García s'exprimait à l'égard de l'esthétique en architecture et faisait en ces termes référence à l'œuvre de Paul Valéry *Eupalinos ou l'architecte* (1924), en concluant :

⁹⁴² Graciela De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia, ...op. cit.*, p. 46 ; Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, ...*op. cit.*, p. 48.

⁹⁴³ Il convient de préciser que d'autres arts décoratifs n'ont pas été utilisés, probablement en raison des fortes contraintes budgétaires auxquelles ce projet a été soumis. Claudia Agostoni précise dans son étude les difficultés financières que le chantier a éprouvées. Claudia Agostoni, « Del armamento antituberculoso ... », *op. cit.*

« ...composer, dans notre domaine comme dans tous les arts, c'est conjuguer les moyens d'un art au sens d'une expression esthétique. Si la composition n'atteint pas l'harmonie dans sa combinaison, il n'y a pas d'expression esthétique et de même il n'y aura pas de composition, mais uniquement juxtaposition de moyens. »⁹⁴⁴

Pour en revenir au projet du Sanatorium de *Huipulco*, Villagrán García a utilisé les rythmes, les axes de composition et les proportions des éléments pour créer un sobre, mais équilibré, ensemble consacré à la santé publique. L'unique élément du sanatorium, que nous pouvons juger à caractère « ornemental » est le château d'eau central, qui grâce à son austère traitement plastique, devient une sculpture et le point central de l'ensemble.⁹⁴⁵



Figure 303. Façade du bâtiment administratif du Sanatorium de *Huipulco*, tirée de Valdelamar (2015).

⁹⁴⁴ José Villagrán García, « Teoría de la arquitectura », *Cuadernos de arquitectura*, 13, 1964 [1956], p. 58.

⁹⁴⁵ Selon Salvador Pinocelly, les formes radicales et abstraites du château d'eau de Villagrán García nous font penser aux œuvres des sculpteurs constructivistes russes comme Naum Gabo, ou encore au travail de Brancusi ou d'Archipenko. Salvador Pinocelly, « Obras maestras de José Villagrán García : hospital para tuberculosos Huipulco, 1929 », *Cuadernos de Arquitectura (INBA)*, 4, 1962, p. 75-78. Les rapports entre l'œuvre de Villagrán García et les artistes du constructivisme russe, demeurent encore une piste à élucider.

3.3 Dubois et ses élèves : hybridations, continuités et ruptures

Il convient de rappeler que l'hétérogénéité des réponses en architecture s'est produite après un moment de crise sociale, et dans la transition d'un système académique hautement codifié vers une exploration technique et formelle face aux nouveaux enjeux du XX^e siècle. Sans doute ces mélanges ont-ils aussi été nourris par les contacts sociaux et professionnels que les architectes mexicains et étrangers entretenaient avec leur environnement, ainsi que par leurs voyages et toutes les productions culturelles qu'ils avaient à leur portée.

Dans le cas des bâtiments commerciaux de l'agence Dubois-Marcon, bien qu'ils aient comporté des emprunts ornementaux à l'architecture viennoise de la sécession ou encore au travail dans la cursive du Grand Palais d'Henri Deglane⁹⁴⁶, l'on observe la prédominance du rationalisme constructif qui a germé en France. Autrement dit, nous confirmons dans ces édifices la nécessité de montrer et de rendre visible la structure, une manière de construire issue des idées de Viollet-Le-Duc ou des œuvres de Henri Labrouste. Ce rationalisme incorpore également des ornements qui accompagnent la structure, de même qu'il est également perceptible dans certaines œuvres réalisées à la même époque par des architectes comme Franz Jourdan ou Henry Sauvage⁹⁴⁷.

Dans les cas des trois bâtiments étudiés⁹⁴⁸, les architectes se sont inspirés des fenêtres de type Chicago,

⁹⁴⁶ Notamment l'ornement en guise de revêtement en mosaïques polychromes. Comme nous l'avons précisé dans la partie I du présent travail, Paul Dubois participe comme dessinateur avec Henri Deglane pour le projet du Grand Palais vers 1900.

⁹⁴⁷ Cet architecte a été l'élève d'Anatole de Baudot (1834-1915).

⁹⁴⁸ *Palacio de Hierro* (1918-1921) ; *CIDOSA* (1922-1924) ; *El Correo francés* (1924-1926).

particulièrement développées dans certains projets par William Le Baron Jenney et Louis Sullivan. Simultanément, ces éléments en verre ont permis de s'approprier virtuellement un paysage urbain et, dès lors que le jour tombait, les édifices devenaient des *Lichtarchitektur* (architectures lumineuses).⁹⁴⁹

Il semble pertinent de souligner que le courant rationaliste français et le mouvement de l'école de Chicago constituent deux logiques compatibles et que, d'une certaine manière, ils allaient dans la même direction, notamment en ce qui concerne l'ornementation, l'ouverture et la visibilité des systèmes constructifs. En ce sens, ce fut une grande réussite que Paul Dubois et Fernand Marcon aient fusionné ces deux courants, sur la base d'une exploration formelle avec le nouveau système de construction du béton armé.

Quant aux bâtiments à utilisation mixte au sein de notre corpus, *CIDOSA* (Dubois-Marcon, 1922-1924), *Ermita* (Segura Gutierrez, 1930-1931) et *Mier y Pesado* (Segura Gutiérrez, 1931-1934), les architectes français et mexicains se sont très probablement inspirés du modèle nord-américain, notamment de l'*Auditorium building* (Adler-Sullivan, 1889), qui combinait un immense théâtre, des bureaux, commerces et un hôtel. L'une de leurs caractéristiques consiste notamment à regrouper plusieurs fonctions ou à inclure un hall central pour distribuer les circulations.

De plus, à *CIDOSA* et à *Ermita*, les références à un langage repris et réinterprété du langage éclectique des Beaux-Arts, permettent aux architectes d'explorer la construction en béton armé d'une manière nouvelle, sans oublier l'ornement en tant qu'élément fondamental de l'expression. Nous

⁹⁴⁹ Dans les années 1920 et 1930, « l'architecture lumineuse » est un sujet très largement traité en Europe, notamment en Allemagne et en Italie. Par exemple, le terme *Lichtarchitektur* (architecture lumineuse), introduit pour la première fois en 1927 par Joachim Teichmüller dans son essai *Licht und Lampe*, témoigne de l'intérêt que cette question suscite à l'époque. Nous avons abordé cette question dans cette troisième partie (Lumière, transparence et pénombre) et nous la développons également dans la partie IV, en lien avec la publicité.

pouvons également affirmer que l'architecte Segura Gutiérrez a transcodifié ce langage académique, générant un grand dynamisme, ainsi qu'une autonomie expressive, ce qui n'apparaît pas aussi nettement dans les œuvres de son professeur Paul Dubois.

Enfin, en ce qui concerne les ensembles de santé de notre corpus, ils sont le résultat de l'exploration du modèle pavillonnaire, comme l'hôpital Lariboisière (1858) ou encore les modèles de Casimir Tollet (1892). Une autre référence est aussi le modèle des sanatoriums, développés au XIX^e siècle en Europe centrale. Tel est en particulier le cas des galeries de cure, dispositif architectural pour soigner les patients de la tuberculose, qui aurait grandement concerné les concepteurs de bâtiments de santé au Mexique, au début du XX^e siècle.

Dans des projets tels que l'*Hospital francés* et le Sanatorium de *Huipulco*, nous constatons que l'exposition privilégiée est le sud, ainsi que la présence de terrasses et de galeries de cure dans cette direction, destinées à y recevoir les rayons du soleil dans le cadre du traitement des patients. Dans ces deux cas, la génération de pavillons différenciés de patients, basés sur le sexe et la pathologie, sera l'héritage direct du modèle pavillonnaire.

Dans ces trois projets (*Hospital francés*, *Departamento de Salubridad et Huipulco*) la recherche du soleil, de la ventilation et du confort thermique sont des priorités. À l'*Hospital francés*, Paul Dubois et Fernand Marcon ont conçu sur deux hectares de terrain, de vastes jardins, des terrasses, des allées et un kiosque. Carlos Tarditi et Obregón Santacilia ont installé les ailes du *Departamento* sur une esplanade arborée et des jardins tout autour des bâtiments afin de prévoir de possibles agrandissements. José Villagrán García a, pour sa part, articulé l'ensemble du Sanatorium à *Huipulco* dans un vaste terrain de 54 hectares,

en disposant cette construction autour d'un ample patio central, avec une fontaine et un château d'eau.

Concernant le choix adopté pour *l'Hospital francés* (Dubois-Marcon, 1913-1921) et pour le sanatorium à *Huipulco* (Villagrán García, 1929-1936), ces deux ensembles comportent un rationalisme et exposent clairement la manière dont ils ont été construits, en béton armé et en fer. *L'Hospital francés* a néanmoins conservé un langage ornemental et un ancrage aux formes de l'éclectisme historique, tandis que pour le sanatorium à *Huipulco*, l'expression des édifices a cette fois été exclusivement soumise aux éléments de construction et structurels.

La position « radicale » que Villagrán García assume depuis 1925 (*Instituto de Higiene de Popotla*) est sans doute d'avant-garde par rapport à ses confrères. Le sanatorium à *Huipulco* (1929) constitue l'un des exemples les plus notables de la nouvelle architecture en béton armé dans le pays, tout comme la maison du jeune architecte Juan O'Gorman, réalisée pour son père en 1929 ou encore les maisons Behn-Zollinger, construites durant la même année par les architectes Suisses Hans Schmidt et Paul Artaria.

Quant au *Departamento de Salubridad e Higiene* (1927-1929), le choix opéré par Obregón Santacilia et Carlos Tarditi est complètement opposé à celui de l'agence Dubois-Marcon. Les architectes mexicains souhaitent cacher et recouvrir les bâtiments de manière intégrale, adhérant ainsi à une tendance assez proche de celle d'Otto Wagner et de certains architectes de la Sécession viennoise. Cette position du revêtement intégral est également adoptée par Juan Segura Gutiérrez, notamment pour *Ermita* (1930-1931), car il a dissimulé la structure métallique de ses bâtiments.

En ce qui concerne l'ornementation, nous percevons un lien direct entre les travaux de l'agence Dubois-Marcon et les premières œuvres de Segura Gutiérrez. Les architectes

cherchent en effet à réutiliser des éléments ornementaux de traditions stylistiques différentes, tout en menant une réflexion sur la manière de les réinterpréter et créer un langage expressif propre. La démarche d'Obregón Santacilia, est quant à elle différente. Il utilise en effet de grandes pièces et des ensembles sculpturaux, qu'il intègre dans la masse de ses architectures en pierre. Il développe ainsi un langage ornemental à grande échelle, une réflexion probablement créée grâce aux liens qu'il a tissés avec les artistes et peintres de *La Escuela Mexicana de Pintura y Escultura*, à l'époque où José Vasconcelos était à la tête du ministère de l'Instruction publique (1921-1924).

En matière d'éclairage intérieur, on constate un grand décalage entre les projets de l'agence française et ceux des architectes mexicains. Contrairement aux propositions de Paul Dubois et Fernand Marcon, où l'abondance de lumière a toujours été une caractéristique des intérieurs, l'obscurité et le clair-obscur sont des aspects en revanche très recherchés dans les intérieurs conçus par Obregón Santacilia, Tarditi et Segura Gutiérrez. Nous considérons que l'emploi du clair-obscur dans l'œuvre des architectes postrévolutionnaires est probablement dû à une référence à l'architecture traditionnelle de la période de la vice-royauté aux racines méditerranéennes-arabes, ou encore un clin d'œil aux courants artistiques européens d'avant-garde, probablement au théâtre ou au cinéma⁹⁵⁰.

⁹⁵⁰ Obregón Santacilia mentionne sa fascination pour le théâtre de la compagnie de la Chauve-souris de Nikita Balieff, qu'il a vu à New York dans les années 1920. Cependant, ces pistes restent encore des éléments à développer et à enrichir dans un travail ultérieur approfondi. C. Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)...* op. cit., p. 40.

Partie IV. L'héritage postrévolutionnaire

La quatrième partie de ce travail est construite autour de l'hypothèse suivante : les jugements sur l'héritage bâti postrévolutionnaire établis au milieu du siècle dernier ont joué un rôle primordial lors de son ultérieure mise en valeur ou son oubli. Le principal objectif que nous poursuivrons consistera à reconstruire les regards portés, durant la période de transition 1920-1950, sur ces architectures, en particulier sur celles abordées par notre étude. Dans ce but, nous avons privilégié l'analyse de la réception, notamment par le biais des publications⁹⁵¹.

Développées à la fin du siècle dernier, les théories de la réception, portées par Robert Jauss (1978)⁹⁵² et Wolfgang Iser (1976)⁹⁵³, remettent en cause le fait que l'histoire de l'art se concentre davantage sur les œuvres et les auteurs que sur les multiples interprétations que les œuvres ont suscitées chez le public⁹⁵⁴.

Pour l'histoire de la littérature, et plus largement pour l'histoire de l'art, cette théorie s'avère de toute importance car elle a placé la critique sur la carte du phénomène artistique. Cette question a également entraîné des conséquences importantes car elle permettait de reconstruire dans la durée les différentes perceptions sur une œuvre et leurs transformations au fil du temps⁹⁵⁵.

⁹⁵¹ Nous avons aussi mobilisé l'iconographie publicitaire et certains exemples de la production monumentale de Carlos Obregón Santacilia.

⁹⁵² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

⁹⁵³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, éditeur, coll. « Philosophie et langage », [1976] 1985.

⁹⁵⁴ Deux notions centrales de la théorie littéraire de R. H. Jauss sont *l'horizon d'attente* et le *différentiel esthétique*. L'horizon d'attente est le système de références dont le public dispose pour chaque œuvre, à l'époque historique de son apparition, qui conditionne l'expérience. Le différentiel esthétique est le caractère artistique d'une œuvre qui la sépare de l'attente de son premier public. Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1982, p. 25 ; pour la question de *l'horizon*, voir aussi Reinhart Koselleck, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions EHESS, 2016 [1979].

⁹⁵⁵ À cet égard, Hans R. Jauss, en se basant sur l'herméneutique philosophique de Hans-Georg Gadamer, a établi que dans la science de l'interprétation des textes il existe trois moments : la compréhension, l'interprétation et l'application. Au sein du

L'une des démarches herméneutiques de R. H. Jauss consiste à décomposer la réception en trois temps ou trois lectures : une première, faisant immédiatement suite à la création de l'œuvre, qui constitue le temps de la perception esthétique ; une deuxième, consistant en une élaboration réfléchie, en un moment d'interprétation rétrospective ; enfin, une troisième lecture, qui correspond à l'interprétation la plus récente, c'est-à-dire à la nôtre⁹⁵⁶.

Dans le cadre de la critique de l'architecture, Marion Segaud explique que le travail mené sur la réception pose nécessairement certains problèmes méthodologiques qu'il convient de préciser. Premièrement, il s'agit de déterminer quelles sont les sources primaires, qui nous permettent de comprendre les regards portés sur les bâtiments. Un deuxième enjeu est la reconstruction des différents publics, que les bâtiments ont accueillis⁹⁵⁷.

Dans le cas de notre étude, les médias imprimés, notamment les journaux, la publicité, les revues et les livres, constituent un précieux corpus pour saisir la manière dont certains secteurs sociaux mexicains établissent un rapport avec l'œuvre construite. Afin de nous pencher sur la réception immédiate, nous avons consulté en priorité les journaux et revues parus durant les années immédiatement postérieures à la construction des édifices. En revanche, afin de travailler sur la réception différée, nous avons mobilisé des ouvrages effectués à une certaine distance temporelle de la réalisation des bâtiments.

Durant la période postrévolutionnaire (1920-1940), et au début de celle de la « modernisation politique » (1940-

problème herméneutique, Gadamer distinguait : *subtilitas intelligendi, subtilitas explicandi et subtilitas applicare*. Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire, op. cit.*..., p. 15 et 16.

⁹⁵⁶ Pour chaque moment, il faut tenir compte du changement d'horizon de la lecture. De plus, pour Jauss, la perception esthétique est liée à l'expérience historique *Ibid.*, p. 357-369.

⁹⁵⁷ Marion Segaud, « Public et architecture, questions de méthodes », *Lieux Communs-Les Cahiers du LAUA*, 5, 2000, p. 103-119.

1950)⁹⁵⁸, nous avons trouvé dix-neuf magazines spécialisés dans le domaine de l'architecture, de la construction et du design, dont huit étaient parus durant la première décennie postrévolutionnaire de 1920 à 1930⁹⁵⁹. Cependant, seule une minorité de ces initiatives a été soutenue durant plusieurs années. Parmi les publications qui méritent d'être mentionnées, il convient de citer : la revue *El Arquitecto* (1923-1927), publication de la Société des architectes mexicains (SAM) sous la direction d'Alfonso Pallares⁹⁶⁰ ; la *Tercera sección* (Troisième section), supplément du journal *El Excelsior* dirigé par Guillermo Zárraga (1922-1931)⁹⁶¹ ; et la revue *Cemento* (1925-1929), publication de l'Association pour la promotion du ciment Portland, sous la direction de Federico Sánchez Fogarty et Raúl Arredondo⁹⁶².

Nous avons établi que les publics qui consomment ces médias imprimés, peuvent être classifiés en trois groupes :

- Premièrement, un grand public lettré, mais non spécialisé, qui est en permanence en contact avec les bâtiments et avec les représentations iconographiques parues dans la presse ou sur les affiches publicitaires. Les images le poussent à la consommation, en lien avec la perception des bâtiments.
- D'autre part, un public aisé et cultivé (d'artistes, d'intellectuels, d'architectes et de constructeurs), qui comprend certains aspects des œuvres grâce à la médiation de revues d'architecture et de construction. Ces écrits et les photographies qui accompagnent les textes, servent de

⁹⁵⁸ Elsa Aguilar Casas y Pablo Serrano Álvarez, *Posrevolución y estabilidad: cronología (1917-1967)*, México, D.F., Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2012.

⁹⁵⁹ Voir annexe 14. Revues d'architecture de 1920-1950.

⁹⁶⁰ Collection éditée et numérisée par Carlos Díaz Garza en 2004 : <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

⁹⁶¹ Concernant cette publication, nous n'avons malheureusement pas pu consulter les sources primaires, mais nous avons toutefois eu accès à certaines de leurs conclusions dans le travail de María de Lourdes Díaz Hernández, *Ideólogos de la arquitectura de los años veinte en México, mémoire de master en histoire de l'art sous la direction de Ramón Vargas Salguero*, México D.F., UNAM, 2003.

⁹⁶² Collection éditée et numérisée par Carlos Díaz Garza en 2014 : <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

guide et conditionnent la perception des bâtiments mexicains et étrangers. Ils fonctionnent en guise de point de départ pour établir un jugement et un positionnement individuel ultérieurs.

– Enfin, un groupe d'initiés dans le corps du métier des architectes, qui sont les principaux consommateurs de livres d'architecture. Ce type de média entame un débat au sein des cénacles de la profession, comme c'est le cas des publications incendiaires de Carlos Obregón Santacilia. En revanche, dans le cas de José Villagrán, ses textes servent plutôt de support écrit pour les cours qu'il dispense à l'École nationale d'architecture (ENA). Les principaux lecteurs sont de jeunes architectes qui se forment au métier de l'architecture.

Finalement, il nous a semblé pertinent de mener une réflexion sur les multiples destructions des bâtiments, constatées au cours de nos enquêtes. L'objectif est de questionner, par le biais de certains cas d'étude, le rôle de l'historiographie du siècle dernier dans la valorisation ou l'oubli des architectures de la post-révolution.

4.1 Réception immédiate

L'agence Dubois-Marcon dans la presse

Sur l'engagement de ses membres (1908-1912)

Depuis 1908, les architectes Paul Adolphe Dubois, Fernand Marius Henri Marcon et Antonin Gabriel Godard, récemment associés à leur compte, apparaissent fréquemment dans les journaux locaux en lien avec diverses activités sociales et philanthropiques à Mexico. À compter de cette année, ils se portent volontaires pour créer le groupe *La Asociación Internacional de los Amigos de las Artes de México* (La Société Internationale des Amis des Arts du Mexique). Ce

noyau⁹⁶³ est proposé sous l'impulsion du ministre de l'Instruction Publique, Justo Sierra Méndez⁹⁶⁴, au terme de la dictature du général Porfirio Díaz. Cette initiative, qui s'était probablement inspirée des dispositifs européens⁹⁶⁵, se veut comme un espace de rencontres et de débats à l'égard de certains courants artistiques européens dans la capitale mexicaine.

Il convient de préciser qu'à l'époque, d'autres regroupements de jeunes intellectuels émergent à Mexico, comme le *Círculo Ateneo* (Cercle Ateneo), créé en 1909 en tant que mouvement philosophique et littéraire, mais positionné contre les idéologues du régime de Porfirio Díaz⁹⁶⁶.

Entre 1908 et 1912, le nom d'Antonin Godard apparaît de nouveau dans la presse⁹⁶⁷, mais cette fois en tant que membre du comité d'organisation des festivités françaises du 14 juillet. Il s'engage avec d'autres membres du *Círculo francés de México* (Cercle Français de Mexico), salon et lieu de rencontre pour les expatriés français de la capitale⁹⁶⁸. De

⁹⁶³ Nous ne connaissons malheureusement aucun détail supplémentaire concernant son existence et sa composition, hormis les informations parues dans le journal *El Diario*. Voir : « Sociedad Internacional de amigos de las artes, próxima asamblea », *El Diario*, 27 septembre 1908, p. 5.

⁹⁶⁴ Selon cet article, le ministre de l'Instruction publique du président Porfirio Díaz, Justo Sierra Méndez, était le président honoraire de cette association. *Ibid.*

⁹⁶⁵ Par exemple, Gérard Monnier mentionne dans l'une de ses recherches la création d'une *Association des Amis des Arts* à Cracovie par le collectionneur Jasiensky en 1914. Gérard Monnier in Dan Bernfeld, *Un art sans frontières : L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Publications de la Sorbonne, 1994. P. 12.

⁹⁶⁶ Entre 1909 et 1914, le philosophe Antonio Caso (1883-1946), l'avocat José Vasconcelos (1882-1959), le philosophe Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), le peintre Diego Rivera (1886-1957) et l'ingénieur Alberto J. Pani (1878-1955), parmi d'autres personnalités, ont créé une alliance hétéroclite qui avait pour but de retrouver une culture nationale et de prendre la parole dans une série de conférences. Au sein de ce groupe, le jeune architecte Jesús Tito Acevedo (1882-1918), qui travaillait également à l'agence d'Émile Bénard, avait défendu avec acharnement le renouvellement de l'architecture mexicaine par le biais de l'étude, la réévaluation et la réutilisation d'un style néocolonial d'origine hispanique, en tant qu'unique voie légitime. Voir : Jesús Tito Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1920, 102p ; Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1990 ; Jesús Tito Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1920, 340p.

⁹⁶⁷ Voir : « Las fiestas del catorce de julio », *El correo español*, 2 mai 1909 ; « Comité de las fiestas francesas del 14 de julio », *El Diario*, 16 mai 1912, p. 8.

⁹⁶⁸ Le cercle français était un club social et de loisirs situé dans le luxueux hôtel *Lerdo de Tejada*. Cette association, chargée d'organiser des soirées et des festivités, conjointement à la *Société philharmonique et dramatique française*, fondée en 1878, et la *Société hippique française*, inaugurée en 1883, il jouait un rôle

même, Godard se porte volontaire pour l'*Asociación Cristiana de Jóvenes* (Association chrétienne de jeunes), en tant que membre de la section française, dont le but est d'organiser des soirées autour du théâtre et des spectacles musicaux⁹⁶⁹.

En 1909, les architectes Dubois, Marcon et Godard, participent également en faisant un don aux victimes d'une inondation importante qui avait eu lieu en août de cette même année à Monterrey⁹⁷⁰. Leurs noms apparaissent dans la presse aux côtés de ceux d'autres entrepreneurs mexicains et étrangers qui s'étaient mobilisés pour aider les nombreuses victimes du désastre.



Figure 304. F. Marcon, portrait d'Antonin Godard à Mexico vers 1911, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.

prédominant pour la classe aisée mexicaine. Cf. François Arnaud, « L'expatriation au Mexique » in *Les Barcelonnettes au Mexique, Barcelonnette*, Musée de la Vallée, 2014, p. 44-45.

⁹⁶⁹ « Sociedad », *El diario*, 17 décembre 1908, s.p.

⁹⁷⁰ Voir : « Detalles de la suscripción de la urgencia para Monterrey », *El Imparcial*, 2 septembre 1909 ; Eduardo Cazares, « La gran inundación de Monterrey en agosto de 1909 », *Diario Cultura*, 31 août 2012, consulté le 5 novembre 2019 <https://www.diariocultura.mx/2012/08/la-gran-inundacion-de-monterrey-en-agosto-de-1909/>

En 1910, le nom d'Antonin Godard s'affiche à nouveau, mais cette fois à la table de l'industriel Roberto J. Rodríguez, ingénieur en chef de la *Compañía Fundidora de Fierro y Acero Monterrey* (Compagnie de fonderie de fer et d'acier Monterrey)⁹⁷¹. Rodríguez offre un banquet à « ses amis », parmi lesquels figurent les ingénieurs Miguel Angel de Quevedo, Roberto Gayol, Mauricio de M. y Campos, Genaro Alcorta et S. Fortin⁹⁷², pour n'en citer que quelques-uns. Après le repas, les convives se sont rendus sur le chantier du *Palacio legislativo*, dont la structure avait été commandée à l'entreprise de Roberto J. Rodríguez.

Nous avons lieu de penser que le jeune Antonin Godard avait été invité à cet évènement, en tant que membre de l'agence de Bénard et en qualité de professionnel connaissant à la perfection le projet du *Palacio legislativo*. Néanmoins, il semble pertinent de nous demander : pourquoi lui, parmi l'ensemble des membres de l'atelier d'Émile Bénard ? Compte tenu de ses multiples engagements sociaux, il nous paraît évident qu'Antonin Godard était quelqu'un de très sociable, qualité qui lui permettait de se faire rapidement remarquer.

Mais l'évènement le plus important de cette période auquel ces architectes français participent est l'édification d'un monument consacré à Louis Pasteur en 1910, dont l'effigie avait été offerte par la colonie française du Mexique, dans le contexte de la célébration du centenaire de l'Indépendance nationale. Le monument consacré à Louis Pasteur est placé près de l'avenue *Reforma*, dans un parc qui porte le nom du scientifique, face à la gare. Entre 1910 et 1911, le don est couvert par la presse dans plusieurs langues⁹⁷³. Dubois,

⁹⁷¹ « Sociales y personales », *El Imparcial*, 31 août 1910, p. 3.

⁹⁷² Fortin ou Frontin travaillait probablement également à l'agence de Bénard. Voir : Javier Pérez Siller et Marta Bénard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo, hoy Monumento a la Revolución*, México, Artes De México Y Del Mundo SA, 2009. p. 125 ; L. Noelle, « Architecture et architectes au Mexique au XXe siècle »..., *op. cit.*, p. 247.

⁹⁷³ « Notes of passing day », *The Mexican herald*, 27 mai 1910 ; « Notes of passing day », *The Mexican herald*, 30 mai 1910 ; « Los franceses de México y el

Marcon et Godard font partie du comité technique avec Edmundo Weil, globalement administré par Allegre Luis Sarre et Joaquin Manuel, présidents du comité d'organisation, ainsi que par Auguste Génin, qui était pour sa part chargé des inscriptions⁹⁷⁴.

Un dernier épisode de la vie publique des membres de l'agence est paru dans la presse en août 1912. Cette mention est en lien avec une réunion du *Consejo Universitario* (Conseil universitaire), au cours de laquelle il est décidé d'ajouter Paul Dubois à cette liste restreinte afin qu'il occupe le poste de professeur de *l'Academia de Bellas Artes*, avec Jesús T. Acevedo et Manuel Ituarte⁹⁷⁵, aspect que nous avons déjà largement évoqué dans la deuxième partie de ce présent travail.

Les bâtiments de l'agence française dans l'iconographie publicitaire

Comme Cristina Sánchez Parra le démontre dans son étude, au début du XX^e siècle, les stratégies publicitaires des grands magasins comprennent différents formats et méthodes : des publicités imprimées dans les journaux, de grandes affiches publicitaires placées sur les murs et sur les lampadaires et à l'arrière des véhicules. De même, à partir de 1912, des enseignes électriques sont aussi affichées sur les façades des magasins. Un aspect qu'il convient de dévoiler est le rôle des bâtiments des grands magasins dans l'iconographie de la publicité imprimée. Dans le cas du grand magasin *El Palacio de Hierro*, dont les archives conservent une bonne partie du large travail publicitaire, nous jugeons particulièrement intéressant de souligner certains aspects qui ressortent des représentations architecturales.

centenario Nacional », *El Tiempo*, 28 mai 1910 ; « El monumento a Pasteur », *El Tiempo*, 31 mai 1910.

⁹⁷⁴ Avec Enrique Tron, Eugenio Roux et Pablo Pugibert, « Los franceses de México y el centenario Nacional », *El Tiempo*, 28 mai 1910.

⁹⁷⁵ Il est à noter que les trois architectes sélectionnés par la commission ont travaillé dans l'atelier d'Emile Bénard.

Dans le corpus d'images publicitaires de grands magasins, figurent à plusieurs reprises des bâtiments présentés dans une perspective extérieure dégagée, idéalisés par rapport au contexte urbain immédiat. Il s'agit de scènes urbaines, dans lesquelles les véhicules et les personnes sont des éléments importants pour donner à l'observateur la notion d'échelle du bâtiment, mais qui servent également à mettre en évidence les dernières modes vestimentaires et la modernité de la ville.

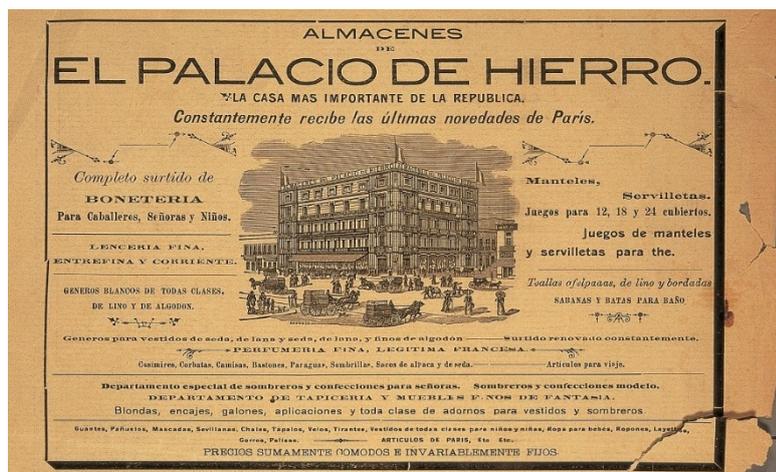


Figure 306. Anonyme, annonce du grand magasin *El Palacio de Hierro* vers 1900, TL008, APPH©.



Figure 305. Anonyme, annonce pour le département des meubles et rideaux du *Palacio de Hierro*, en arrière-plan nous voyons l'agrandissement du bâtiment de 1901, TL006, APPH©.

Sur l'une des premières publicités que nous avons analysées, et qui date de 1900, nous retrouvons l'image du premier bâtiment (1891) centrée, entourée d'un texte décrivant les produits et rayons phares du magasin⁹⁷⁶(voir figure 305). Dans une autre publicité, une femme bien habillée aux traits européens apparaît au premier plan, tandis que le bâtiment *El Palacio de Hierro* (1891) sert de fond et la contextualise dans un environnement urbain⁹⁷⁷ (voir figure 306). Dans un autre exemple encore, le bâtiment rénové en 1911 apparaît au centre gauche de l'annonce, tandis que le premier plan montre des silhouettes et des figures d'enfants avec des jouets, le texte présentant les

⁹⁷⁶ De même, le texte est accompagné des slogans publicitaires du magasin, tels que : « reçoit en permanence les dernières nouvelles de Paris ». Anonyme, publicité du grand magasin *El Palacio de Hierro* vers 1900, cote TL008, APPH.

⁹⁷⁷ Anonyme, annonce pour le département des meubles et rideaux, en arrière-plan nous voyons l'agrandissement du bâtiment de 1901, cote TL006, APPH.

détails d'une exposition d'objets mécaniques dans le cadre des festivités de Noël⁹⁷⁸ (voir figure 307).

Dans ces trois cas, il semble clair que le bâtiment est un objet central de la composition, qui est représenté comme un élément monumental situé dans une capitale occidentale. Ce bâtiment, accompagné d'objets, est illustré comme une sorte de 'cabinet des merveilles', où se trouvent des marchandises sophistiquées venues des quatre coins du monde.

Une autre série de dessins attire notre attention en raison de l'utilisation de la lumière qui y est faite en relation avec l'architecture. Le premier cas date de 1911, et a fait la couverture du livret du magasin après la rénovation⁹⁷⁹ (voir image 308).



Figure 307. Anonyme, publicité du *Palacio de Hierro* pour les jouets de Noël, journal *El Tiempo Ilustrado*, 10 décembre 1911, HNDM©



Figure 308. Anonyme, couverture du livret pour la ré-inauguration du bâtiment du *Palacio de Hierro* en 1911, façade à l'angle des anciennes rues *5 febrero* et *Capuchinas*, TL028, APPH©.

Sur cette image, nous voyons la nouvelle façade entre les rues *Monterilla* et *Capuchinas*, avec son angle en rotonde, le couronnement en dôme et une série de drapeaux du Mexique. La scène est nocturne, ce qui permet d'apprécier l'horloge et le phare dans le dôme, ainsi que les vitrines, fenêtres et lampes éclairées. Au premier plan, des passants

⁹⁷⁸ Anonyme, publicité du *Palacio de Hierro* pour les jouets de Noël, *El Tiempo Ilustrado*. 10 décembre 1911, s.p., HNDM.

⁹⁷⁹ Anonyme, couverture du livret pour la ré-inauguration du bâtiment en 1911, façade à l'angle des rues *5 febrero* et *Capuchinas*, cote TL028, APPH.

élégamment vêtus et des voitures apparaissent, éclairés par le reflet de la lumière émise par le bâtiment. Sans aucun doute, l'électricité et la lumière faisaient partie de la stratégie commerciale du magasin, en tant que métaphore de la modernité.

Simultanément, cette scène est encadrée par une frise de feuillages, une bannière en bas portant le nom du magasin et celui de la ville. Enfin, à gauche, une femme blonde à la taille du bâtiment regarde la scène. Ses vêtements sont de la même palette de couleurs que l'édifice. Ses cheveux éclatants reflètent la lumière comme les feuilles dorées du dôme. Il nous semble pertinent de nous demander si la figure de la femme n'est pas une tentative de la part des publicistes de faire de cette femme occidentale sophistiquée, qui semble « flotter » autour du contexte urbain, une allégorie du bâtiment.

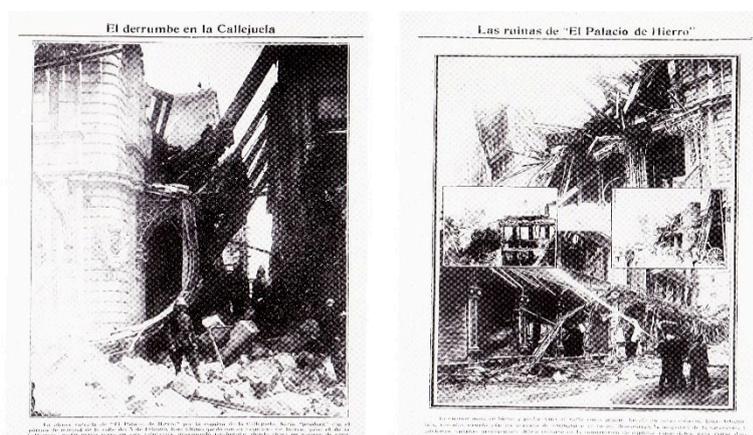


Figure 309. Anonyme, l'effondrement du bâtiment sur l'ancienne rue de *La Callejuela* et les ruines du *Palacio de Hierro*, journal *La semana ilustrada*, 21 avril 1914, tirée de Martínez Gutiérrez 2005.

Le 28 avril 1914, un reportage photographique du magasin *El Palacio de Hierro* est également publié après l'incendie dévastateur qui a eu lieu le 15 avril. Une série d'images décrivent l'incident, l'intervention des pompiers, ainsi que les effets de la catastrophe sur les ruines du bâtiment⁹⁸⁰.

⁹⁸⁰ "El Derrumbe en la callejuela y las ruinas del Palacio de Hierro", *La semana ilustrada*, 21 avril 1914 in Patricia Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, México, Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 121.

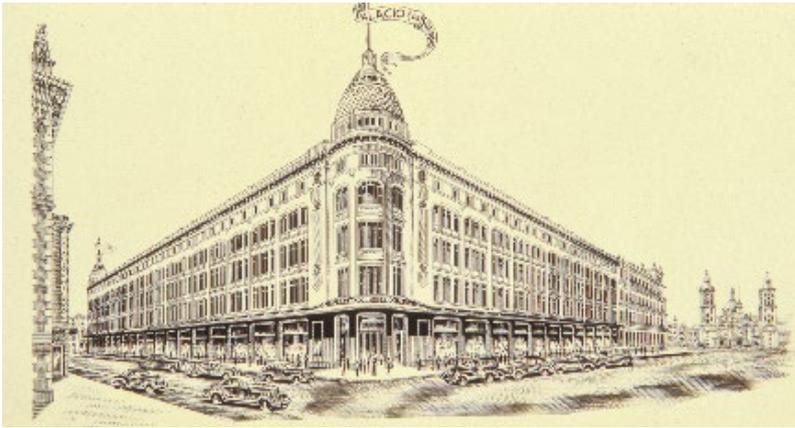


Figure 310. Gaston Chaussat, dessin à l'encre pour la campagne publicitaire du magasin *El Palacio de Hierro* vers 1937, TL135, APPH©.

En 1937, une autre image publicitaire reproduit le bâtiment réalisé par l'agence Dubois-Marcon, après la reconstruction de 1921⁹⁸¹. Le dessin a été réalisé à l'encre par l'artiste français Gaston Chaussat⁹⁸². La perspective adoptée est celle de l'avenue 20 de *Noviembre*, présentant à droite la cathédrale et à gauche les annexes du magasin. Le bâtiment est représenté depuis l'angle en rotonde, comme l'axe central de la composition. Les voitures motorisées sont figurées au premier plan, tandis que plus loin on aperçoit des personnes minuscules représentées de façon très sommaire qui marchent sur le trottoir.

L'image précédemment décrite a paru dans le journal *El Universal* durant la même année, mais les valeurs chromatiques de la perspective sont inversées, transformant l'image en vue nocturne⁹⁸³. La représentation semble faire un parallèle entre la modernité des voitures et l'architecture du magasin : plusieurs faisceaux de lumière émanent du bâtiment et s'élèvent vers le ciel, transformant encore une fois le magasin en élément diffuseur. Comme nous l'avons déjà évoqué dans la troisième partie de ce travail, le *Lichtarchitektur* ou « l'architecture lumineuse » est un sujet

⁹⁸¹ Gaston Chaussat, dessin à l'encre pour la campagne publicitaire du magasin *El Palacio de Hierro* vers 1937, cote TL135, APPH.

⁹⁸² Par ailleurs nous nous demandons s'il s'agit de l'artiste Gaston Chaissac (1910-1964).

⁹⁸³ Gaston Chaussat, dessin publicitaire du magasin *El Palacio de Hierro* vers 1937 paru dans le journal *El Universal* le 14 juillet 1937, cote TL092, APPH.

très abordé en Europe dans les années 1920, notamment en Allemagne et en Italie⁹⁸⁴.



Figure 311. G. Chausat, dessin publicitaire du magasin El Palacio de Hierro vers 1937, image ayant paru dans le journal El Universal le 14 juillet 1937, TL092, APPH©.



Figure 312. J. Teherán, logotype du magasin vers 1950, TL114, APPH©.

Enfin, nous trouvons une série d'images publicitaires datant des années 1950, réalisées par le publiciste José Terán. Dans ces représentations, la perspective de 1937 sert de base à la réalisation du logotype du magasin⁹⁸⁵, à partir de son accès en rotonde. Il est à noter que le travail du graphiste adapte le nom du magasin et la consigne publicitaire (*Ante todo calidad* : « qualité avant tout ») à l'architecture de cet édifice. Des silhouettes sont présentes dans la partie inférieure du bâtiment, correspondant, à notre avis, aux véhicules motorisés.

⁹⁸⁴ Par exemple, le terme (architecture de la lumière), introduit pour la première fois en 1927 par Joachim Teichmüller dans son essai *Licht und Lampe*, témoigne de l'intérêt que cette question suscite à l'époque. G. Canesi, A. Cassi Ramelli, *Architettura luminosa e apparecchi per illuminazione*, Milano, U. Hoepli, 1934 ; Joachim Teichmüller, *Lichtarchitektur. Licht und Lampe*, Berlin, Union, 1927, 41p.; Joachim Teichmüller, *Moderne Lichttechnik*, Berlin, Union, 1928, 602p ; Werner Oechslin, « Lichtarchitektur », in *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 : Expressionismus und neue Sachlichkeit*, Stuttgart : Hatje, ed. Vittorio Magnago Lampugnani and Romana Schneider, 1994, p. 117–31.

⁹⁸⁵ José Teherán, logotype du magasin vers 1950, cote TL114, APPH.

Les projets Dubois-Marcon parus dans les revues d'architecture

La revue *Cemento*, éditée par le comité pour la diffusion du ciment Portland, sous la direction de Federico Sánchez Fogarty et Raúl Arredondo (1925 et 1929), est une publication qui s'intéresse très tôt aux travaux de l'agence Dubois-Marcon⁹⁸⁶. Le premier projet publié est le siège de la *Compañía Industrial de Orizaba (CIDOSA)*, qui fait la couverture du magazine numéro 7, paru en juillet 1925⁹⁸⁷. Au dos de cette couverture, un croquis de la façade accompagne le texte suivant :

« Constructeurs et Artistes du Mexique. Avec le bâtiment *CIDOSA*, le projet et la direction à la charge des architectes Fernando Marcon et Pablo Dubois et la construction effectuée par l'ingénieur entrepreneur Carlos Porterie, l'architecture au Mexique fait un pas sur les nouvelles voies de l'art structurel. Dans *CIDOSA*, le béton a donné à la fois substance, forme et couleur. Son architecture est vraie »⁹⁸⁸.

Dans le numéro 8-9, Federico Sánchez Fogarty, le directeur de la revue, a publié cette fois quatre photographies extérieures et intérieures du bâtiment *CIDOSA*, accompagnées du même texte que le numéro précédent⁹⁸⁹.

En 1926, dans son numéro 15, *Cemento* présente un autre projet de l'agence Dubois-Marcon, mais le reportage photographique fait plutôt référence aux travaux de l'ingénieur Miguel Rebolledo, concessionnaire du système Hennebique. On y trouve plusieurs photographies de la construction en béton armé du bâtiment *El Correo francés* et

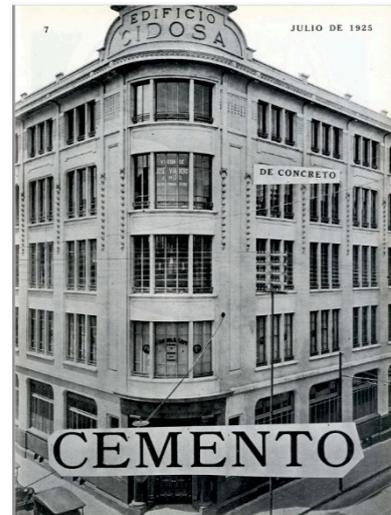


Figure 313. Anonyme, couverture de la revue *Cemento* avec le bâtiment *CIDOSA* (œuvre des architectes Dubois-Marcon), tirée de *Cemento*, 7, 1925, raíces digital-UNAM©.



Figure 314. Anonyme, hall intérieur du bâtiment *CIDOSA*, tirée de la revue *Cemento*, 8-9, 1925, raíces digital-UNAM©

⁹⁸⁶ La publication est née sous la forme d'une brochure de 16 pages, tirée à 8000 exemplaires et dans le but d'être distribuée gratuitement aux constructeurs. Carlos Ríos Garza, *Estudio Introductorio de la revista Cemento. 32 números (1925-1929)*, Mexico, UNAM, 2014, 20p, <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

⁹⁸⁷ *Cemento* (sous la direction de F. Sánchez Fogarty), n. 7 1925, 16p.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁸⁹ Dans la première image, l'angle arrondi de la façade est présenté sous une perspective surélevée. Les deuxième et troisième images correspondent au lumineux hall intérieur, à partir de deux vues qui portent le titre « béton, mosaïque et stuc ». La dernière image correspond à la vue de la verrière depuis le dessous, le texte souligne que « les pavés en verre sont coulés dans le béton ». *Cemento* (sous la direction de F. Sánchez Fogarty), n. 8-9 1925, p. 11-14.

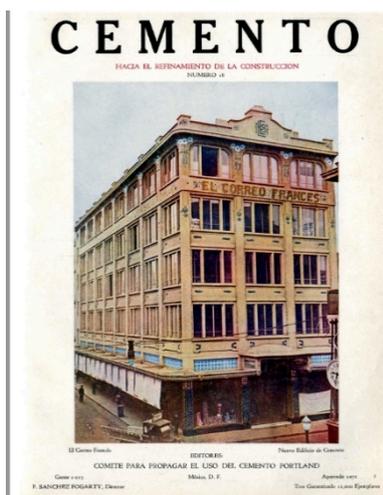


Figure 315. Anonyme, couverture de la revue *Cemento* (façade du magasin *El Correo francés*), tirée de la revue *Cemento*, 18 1926, raices digital-UNAM©.

de l'évolution de sa construction, attribuant la paternité du projet aux « renommés architectes Dubois et Marcon »⁹⁹⁰.

Encore en avril 1927, une photographie colorisée du bâtiment du *Correo francés* fait la couverture du numéro 18 de la revue *Cemento*⁹⁹¹. Un reportage est par la suite publié dans le numéro 19⁹⁹², composé de cinq photographies et d'un court texte, qui souligne la qualité du travail ornemental réalisé sur les façades et l'éclairage naturel intérieur⁹⁹³. Sur les photographies, on peut surtout apprécier l'aménagement intérieur en bois et en ferronnerie, selon les différentes fonctions de chaque étage⁹⁹⁴.

En janvier 1928, le numéro 21 de *Cemento* présente de nouveau un chantier dirigé par l'ingénieur Miguel Rebolledo, à savoir l'agrandissement du magasin *El Palacio de Hierro*⁹⁹⁵. En juillet de la même année, cette revue publie à nouveau les travaux de l'ingénieur Miguel Rebolledo. Cet article est illustré par deux photographies du chantier *El Puerto de Liverpool*, projet aussi réalisé par Paul Dubois et Fernand Marcon en 1927⁹⁹⁶.

⁹⁹⁰ *Cemento* (sous la direction de F. Sánchez Fogarty), n. 15 1926, p. 34.

⁹⁹¹ *Cemento* (sous la direction de F. Sánchez Fogarty), n. 18, 1927.

⁹⁹² *Cemento* (sous la direction de F. Sánchez Fogarty), n. 19, 1927, p. 42-46.

⁹⁹³ « La ville de Mexico possède un nouveau palais commercial, le superbe immeuble *El Correo Francés*, à l'angle de l'avenue 16 de Septiembre et de la rue de La Palma. La façade de cette grande construction orna la couverture de l'édition précédente, mais malgré le fait que nous nous soyons efforcée d'en faire une bonne production en couleur, nous craignons de ne pas lui avoir rendu justice, car *El Correo francés* est d'une beauté que la photographie et l'héliogravure ne peuvent pas refléter fidèlement. La combinaison très délicate des couleurs et la seule vue de l'ensemble du bâtiment dans ses proportions réelles permettent de bien admirer l'ensemble architectural. Cette œuvre a été conçue par les architectes distingués Dubois et Marcon et construite par le grand spécialiste du béton armé, l'ingénieur Rebolledo. Dans les pages qui suivent, nous publions quelques vues intérieures, prises juste après l'achèvement du bâtiment, lorsqu'elles n'étaient pas encore occupées et nous attirons particulièrement l'attention sur les sous-sols, pour lesquels, comme le reste de l'œuvre, l'abondance de lumière naturelle est éminente ». *Ibid.*, p. 42.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁹⁵ Bien que cet article ne mentionne pas les architectes Dubois-Marcon, mais uniquement l'ingénieur Miguel, tout nous amène à penser que le projet d'extension aurait pu être conçu également par l'agence française. Raúl Arredondo, *Cemento*, n. 21 1928, p. 15.

⁹⁹⁶ Ce bâtiment a été édifié afin de remplacer celui réalisé par l'architecte Rafael Goyeneche et qui avait été démolé pour élargir la ruelle et laisser la place à l'Avenida 20 de Noviembre. De même, dix ans plus tard, en 1937, le premier numéro de la revue *Arquitectura y Decoración* (Sociedad de Arquitectos Mexicanos), évoquait le projet du bâtiment *El Puerto de Liverpool*, mais cette fois pour présenter l'œuvre de l'architecte Enrique de la Mora. Cet architecte mexicain est intervenu sur le bâtiment du grand magasin, dont le projet original avait été conçu par Dubois et Marcon. Selon cet article, un changement dans l'alignement de

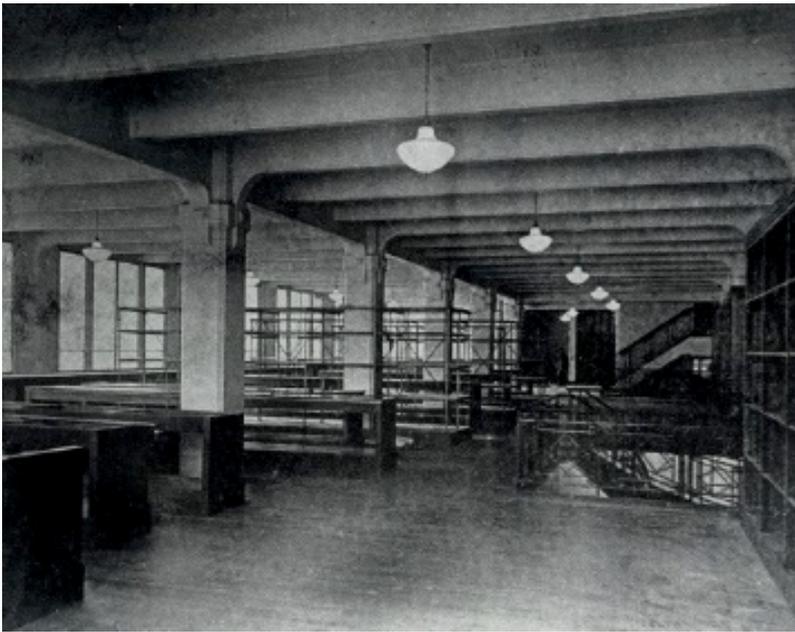


Figure 317. Anonyme, vue intérieure du magasin *El Correo francés*, tirée de la revue *Cemento*, 19, raíces digital-UNAM©.

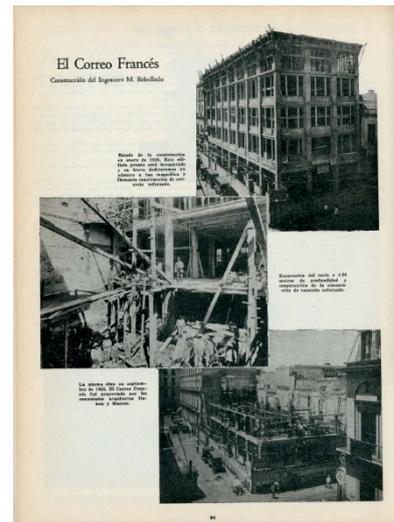


Figure 316. Miguel Rebolledo, vues de la construction du magasin *El Correo francés*, tirée de *Cemento*, 15, 1926, raíces digital-UNAM©.

Conclusion : les regards portés sur l'agence française et ses membres

Nous constatons que les membres de l'agence française figurent fréquemment dans la presse, liés aux cercles de pouvoir proches du président Porfirio Díaz⁹⁹⁷. De même, Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard semblent avoir tissé des relations avec les membres aisés les plus illustres de la colonie française du Mexique, comme Joaquín Manuel ou Auguste Genin, qui les ont probablement mis en contact avec certains de leurs principaux clients.

Bien qu'Antonin Godard ne soit pas revenu au Mexique après la Première Guerre mondiale, ses nombreuses activités sociales se sont toutefois avérées d'une grande utilité pour l'implantation de l'agence, au sein des hautes sphères de la société de la capitale. Enfin, les liens de

l'avenue 20 de *Noviembre* a fait qu'il s'est avéré difficile de suivre le projet conçu par l'agence française. Enrique de la Mora a donc modifié le bâtiment, son aménagement intérieur et l'accès en rotonde d'angle. Voir : Raúl Arredondo, *Cemento*, n. 24 1928, p. 20 ; Luis Cañedo Gerard, "El puerto de Liverpool", *Arquitectura y decoración*, n. 1 1937, p. 11-14.

⁹⁹⁷ Comme le ministre de l'Instruction publique, Justo Sierra Méndez ou encore l'industriel Roberto J. Rodríguez, propriétaire de la *Fundidora Monterrey*.



Figure 318. M. Álvarez Bravo, portrait de Federico Sánchez Fogarty, fundación Manuel Álvarez Bravo©.

l'agence avec le régime dictatorial et le secteur conservateur catholique sont probablement des éléments qui ont joué dans la réception ultérieure de leurs œuvres, notamment lors du tournant politique postrévolutionnaire vers la gauche.

En ce qui concerne la publicité, nous relevons notamment trois aspects importants dans les représentations iconographiques, à savoir le lien allégorique établi entre la figure de la femme et le bâtiment du *Palacio de Hierro* ; l'édifice représenté en tant que conteneur des marchandises ; et enfin, le bâtiment en tant qu'élément diffuseur de lumière, symbole moderne⁹⁹⁸.

Enfin, en ce qui concerne les publications des projets dans les revues, nous constatons que l'implication des ingénieurs Charles Porterie et Miguel Rebolledo dans la construction de chantiers de l'agence a très probablement contribué à cette publication régulière dans la revue *Cemento*. Le rôle de cette revue, dépourvue de grandes prétentions artistiques ou théoriques, est d'encourager l'utilisation de ciment portland, sous la direction de Federico Sanchez Fogarty. Nous tendons à penser que ce sont les liens que les architectes français ont établis avec les réseaux de constructeurs qui les ont amenés à faire la connaissance du publiciste Federico Sánchez Fogarty, qui est devenu le principal promoteur du travail de l'agence et, plus tard, a pris en charge l'organisation de plusieurs événements artistiques en lien avec l'architecture⁹⁹⁹. Néanmoins, la revue *Cemento* est

⁹⁹⁸ Cette dernière représentation nous semble tout particulièrement intéressante, car au sein du projet, les architectes ont toujours manifesté le plus possible l'intention d'éclairer les intérieurs avec la lumière naturelle. En revanche, en ce qui concerne le projet d'éclairage électrique, nous ne disposons malheureusement pas d'informations concernant la conception du projet original. Néanmoins, nous considérons que cet aspect a dû jouer un rôle essentiel sur sa perception extérieure.

⁹⁹⁹ James Oles a mentionné Federico Sánchez Fogarty comme l'entrepreneur publiciste de l'époque moderne. En 1933, le concours qu'il a organisé pour la nouvelle usine de ciment Tolteca, a été l'un des événements artistiques les plus importants de cette période, qui a rassemblé 496 œuvres : 121 peintures, 282 photographies et 93 dessins. Il a été responsable d'une autre façon de concevoir l'architecture à l'époque, en lien avec la technique. Voir : Deborah Dorotinsky Alperstein, « Federico Sánchez Fogarty : el concreto y la fotografía de arquitectura en 1933 » in J. Vargas Sánchez et Enrique Ayala Alonso, *Arquitectura y Ciudad. Métodos historiográficos: análisis de fuentes gráficas [actes de colloque]*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

davantage focalisée sur le public des ingénieurs et joue un rôle marginal au sein du corps du métier des architectes, davantage concentrés sur les débats théoriques et formels¹⁰⁰⁰.

Obregón, Segura et Villagrán : premières œuvres

Dans un premier temps, nous nous étions principalement concentrée sur l'analyse de la réception du travail de l'agence Dubois-Marcon à Mexico. Cependant, nous avons jugé également pertinent de confronter cette démarche avec certaines critiques des premiers travaux de Carlos Obregón Santacilia, Juan Segura Gutiérrez et José Villagrán García, tous trois élèves de Paul Dubois.

Afin de réaliser cette enquête, nous avons utilisé les revues déjà évoquées, principalement *Cemento* et *El Arquitecto*, deux publications d'une grande importance dans les années 1920. Nous avons également mobilisé certains éléments que nous avons relevés dans l'historiographie, concernant la réception des œuvres et les principales controverses dans lesquelles ces projets ont été impliqués. Enfin, nous avons également cherché dans certaines publications européennes quelques pistes sur la réception à l'étranger de certains bâtiments mexicains¹⁰⁰¹.

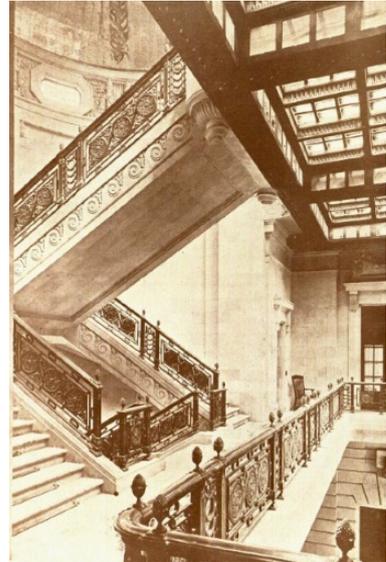


Figure 319. C. Obregón Santacilia, projet de rénovation intérieure de la *Secretaría de Relaciones exteriores*, tirée de la revue *El Arquitecto*, II, 1925, raíces digital-UNAM©.

Obregón Santacilia : l'architecte de la Révolution et l'épisode feuilletonesque des Pani

Il est possible de retracer les critiques portant sur les premiers travaux de Carlos Obregón Santacilia, associé à Carlos Tarditi, par le biais de quelques publications périodiques. Par exemple, le projet pour la *Secretaría de*

¹⁰⁰⁰ Cf. Carlos Ríos Garza, *Estudio Introductorio de la revista Cemento. 32 números (1925-1929)*, op. cit..., p. 13-14.

¹⁰⁰¹ Cité de l'architecture et du patrimoine, portail numérique de la bibliothèque, consulté entre le 5 mai 2020 et le 3 février 2021 <https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/>

*Relaciones Exteriores*¹⁰⁰², a été publié sous la forme d'une monographie en 1925 dans le numéro II de la revue *El Arquitecto*. Dans l'introduction, l'architecte Alfonso Pallares, directeur de la publication, écrit : « Carlos Obregón Santacilia peut être qualifié en tant qu'architecte de la Révolution (...) il est le plus représentatif de cet élan de construction révolutionnaire. »¹⁰⁰³

Entre 1925 et 1926, le projet de l'*École Benito Juárez* fait l'objet de trois articles publiés par la revue *Cemento*¹⁰⁰⁴. Et enfin, entre 1928 et 1929, deux photographies du chantier en béton armé du bâtiment Santacilia paraissent aussi dans *Cemento*¹⁰⁰⁵, sous la direction technique de Miguel Rebolledo.

En 1931, l'architecte et designer américain William Spratling¹⁰⁰⁶ écrit un article dans la revue *Architectural forum* portant sur le bâtiment pour le *Departamento de Salubridad e Higiene*. Dans un texte associé aux photographies de Guillermo Kahlo, Spratling consigne que l'édifice était « l'un des exemples de la plus fine architecture moderne dans le pays (...) et qu'il est probablement le bâtiment le plus mexicain depuis la conquête.¹⁰⁰⁷ »

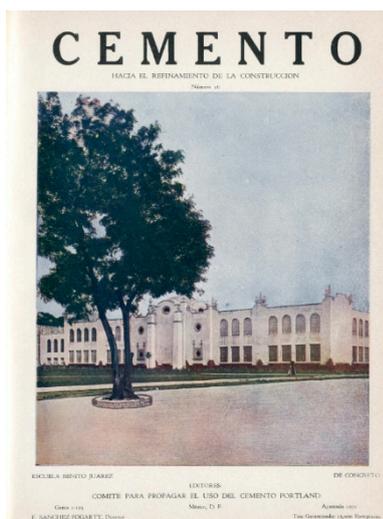


Figure 320. Anonyme, vue du *Centro escolar Benito Juárez*, tirée de la couverture de la revue *Cemento*, 16, 1926, raíces digital-UNAM©.

¹⁰⁰² Le projet du ministère des Relations extérieures (ministère des Affaires étrangères) visait l'aménagement de l'ancien bâtiment *La Mutua* (originellement construit par l'agence des architectes Lemos & Cordes), afin d'installer ce siège gouvernemental.

¹⁰⁰³ Alfonso Pallares, « Revolución y la arquitectura », *El Arquitecto*, n. II 1925, p. 10.

¹⁰⁰⁴ Federico Sánchez Fogarty, *Cemento*, n. 3 1925, p. 3 ; Federico Sánchez Fogarty, *Cemento*, n. 5 1925, p. 8 ; Federico Sánchez Fogarty, *Cemento*, n.16 1926, p. 18-30.

¹⁰⁰⁵ Raúl Arredondo, *Cemento*, n. 24 1928, p. 21 ; Raúl Arredondo, *Cemento*, n. 27 1928, p. 36.

¹⁰⁰⁶ Connu notamment pour son travail de bijouterie en argent d'inspiration préhispanique, William Spratling avait été commissionné pour la création de la ferronnerie de l'ensemble du Departamento.

¹⁰⁰⁷ W. Spratling (1931) in Kathryn E. O'rourke, *Modern architecture in Mexico City : history, representation, and the shaping of a capital*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, coll. « Culture, politics, and the built environment », 2016, p. 86-87.



Figure 321 G. Kahlo, vue du *Departamento de Salubridad e Higiene*, œuvre de Obregón et Tarditi, DACPAI-INBAL©.

En 1933, le projet précédemment cité a également été publié en France par la revue *Construction Moderne*. Cet article, signé par J.H. Lambert¹⁰⁰⁸, présente certains travaux d'Obregón Santacilia, les plus importants de sa carrière durant ces dix premières années. Il porte une attention particulière au bâtiment du *Departamento de Salubridad e Higiene*¹⁰⁰⁹. Lambert y décrit l'architecte Obregón Santacilia comme « une personnalité vigoureuse, juvénile et féconde » et le compare aux grands peintres mexicains comme Rivera ou Orozco. Il conclut son article en ajoutant que « cette recherche du travail en commun, cette utilisation des produits et des qualités autochtones, sont parmi les motifs du succès d'Obregón Santacilia ».

Parallèlement à son travail d'architecture, Obregón Santacilia participe à plusieurs publications périodiques. Selon Fernanda Canales, en 1921, alors qu'il était encore étudiant, il s'est engagé avec Alfonso Gutierrez, pour

¹⁰⁰⁸ S'agit-il de Jacques Henri Lambert Marie Joseph Lambert (1884-1961), ancien élève de l'ENSBA de Paris ?

¹⁰⁰⁹ J. H. Lambert, « Architectes d'Amérique. Un architecte mexicain : Obregón Santacilia », *Construction moderne*, n. 23 1932-1933, p. 345-350.

collaborer à la revue *Arquitectura*, avec ses collègues Guillermo Zárraga, Federico Mariscal et Carlos Tarditi¹⁰¹⁰.

En 1927, il publie dans la revue *Cemento* une critique très favorable du projet *Granja Sanitaria* à Popotla, réalisé par son collègue et ancien collaborateur José Villagrán García¹⁰¹¹. En 1945, durant alors qu'il est directeur de la *Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM)*, il collabore à l'organisation des évènements et des sondages adressés aux architectes¹⁰¹².

Enfin, un autre épisode de la carrière d'Obregón Santacilia très relayé dans la presse est l'affaire de l'hôtel del *Prado*, conflit qui a même conduit l'architecte à publier en 1952 un livret intitulé : *La Historia folletinesca del Hotel del Prado : un episodio tecno-pintoresco-irónico-trágico- bochornoso de la posrevolución* (L'Histoire feuilletonesque de l'Hôtel del Prado : un épisode technique-pittoresque-ironique-tragique-embarrassant de la post-révolution)¹⁰¹³.

L'affaire commence en 1932, alors que l'ancien ministre Alberto J. Pani commande à Obregón Santacilia¹⁰¹⁴ la construction de deux hôtels sur l'avenue *Reforma*, dont il est le propriétaire.

¹⁰¹⁰ Fernanda Canales González, *La modernidad arquitectónica en México: una mirada a través del arte y los medios impresos, bajo la dirección de Concha Lapayese Duque*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2013, p. 245.

¹⁰¹¹ Carlos Obregón Santacilia, « El Instituto de Higiene » in Raúl Arredondo, *Cemento*, n. 20 1927, p. 23-29.

¹⁰¹² Ces informations ont paru dans les numéros 1 et 2 de la revue *Arquitectura y lo demás*, sous la direction de Lorenzo Favela Juan López García, *El arquitecto Carlos Obregón Santacilia : la tradición arquitectónica mexicana (nacimiento, invención y renovación)*, thèse en architecture sous la direction de Josep Maria Rovira i Gimeno, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Composició Arquitectònica, Barcelona, España, 2003, p. 394-396.

¹⁰¹³ Carlos Obregón Santacilia, *Historia folletinesca del Hotel del Prado: un episodio técnico-pintoresco-irónico-trágico-bochornoso de la postrevolución*, México, Nuevo Mundo, 1951.

¹⁰¹⁴ Les liens d'amitié entre Alberto Pani et Carlos Obregón étaient très étroits : le premier était le parrain de la fille d'Obregón. *Ibid.*, p. 33.

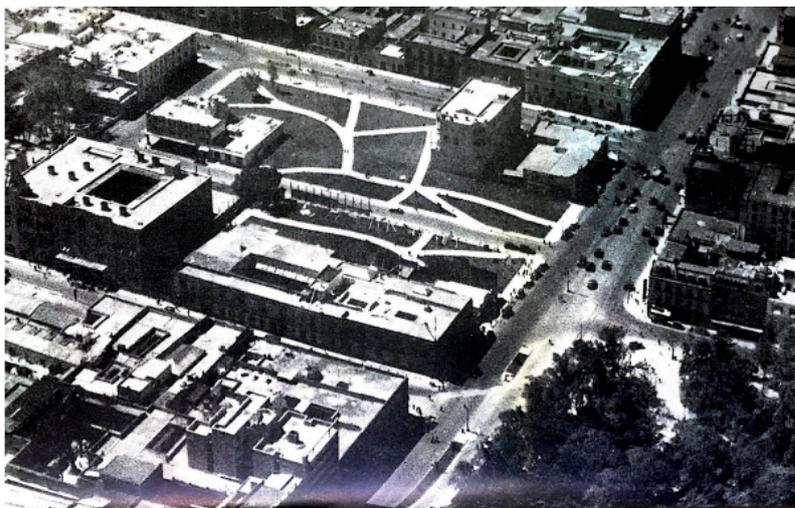


Figure 322. Anonyme, vue aérienne de l'avenue *Reforma* à l'emplacement du projet de l'hôtel, tirée de C. Obregón Santacilia (1951).

Un problème survient durant le déroulement de la construction entre 1934 et 1935. Après une série de malentendus et des conflits entre Alberto Pani et Obregón Santacilia, le premier décide de réattribuer le chantier de l'Hôtel *Reforma* à son neveu, l'architecte Mario Pani Darqui, récemment arrivé au Mexique après ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris. Par la suite, il attribue également à son neveu la commande de l'hôtel Palace (ultérieurement devenu l'hôtel *del Prado*).

En 1935, Carlos Obregón Santacilia sollicite la médiation de *la Sociedad Mexicana de Arquitectos (SAM)*, qui se positionne du côté d'Obregón. Mais le scandale éclate dans plusieurs médias en novembre 1936, dont le journal *El Excelsior*, du fait de la publication des montages photographiques et des documents officiels fournis par Obregón Santacilia.

Cette affaire a également un retentissement à l'international. Tel est le cas dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, publication avec laquelle Mario Pani collabore en tant que correspondant, qui se fait l'écho de ce conflit. Entre les années 1938 et 1939, l'affaire est mentionnée à plusieurs reprises. Dans le numéro 12, consacré aux projets des

hôtels, cafés et restaurants, l'hôtel Reforma apparaît en tant que projet de Mario Pani¹⁰¹⁵.

L'année suivante, dans le numéro 4, Carlos Obregón Santacilia demande une rectification, puisqu'il revendique la paternité de ce projet¹⁰¹⁶. Dans le numéro 6, la revue publie la clarification suivante :

« Nous avons publié dans notre numéro de décembre 1938, consacré aux hôtels, Cafés, etc... l'Hôtel *Reforma* à Mexico, attribué à M. Mario Pani, Architecte. Par la suite, M. Carlos Obregón Santacilia nous pria de signaler qu'il y avait erreur et qu'il était l'architecte de cet édifice.

La Compagnie propriétaire de cet hôtel a effectivement chargé M. Obregón Santacilia de l'exécution d'un projet, mais n'ayant pas été satisfaite de l'avant-projet, la Compagnie décida de lui retirer les travaux de la façon la plus légale. Elle s'adressa ensuite à M. Mario Pani pour lui demander de faire un nouveau projet sans autres relations avec l'avant-projet de M. Obregón Santacilia que celles exigées par la fonction de l'édifice et le programme établi par la Compagnie propriétaire. M. Mario Pani commença les travaux et les conduisit jusqu'au complet achèvement de l'édifice à la pleine satisfaction de la Compagnie »¹⁰¹⁷.

Ce conflit a engendré des années d'animosité entre Mario Pani Darqui et Carlos Obregón Santacilia, deux architectes de l'époque postrévolutionnaire parmi les plus engagés dans les cénacles artistiques mexicains.

Segura Gutiérrez : la maîtrise des formes coloniales

Concernant Juan Segura Gutierrez, nous avons également repéré les critiques de ses premiers travaux dans certaines publications périodiques. En décembre 1923, la revue *El Arquitecto* fait mention de l'obtention de son diplôme¹⁰¹⁸. La même revue publie également ses premiers projets, en

¹⁰¹⁵ *L'Architecture d'aujourd'hui* (dirigée par A. Bloc), n. 12 1938, p. 38.

¹⁰¹⁶ *L'Architecture d'aujourd'hui* (dirigée par A. Bloc), n. 4 1939, p. 90.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, n. 6 1939, p. 95.

¹⁰¹⁸ Il a obtenu son diplôme dans la même promotion que l'architecte Pablo Flores. Alfonso Pallares, « Nuevos arquitectos », n. 4 1923, p. 4.

collaboration avec l'architecte Vicente Urquiaga, à savoir un prototype de villa pour le concours du quartier résidentiel *Chapultepec Heighs*¹⁰¹⁹ ainsi qu'une proposition pour le concours du pavillon du Mexique à Séville¹⁰²⁰.

Concernant la proposition de *Chapultepec Heighs*, elle obtient le troisième prix au concours. Le jury met en avant « une grande maîtrise des formes de l'architecture coloniale » ainsi qu'une « grande faculté d'expression et d'élégance du dessin et de l'aquarelle ». Néanmoins, le développement du projet de la maison principale de plain-pied n'obtient pas l'aval final du jury.

En 1926, la revue *El Arquitecto*, publie encore une autre proposition de Juan Segura et Vicente Urquiaga, dans le contexte d'un deuxième concours pour le pavillon du Mexique à Séville. En dépit du fait que le jury n'ait pas désigné de projet vainqueur et ait annulé le concours, la proposition de Segura et Urquiaga suscite de très bons commentaires et est publiée.

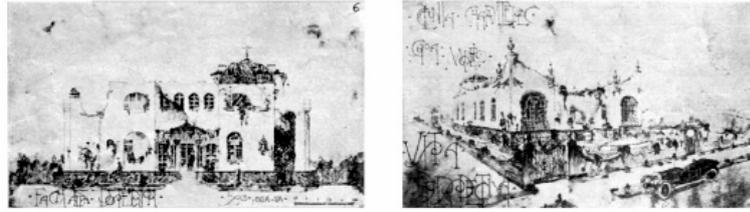
À la différence de la proposition d'Ignasio Marquina, qui remporte le premier prix du concours en utilisant des formes préhispaniques, la proposition de Segura et Urquiaga reprend pour sa part les formes des architectures coloniales de la période hispanique¹⁰²¹. Sur le plan, nous constatons également une volonté d'explorer, par le biais d'axes de composition à 45 degrés et de circulations en diagonale, les changements des parcours et la perspective des espaces¹⁰²².

¹⁰¹⁹ « Concurso de la casa modelo para la colonia Chapultepec Heighs », *El Arquitecto*, (Alfonso Pallares, dir.) 1923 n 3, p. 5-8.

¹⁰²⁰ « Pabellón de México en la exposición iberoamericana de Sevilla », *El Arquitecto*, (Alfonso Pallares, dir.) 1926 n IX, p. 2-12.

¹⁰²¹ La réinterprétation des formes du passé dans une démarche d'abstraction est devenue l'une des caractéristiques de ces travaux effectués durant la décennie de 1920.

¹⁰²² Un aspect également développé à l'intérieur du bâtiment *Ermita*.



Tercer premio: Arqto. J. Segura y V. Urquiaga.

Tercer premio: Arqto. J. Segura y V. Urquiaga.

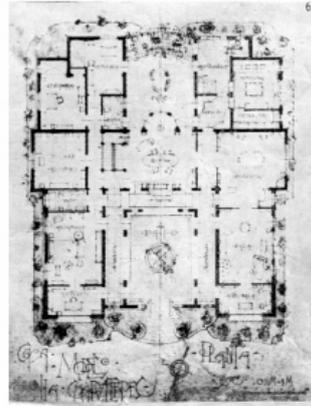


Figure 324. Juan Segura et Vicente Urquiaga, proposition pour une villa prototype pour le quartier résidentiel *Chapultepec Heighs*, tirée de la revue *El Arquitecto*, 3, 1923, raíces digital UNAM©.

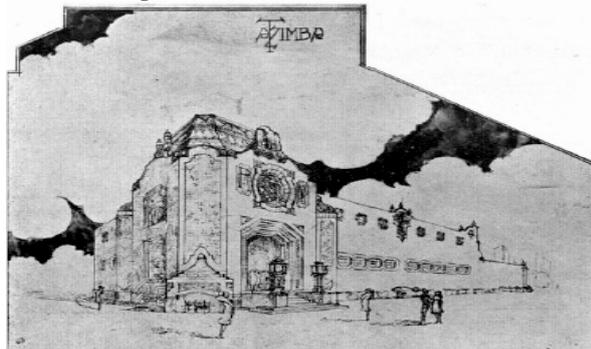
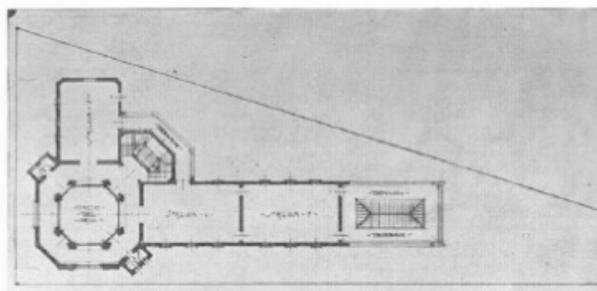
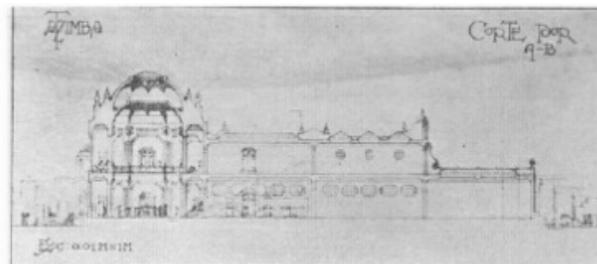


Figure 325. J. Segura et Vicente Urquiaga, projet pour le deuxième concours du pavillon mexicain pour l'exposition ibéro-américaine à Séville, tirée de la revue *El Arquitecto*, IX, 1926, raíces digital UNAM©.



PLANTA II PISO

Figure 323. J. Segura et Vicente Urquiaga, projet pour le deuxième concours du pavillon mexicain pour l'exposition ibéro-américaine à Séville, tirée de la revue *El Arquitecto*, IX, 1926, raíces digital UNAM©.

Enfin, un autre élément qui mérite d'être mentionné est la publicité promouvant les projets de logements de Juan Segura Gutiérrez, développés pour le négoce immobilier de la famille Mier y Pesado. Malgré la difficulté de rassembler un ensemble plus conséquent de documentation, les quelques exemples que nous avons trouvés constituent quoi qu'il en soit une première piste d'exploration.

Par exemple, en 1935, le journal *El Excelsior* consacre une page entière de publicité au bâtiment *Ermita*, payé par la fondation *Mier y Pesado*¹⁰²³. Cet article présente les points forts de ce projet, comme « ses modernes habitations » ou la salle de cinéma « climatisée », tout en cherchant des locataires pour les bureaux encore disponibles. De même, il montre les photographies intérieures et extérieures de l'immeuble, ainsi que les activités de la filiale du *Banco Nacional de Mexico S.A de C.V* (La Banque du Mexique), qui occupait l'un des locaux commerciaux au rez-de-chaussée. Enfin, certaines images publicitaires du cinéma Hipódromo, inauguré en 1936¹⁰²⁴, témoignent bien de l'importance de l'architecture de cet édifice, dans l'image moderne que la salle souhaitait donner au public.



Figure 326. Anonyme, annonce pour l'inauguration du cinéma *Hipódromo* en 1936, ermitadoc.mx

¹⁰²³ Flor Marin Zamora, *Re-evolución de Tacubaya: propuesta urbana arquitectónica*, mémoire de licence en architecture sous la direction d'Hernán Betanzos Díaz, UNAM, México D.F., 2006, p. 54.

¹⁰²⁴ Javier Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez*, *Arquitecto*, México D.F., UNAM-Facultad de Arquitectura, 2013, p. 122.

La FUNDACION MIER Y PESADO

QUE EN SUS ACTIVIDADES HA LOGRADO YA VARIOS EXITOS SOCIALES Y FINANCIEROS, REALIZA OTRO TRIUNFO EN SU SECTOR TECNICO DE INVERSIONES CON LA IMPORTANTE CONSTRUCCION ARQUITECTONICA DE SU

CINE ERMITA

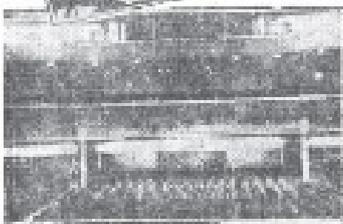
Invitación para su arrendamiento



Entrada al Cine

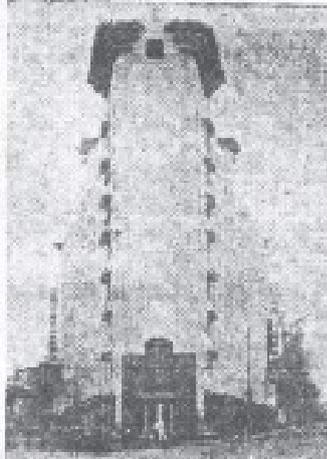


Plano



Salón de Espectadores

EDIFICIO ERMITA



Edificio Ermita

La FUNDACION MIER Y PESADO, al haber logrado ya varios triunfos en su sector técnico de inversiones con la importante construcción arquitectónica de su Edificio Ermita, invita a su arrendamiento para ser utilizado como cine, teatro, salón de conferencias, etc.

FUNDACION MIER Y PESADO
Jorge Joel Salazar,
 Presidente.
Lic. Gabino Fraga, Jr.
 Secretario.

Banco Nacional de México, S. A.

Figure 327. J. Salazar (président de la fondation Mier y Pesado), annonce du bâtiment *Ermita*, parue le 11 septembre 1935 dans le journal *El Excelsior*, tirée de Marlín Zamora (2006).

Villagrán García : la perfection d'une machine

Concernant les premières œuvres de José Villagrán García, certains éléments apparaissant dans les publications périodiques sont également susceptibles de nous éclairer sur la réception dont il a fait l'objet au début de sa carrière. En novembre 1923, la revue *El Arquitecto* fait mention de l'obtention du diplôme d'architecte de José Villagrán García¹⁰²⁵.

En 1925, Carlos Obregón Santacilia écrit une critique très favorable de l'œuvre de son confrère, José Villagrán García, pour l'*Instituto de Higiene* (Institut d'hygiène)¹⁰²⁶, parue dans le numéro 20 de la revue *Cemento*. Parmi les aspects du projet qu'Obregón Santacilia met en avant, figure :

« L'Institut d'hygiène (...) (qui) est un véritable organisme, un tout dans lequel chaque élément et sa constitution spéciale obéissent à une finalité (...) Il a la simplicité et la beauté d'une machine. (...) Il résulte de la construction en béton armé des lignes sobres qui révèlent une structure belle par elle-même. ¹⁰²⁷»

En 1938, un court texte et trois photographies du projet de Sanatorium de *Huipulco* ont également paru dans la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* (numéro 5), dans une édition spéciale consacrée à l'architecture des hôpitaux. Cet article définit la fonction de l'ensemble de la façon suivante :

« Destiné à 1 000 malades tuberculeux pulmonaires au premier degré, ce sanatorium constitue en même temps une école prophylactique pour l'éducation des malades et leur réadaptation sociale. ¹⁰²⁸»

Ce projet est présenté parmi d'autres exemples internationaux de sanatoriums, notamment européens,



Figure 328. Anonyme, couverture de la revue *Cemento*, 20, 1927 (Instituto de Higiene de Popotla, projet de José Villagrán García), raïces digital-UNAM®.

¹⁰²⁵ Au même moment que les architectes José Jiménez de la Cuesta et Manuel Escalante et Ortega Alfonso. PALLARES, « Notas sueltas », *El Arquitecto*, n. 2 1923, p. 17.

¹⁰²⁶ Aussi appelé Granja Sanitaria de Popotla.

¹⁰²⁷ Carlos Obregón Santacilia, « El Instituto de Higiene » in Raúl Arredondo, *Cemento*, n. 20 1927, p. 23-29.

¹⁰²⁸ *L'Architecture d'aujourd'hui* (digigée par A. Bloc), n. 5 1938, p. 79.

proposant des solutions très variées. Étant l'unique cas issu d'Amérique Latine, il nous semble pertinent de nous demander si Mario Pani, en tant que correspondant au Mexique, a pu être à l'initiative de cette publication. En tout cas, le rôle de Mario Pani en tant que médiateur culturel entre le Mexique et la France par le biais des publications¹⁰²⁹, mérite d'être abordé ultérieurement, dans le cadre d'une étude approfondie.



Figure 329. Projet du Sanatorium de *Huipulco* dans les environs de Mexico, projet de José Villagrán García, paru dans la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 5, 1938, CAPA©.

¹⁰²⁹ Dans les années 1930, il a participé à la revue française *l'Architecture d'aujourd'hui* en tant que correspondant, de même qu'il a fondé la revue *Arquitectura México* (1938-1978) et a participé fréquemment à la revue *Espacios* (1948-1957) également au Mexique.

Conclusion : réception croisée

Concernant la réception comparative des travaux des architectes Dubois-Marcon et celle des premiers de ses étudiants à l'Academia de Bellas Artes San Carlos, l'on constate que l'agence française est appréciée dans les cercles des ingénieurs et des constructeurs, principalement par le biais du magazine *Cemento*¹⁰³⁰. Le travail des architectes français au Mexique semble être complètement absent des publications d'architecture comme *El Arquitecto*.

Quant à la réception de l'œuvre d'architectes mexicains, les premiers travaux d'Obregón Santacilia et de Juan Segura sont surtout associés à des propositions d'une richesse formelle, aspect le plus souvent lié aux compétences de l'architecte. En revanche, les œuvres de Villagrán García sont, pour leur part, davantage reliées à la technique et se caractérisent par leur sobriété formelle.

À l'égard du conflit Obregón-Pani, nous jugeons également très intéressants les différents partis pris par les médias au Mexique et en France : les journaux mexicains comme *El Excelsior* ont soutenu la position d'Obregón Santacilia, tandis que la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* a, quant à elle, pris le parti de Mario Pani, correspondant de la revue. De même, la querelle illustre bien l'avènement, à la fin des années 1930, d'une autre génération d'architectes mexicains et les conflits engendrés par l'assignation des projets par cooptation.

¹⁰³⁰ Le travail de Lourdes Díaz Hernández rend compte de cet aspect, lorsqu'elle étudie les publications d'architecture parues dans le journal *El Excelsior* : « Les noms comme Paul Dubois, Miguel Rebolledo, Manuel Cortina, Ignacio López Bancalari, Manuel Capilla, Benjamín Orvañanos, Bernardo Calderón, Federico Mariscal et José Luis Cuevas ont enrichi le panorama architectural et culturel des années 1920 grâce à ses propositions uniques du point de vue constructif ». María de Lourdes Díaz Hernández, *Ideólogos de la arquitectura de los años veinte en México*, mémoire de master en histoire de l'art sous la direction de Ramón Vargas Salguero, UNAM, Mexico, 2003, p. 259.

4.2 La mise en récit de l'architecture postrévolutionnaire

« L'histoire c'est ce qui transforme les documents en monuments »

– Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* ¹⁰³¹

Selon H. R. Jauss (1982), le travail de compréhension historique est une reconstruction prétendument objective de mise en perspective et d'appréciation¹⁰³². La question de la réception différée ou la mise en récit nous semble fondamentale afin de comprendre les divers positionnements, ainsi que pour évaluer la manière dont les bâtiments de la période postrévolutionnaire sont présentés dans les discours historiographiques ou en sont éliminés.

Dans cette deuxième sous-partie, nous proposons, premièrement, d'analyser certaines productions monumentales de Carlos Obregón Santacilia, en nous intéressant en particulier au Monument à la Révolution Mexicaine et à son rapport avec les modèles français. Deuxièmement, nous nous sommes concentrée sur certains récits historiographiques publiés entre 1938 et 1950, qui présentent une version rétrospective de l'architecture de la première moitié du XX^e siècle. Notre but était en effet d'établir une série de perceptions sur les architectures postrévolutionnaires, et en particulier, concernant l'héritage français de la période de transition.

La Révolution monumentalisée

Le terme « monument » vient du latin *monumentum*, du verbe *monere* : « avertir » ou « rappeler à la mémoire »¹⁰³³. D'après l'historienne Françoise Choay, le monument est un artefact délibérément conçu par une communauté humaine, afin de rappeler la mémoire vivante, organique et affective

¹⁰³¹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 15.

¹⁰³² Il consiste en une opération consciente de mise en rapport de deux horizons : celui du passé et celui de la personne qui écrit. Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p. 26.

¹⁰³³ Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996, p. 14.

de ses membres¹⁰³⁴. Sa spécificité tient précisément à son mode d'action sur la mémoire : il la mobilise par l'affectivité, de façon à rappeler le passé en le faisant vibrer en l'actualisant¹⁰³⁵. Il se révèle également comme un dispositif fondamental dans le processus d'institutionnalisation des sociétés humaines¹⁰³⁶.

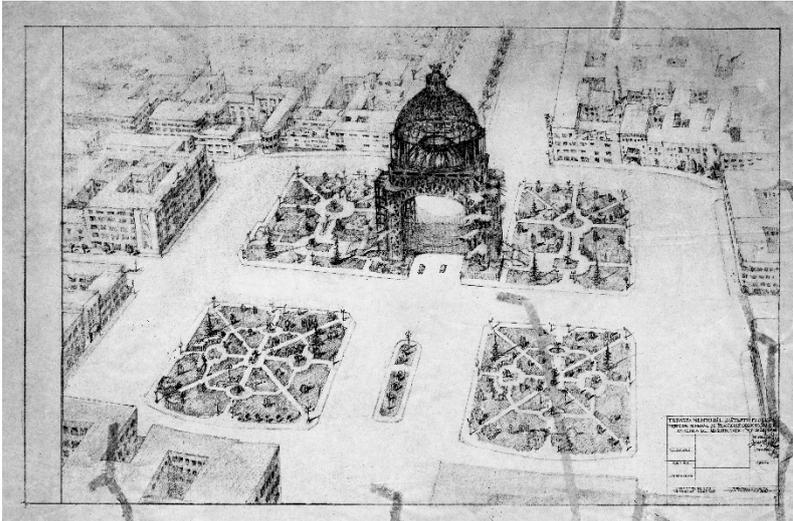


Figure 330. José [illisible], Perspective du Monument à la Révolution, planoteca 091, AHCDMX©.

La Révolution mexicaine ne peut être réduite exclusivement à une remise en cause du régime de Porfirio Díaz. Selon Romain Robinet, les diverses voix révolutionnaires inscrivent cette période comme une troisième étape de la vie nationale, après l'Indépendance (1810) et la Guerre de Réforme (1857). Ainsi, la Révolution est unifiée et réifiée, et mêle, dès son avènement, le mythe et l'histoire¹⁰³⁷.

D'après l'architecte Luis E. Carranza, qui analyse le mouvement culturel postrévolutionnaire, le processus de monumentalisation de l'histoire du Mexique sert à fabriquer les mythes fondateurs de la modernité, ainsi qu'à structurer

¹⁰³⁴ Françoise Choay, *Le Patrimoine en questions - Anthologie pour un combat*, Média Diffusion, 2019, p. 3-5.

¹⁰³⁵ F. Choay, *L'allégorie du patrimoine ...op. cit.*, p. 14-15.

¹⁰³⁶ Selon Choay, qui a repris la formulation d'Alois Riegl, il convient de préciser la différence entre la notion de *Monument* et celle de *Monument historique*. Ce dernier constitue un élément mis en valeur ultérieurement par sa nature historique ou artistique. Françoise Choay, *Le Patrimoine en questions - Anthologie pour un combat ...op. cit.*, p. 6-7.

¹⁰³⁷ Romain Robinet, *La révolution mexicaine : une histoire étudiante*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, PUR, coll. « Des Amériques », 2017, p. 9.

et comprendre le passé. Une telle démarche s'avère également indispensable pour expliquer et naturaliser certaines conditions sociales, afin de rassurer les citoyens, légitimer les institutions et éviter des questionnements¹⁰³⁸.

Sur les ruines du Porfiriat

Au Mexique entre 1920 et 1930, la stabilisation du mouvement révolutionnaire et sa transformation en une forme de gouvernement est un processus complexe. En 1928, sous l'impulsion du président d'Alvaro Obregón, le *Partido Nacional Revolucionario*, PNR (Parti national révolutionnaire) est créé afin de transférer les principales consignes des dirigeants révolutionnaires (*caudillos*) à une instance démocratique. Néanmoins, durant la même année, l'assassinat du président suscite de nouveau des révoltes pour la succession, ainsi que de fortes critiques de la part de certains détracteurs¹⁰³⁹.

En 1933, l'une des stratégies du gouvernement du président Abelardo Rodríguez pour apaiser les conflits et afficher l'institutionnalisation du mouvement révolutionnaire est le déploiement de l'architecture commémorative à Mexico. Cette année-là, une commission nationale est ouverte afin de bâtir le monument à la Révolution et le mausolée à l'ancien président Alvaro Obregón¹⁰⁴⁰.

Mais l'idée de réutiliser la structure abandonnée du *Palacio legislativo* n'est pas du tout nouvelle. Ses dimensions imposantes ainsi que sa place stratégique à proximité du centre-ville suscitent entre 1912 et 1933 un vif intérêt. À titre d'exemple, Carlos Obregón Santacilia, dans son livre *El Monumento a la Revolución, simbolismo et historia* (1960),

¹⁰³⁸ Cf. Luis Esteban Carranza, *Architecture as Revolution : Episodes in the History of Modern Mexico*, Austin, University of Texas Press, coll. « Roger Fullington Series in Architecture », 2010, p. 169.

¹⁰³⁹ Notamment José Vasconcelos, José Gonzalo Escobar et Vicente Lombardo Toledano. *Ibid.* p. 171-172.

¹⁰⁴⁰ L. E. Carranza, *Architecture as Revolution : Episodes in the History of Modern Mexico...op. cit.*, p. 171-172.

confie aux lecteurs ses premières rencontres avec ce vestige :

« J'ai vécu, entre six et vingt-quatre ans dans les maisons [aux numéros] 15 et 17 de l'actuelle rue de Vallarta (...) à une très courte distance du vieux squelette du *Palacio legislativo* (...) Je suis passé, durant des années, à côté de la clôture qui entourait le grand chantier, [quand] je faisais mes études de primaire (...) le constant contact avec cette masse noircie en fer s'est transformé en vocation d'architecte (...) J'ai dû apprendre inconsciemment quelque chose des proportions et de la grandeur des masses (...) Ainsi, pendant 18 ans s'est formée ma vocation¹⁰⁴¹. »



Figure 331. A. Casasola, personnes dans le Parc de l'union, au fond la structure du Palais législatif, fonds casola sinafo.inah.mx

Ce chantier inachevé, lieu ouvert de la mémoire¹⁰⁴², engendre des spéculations et de nombreuses propositions : en 1911, ce site est présenté pour abriter le panthéon

¹⁰⁴¹ Carlos Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución. Simbolismo e historia*, México, Secretaría de Educación Pública, 1960, p. 19-20.

¹⁰⁴² Selon Pierre Nora, l'expression *lieu de mémoire* évoque une variété de lieux, d'objets ou de vestiges qui sont abstraits, ambigus et ouverts à une variété d'expériences sensibles d'évocation de mémoire [à la différence d'un monument dont la signification serait fermée] Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, traduit par José Rilla, Montevideo, Trilce, 2008, p. 33-40.

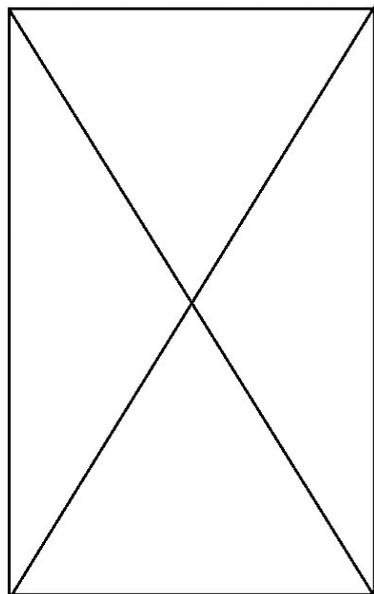


Figure 332. A. Loos, croquis de sa proposition pour la mairie de Mexico en 1923, tiré de L. Carranza (2010).

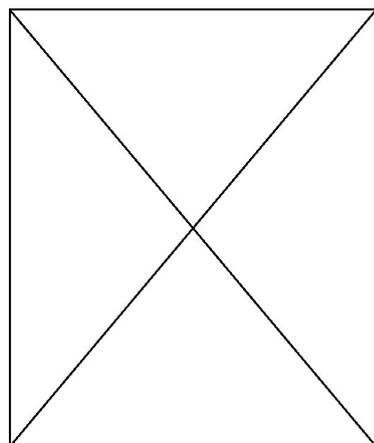


Figure 333. G. del Cueto, maquette pour le Monument à la Révolution, tirée de L. Carranza (2010).

national des héros¹⁰⁴³. En 1923, sous l'impulsion d'Alberto Pani, cette structure est aussi proposée pour devenir le Monument aux héros de la révolution ; et durant cette même année, l'architecte autrichien Adolf Loos suggère de plutôt la transformer en une mairie de forme pyramidale. En 1925, lors d'un entretien pour le journal *El Observador*, l'ingénieur Angel Peinbert propose de créer l'Université Nationale, tandis que l'écrivain Salvador Villaseñor, suggère, pour sa part, d'utiliser la nef en guise de pavillon d'exposition pour les arts industriels¹⁰⁴⁴. Même l'architecte Jacques Lambert, lors de son passage à Mexico pour travailler comme urbaniste, propose de recouvrir cette structure de bougainvilliers¹⁰⁴⁵.

Encore en 1930, Antonio Munoz imagine un projet, qui peut sembler absurde, car il propose de rendre sa fonction d'origine à cette structure c'est-à-dire, de la transformer de nouveau en *Palacio legislativo*. Enfin, en 1932, alors qu'il ne reste que la voûte, le sculpteur *estridentista* German Cueto conçoit une sculpture de grand format sur cette esplanade, faisant office de monument à la Révolution. Néanmoins, aucune des propositions précédemment mentionnées ne voit le jour, notamment à cause du manque de consensus et de volonté politique¹⁰⁴⁶.

Obregón Santacilia déclenche lui-même la sauvegarde de la structure en 1932, lorsqu'il constate que la voûte centrale commence à être démolie. Alarmé, il cherche à convaincre son ami le ministre des Finances Alberto Pani, de réutiliser cette structure en fer pour bâtir un Monument à la Révolution. Alberto Pani, à son tour, persuade le président

¹⁰⁴³ Depuis le gouvernement de Francisco I. Madero, cette idée a été envisagée et l'architecte Emile Bénard a été embauché pour la proposition. L. E. Carranza, *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern Mexico...op. cit.*, p.175.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*

¹⁰⁴⁵ C. Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución. Simbolismo e historia ...op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁴⁶ L. E. Carranza, *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern Mexico...op. cit.*, p. 175-176.

Abelardo Rodríguez et l'ex-président Plutarco Elías Calles¹⁰⁴⁷.

Mais une fois ce projet approuvé, Obregón Santacilia constate que l'argent arrive au compte-goutte. De plus, la démission d'Alberto Pani et le conflit Pani-Obregón met en péril la continuation du chantier. Pour garantir le financement de la construction, l'architecte se tourne vers le parti au pouvoir, le *Partido Nacional Revolucionario* (PNR). Obregón Santacilia assume la précarité du chantier jusqu'en 1936, à l'arrivée du ministre des Finances Efraín Buenrostro, qui fournit finalement les ressources nécessaires à l'aboutissement de l'œuvre en 1938¹⁰⁴⁸.

Deux précédents : les monuments à la mémoire de Christophe Colomb et de José Martí

Mais avant d'éclairer certains aspects du projet du monument à la Révolution, il nous semble opportun d'ouvrir une parenthèse et de présenter deux autres propositions de l'agence d'Obregón Santacilia, formulées simultanément pour des concours monumentaux à l'étranger : le phare de Christophe Colomb à Saint-Domingue (1929) et le mausolée de José Martí à La Havane (1937). La comparaison entre ces projets nous permettra de mettre en évidence certains points communs et certaines logiques déployées au sein de la conception monumentale du cabinet d'Obregón Santacilia.

Le concours du phare de Colomb à Saint-Domingue s'est déroulé entre 1928 et 1930. Du fait qu'il a reçu un grand nombre de propositions, il est l'une des compétitions les plus remarquables sur le continent Américain¹⁰⁴⁹. Robert

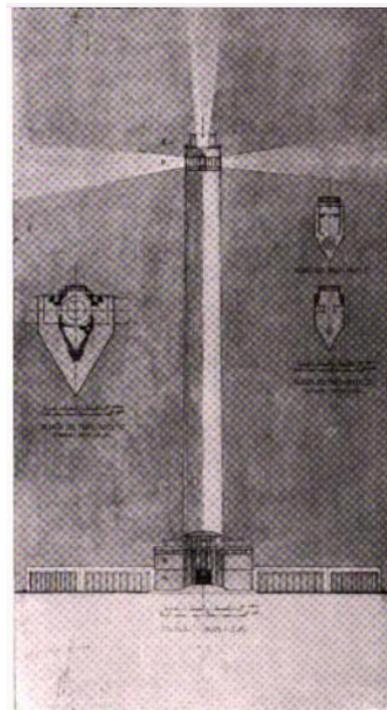


Figure 334. C. Obregón Santacilia, proposition pour le phare à la mémoire de Christophe Colomb, tirée de Kelsey (1930).

¹⁰⁴⁷ C. Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución. Simbolismo e historia ...op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 37-38.

¹⁰⁴⁹ 455 projets ont été évalués à Sao Paulo et Madrid en deux étapes. Robert González, « El concurso del Faro de Colón : Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana », *ARQ (Santiago)*, 67, 2007, p. 80-87.^o

panaméricain¹⁰⁵⁰ qui a émergé depuis la fin du XIX^e siècle¹⁰⁵¹.

C'est William E. Pulliam¹⁰⁵² qui a pris l'initiative de la construction du phare de Colomb, avec l'organisation de l'Union Panaméricaine (UPA)¹⁰⁵³ et l'orchestration de l'architecte Albert Kelsey (1870-1950), qui a géré toutes les phases opératives du concours, entre Madrid et Rio de Janeiro. Ce projet devait comprendre : un phare, une crypte pour les restes de Christophe Colomb, une piste aérienne et un palais gouvernemental, déployés sur une esplanade près de la mer. Les membres du jury étaient les architectes Raymond Hood, Eliel Saarinen, Horacio Costa y Lara et Frank Lloyd Wright. Parmi les quatre-cent-cinquante-cinq participants (dont trente-neuf propositions des équipes latino-américaines), figuraient également celles d'Alvar Aalto, de Tony Garnier et de Kostantin Melnikov, pour ne citer que certains architectes, parmi les plus renommés. Le premier prix est remporté par le jeune Britannique Joseph Lea Gleave (1907-1965)¹⁰⁵⁴.

Dans ce contexte, la proposition du cabinet de Carlos Obregón Santacilia n'obtient qu'une mention honorifique¹⁰⁵⁵. Les quelques images des panneaux du concours¹⁰⁵⁶ nous permettent de comprendre les lignes générales de ce projet, qui utilise la morphologie du terrain pour faire une proposition analogique, dont la référence est un bateau.

¹⁰⁵⁰ Il s'agissait de projets symboliques qui cherchaient à associer l'ensemble des pays américains. Selon Rodriguez il ne faut pas confondre le panaméricanisme avec le panhispanisme ou le mouvement qui cherchait à regrouper les pays hispanophones. *Ibid.*

¹⁰⁵¹ Notamment par le biais des expositions internationales comme en 1885 à la Nouvelle Orléans, en 1893 à Chicago et en 1901 à Buffalo. *Ibid.*

¹⁰⁵² Un douanier originaire des Etats-Unis installé à Saint-Domingue. *Ibid.*

¹⁰⁵³ La création de l'Union Panaméricaine en 1890 s'est avérée primordiale pour inciter à mener une politique continentale, sous le contrôle des Etats-Unis. Dans ce cadre, en 1907, le concours pour le siège de l'Union Panaméricaine à Washington a été l'un des premiers antécédents architecturaux, qui avait pour objectif de créer une identité régionale. *Ibid.*

¹⁰⁵⁴ Mais en raison du manque de ressources financières, ce projet a été construit jusque dans les années 1990.

¹⁰⁵⁵ Le numéro seize du concours. Pan American Union et Albert Kelsey, *Program and Rules of the Second Competition for the Selection of an Architect for the Monumental Lighthouse, which the Nations of the World Will Erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus; Together with the Report of the International Jury ...*, Pan American Union, 1930, p. 82-84.

¹⁰⁵⁶ Publiées par l'Union Panaméricaine en 1930. *Ibid.*

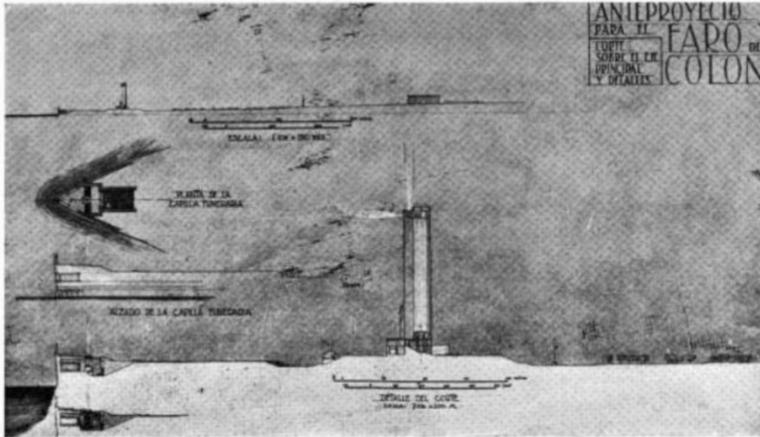


Figure 336. C. Obregón Santacilia, proposition pour le phare à la mémoire de Christophe Colomb, tirée de Kelsey (1930).

Dans la proue, un belvédère sert à apprécier le paysage. Quelques mètres plus loin, une crypte cylindrique à plusieurs niveaux abrite les restes de Colomb. Enfin, au cœur du projet, tel une sorte de mât entouré de colonnades, est placé le phare. Prendre un peu de hauteur nous permet de remarquer que sa conception repose sur des lignes rectangulaires, ainsi qu'un ensemble de sculptures, probablement en lien avec l'allégorie de la découverte de l'Amérique.

Par ailleurs, en 1926, lors du projet d'aménagement urbain de La Havane de Jean Claude Forestier, l'idée d'un mémorial consacré au héros indépendantiste José Martí commence à germer¹⁰⁵⁷. Selon Rodrigo Gutiérrez Viñuales, un premier concours est lancé en 1935 pour concevoir un mémorial et une bibliothèque consacrés à José Martí, mais il est abandonné. En 1938, l'appel à un second concours est soumis, mais ouvert uniquement aux architectes américains et latino-américains.

La revue *Arquitectura Cuba*¹⁰⁵⁸ retrace cette deuxième compétition (1937-1939) dans trois numéros publiés entre

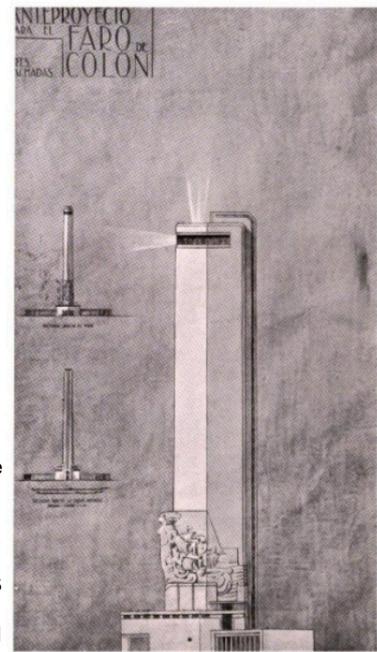


Figure 335. Carlos Obregón Santacilia, proposition pour le phare à Christophe Colomb, tirée de Kelsey (1930).

¹⁰⁵⁷ Le réaménagement urbain de la capitale avait prévu de déplacer le centre administratif et culturel vers l'ancienne colline des catalans. Rodrigo. Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Ed. Cátedra, 2004, p. 291-292.

¹⁰⁵⁸ Publication du *Colegio Nacional de Arquitectos de Cuba* (Ordre National des Architectes de Cuba).

1939 et 1953¹⁰⁵⁹. Selon un premier texte paru en 1939, le but de ce concours est que « Martí dispose d'un symbole intégral à la hauteur de sa tâche apostolique, de ses efforts pour réaliser l'Indépendance et l'unité spirituelle du continent Américain. »¹⁰⁶⁰.

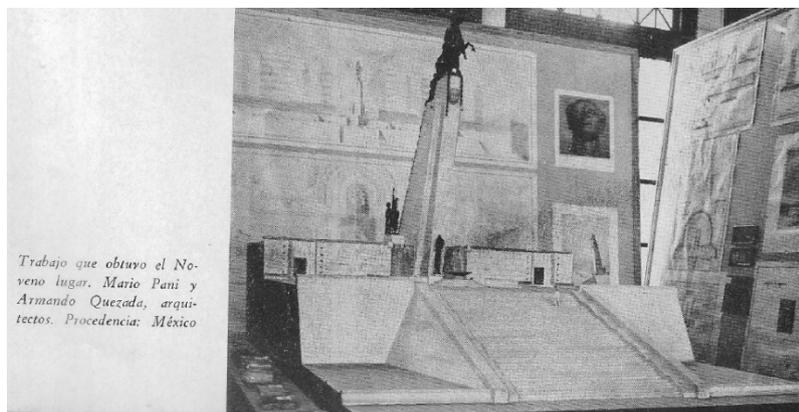


Figure 337. Projet de Mario Pani et de Mario Quezada, tiré de Luis Bay y Sevilla, "Concurso para el monumento a Martí", revue *Arquitectura Cuba*, 67, 1939.

Le premier prix de la compétition n'est pas attribué, mais le second est remis aux architectes Jean Labatut, Enrique Varela et Raul Otero (Cuba)¹⁰⁶¹. Parmi les neuf projets lauréats, c'est la proposition d'une équipe mexicaine qui a été retenue, à savoir le projet de Mario Pani et Mario Quezada¹⁰⁶². En revanche, celui de Carlos Obregón Santacilia et du sculpteur Leonardo Cordero n'obtient qu'une mention honorifique.

Une image publiée en 1939 présente l'extérieur du projet sous la forme d'une maquette. La volumétrie a été constituée au moyen de la superposition des plans qui s'ajoutent à un premier parallélépipède. Deux cylindres et une effigie de José Martí couronnent le bâtiment.

¹⁰⁵⁹ Luis Bay y Sevilla, *Arquitectura Cuba*, n. 67 1939 ; Luis Bay y Sevilla, *Arquitectura Cuba*, n. 78-79 1940 ; José María Bens Arrate, *Arquitectura Cuba*, n. 239 1953.

¹⁰⁶⁰ Luis Bay y Sevilla, "Concurso para el monumento a Martí", *Arquitectura Cuba*, n. 67 1939, p. 47-48.

¹⁰⁶¹ Ce projet a finalement vu le jour en 1959 après le coup d'état de Fulgencio Batista et a consisté en une fusion de la proposition de Labatut-Varela-Otero avec le projet de Morales et Roano, qui avait obtenu le troisième prix, avec la sculpture de Juan José Sicre, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica, ...op. cit.* p. 294.

¹⁰⁶² Qui a obtenu la neuvième place.

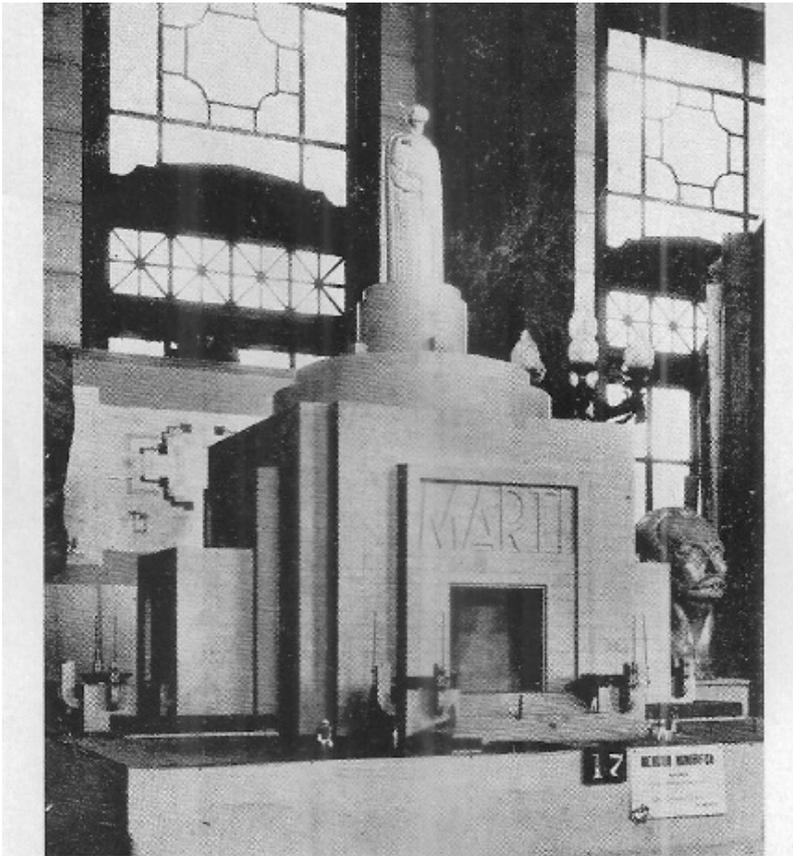


Figure 338. Projet de Carlos Obregón Santacilia et Juan Leonardo Cordero (sculpteur), document tiré de Luis Bay y Sevilla, "Concurso para el monumento a Martí", revue *Arquitectura Cuba*, 67, 1939.

Il semble que le plan l'intérieur de la nef avait une forme en croix¹⁰⁶³. Au centre, un dôme a probablement fait office de plafond de la nef¹⁰⁶⁴. L'ensemble reprend des modèles historiques, notamment les plans des églises et temples à plan centré, tout en géométrisant la volumétrie dans une démarche d'abstraction.

Par rapport à ces quelques exemples concernant la production monumentale¹⁰⁶⁵ de Carlos Obregón Santacilia, nous constatons qu'il est particulièrement favorable à une alliance panaméricaine. Son intérêt pour participer à ces

¹⁰⁶³ Une partie du plan, qui est affichée à l'arrière de la maquette, nous permet d'apercevoir partiellement l'intérieur du projet d'Obregón Santacilia. Luis Bay y Sevilla, "Concurso para el monumento a Martí", *Arquitectura Cuba*, n. 67 1939.

¹⁰⁶⁴ Nous considérons que la solution pour le plafond a consisté à l'effectuer sous la forme d'un dôme, grâce au déploiement de la forme extérieure de l'édifice.

¹⁰⁶⁵ Il convient de préciser qu'en 1938, il a aussi réalisé un projet de monument à Simon Bolivar, héros qui est le symbole de l'unification politique de l'Amérique Latine. Graciela De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia*, Mexico, INBA / SEP, col. « Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico », 1978, p. 107.

deux compétitions dévoile son rattachement à une « identité latinoaméricaine », notamment fondée sur le passé tout à la fois chrétien et hispanique des nations indépendantes.

Néanmoins, il place le Mexique au cœur de ses préoccupations esthétiques et au centre d'un mouvement culturel latinoaméricain, dans un élan nationaliste. Nous trouvons particulièrement cette pensée dans son livre de 1947, *Mexico como eje de la culturas antiguas de América*¹⁰⁶⁶ (Le Mexique comme l'axe des cultures antiques d'Amérique latine) lorsqu'il écrit :

« Le problème [de l'architecture] est vu à partir de l'angle continental, depuis le Mexique, puisqu'il est le pays d'Amérique qui a l'histoire architecturale la plus importante et une production ininterrompue depuis les temps les plus lointains jusqu'à nos jours.¹⁰⁶⁷ »

Ce livre aborde l'histoire de l'architecture mexicaine de manière chronologique, comme une sorte de palimpseste dans lequel chaque étape transcende vers une autre jusqu'à un état prétendument 'moderne' et 'supérieur'. Cet aspect pourrait être en lien avec sa stratégie de composition par strates, dans laquelle il reprend toujours un élément de base sur lequel se superposent d'autres éléments.

Le monument à la Révolution (1938) : emprunts et masques

L'idée centrale de ce projet était de réutiliser les vestiges de la structure en fer du *Palacio legislativo*, correspondant au projet d'Émile Bénard. Dans son livre de 1960, Obregón Santacilia explique qu'il voulait transfigurer la structure afin qu'elle devienne quelque chose d'autre. Il a exhaustivement travaillé afin de transformer ses proportions : le sol de l'ancienne salle des Pas Perdus a été rabaissé pour rendre

¹⁰⁶⁶ Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, Mexico, Editorial Atlante, 1947.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

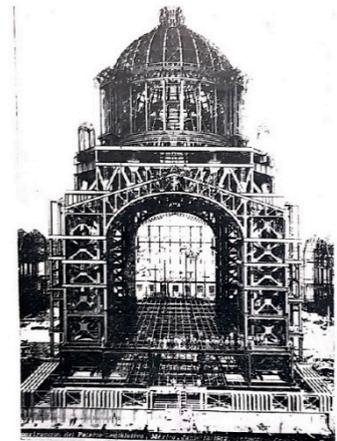
l'espace intérieur plus haut et que la proportion des façades soit plus svelte. Il travaille également les niveaux de l'esplanade, pour créer une série de jardins et de fossés¹⁰⁶⁸, dont il ne reste malheureusement pas de traces actuellement.



El Monumento a la Revolución con la Plaza y jardines que lo rodean

Figure 340. C. Obregón Santacilia, vue du Monument à la Révolution et ses jardins, tirée de C. Obregón Santacilia (1960).

L'opération réalisée pour bâtir l'édifice consiste principalement à envelopper ou à « masquer » la structure, en utilisant diverses pierres locales. Pour ce faire, il a fallu alléger l'ancienne structure en retirant certaines poutres, afin d'éviter un éventuel affaissement du terrain. Il convient de préciser que cet habillage (*Bekleidung*)¹⁰⁶⁹ correspond aussi à un *modus operandi* d'Obregón Santacilia pour d'autres projets monumentaux précédemment évoqués, ou encore



Estructura del Palacio Legislativo que después de permanecer 25 años abandonada, sirvió para construir el Monumento a la Revolución

Figure 339. C. Obregón Santacilia, vue de la structure de l'ancien Palais législatif devenue le Monument à la Révolution, tirée de C. Obregón Santacilia (1960).

¹⁰⁶⁸ Carlos Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución. Simbolismo e historia ...op. cit.*, p. 42-43.

¹⁰⁶⁹ Selon Estelle Thibault, l'origine de *Bekleidung*, ou de l'habillage des édifices, aurait plusieurs sources dans les écrits de John Ruskin et de Gottfried Semper. Cette ressource ornementale désignerait non seulement l'élément physique appliqué sur la structure mais aussi une rhétorique symbolique conférée à la surface, par une action assimilable au costume et au déguisement
Estelle Thibault, « La confection des édifices : analogies textiles en architecture aux XIXe et XXe siècles », *Perspective*, 1, 30 juin 2016, p. 109-126.

pour le bâtiment du *Departamento de Salubridad e Higiene* (1927-1929).

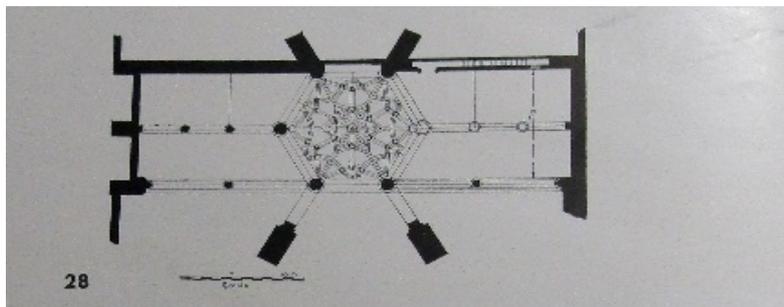


Figure 341. C. Obregón Santacilia, plan d'une chapelle à Teposcolula Oaxaca (Mexique), probable référence de son travail, tirée de C. Obregón Santacilia

L'autre constat sur sa production monumentale (et en particulier sur ce projet) est la forte référencialité spatiale à l'architecture de tradition gréco-romaine et néoclassique. Les plans centrés et couronnés par des dômes sont une constante dans les trois projets analysés. Il s'agit probablement là d'un emprunt à la tradition hispano-coloniale¹⁰⁷⁰ ou encore de la trace de sa formation *Beauxartienne*.

Une autre référence nous saute également aux yeux lorsque nous considérons le monument depuis l'extérieur au milieu de son cadre urbain : l'Arc de Triomphe de Paris. Sa volumétrie massive et ses façades cintrées font aussi penser à ce monument Parisien, inspiré de l'Antiquité classique. Cette référence devient ironiquement explicite lorsque, dans son livre de 1960, Carlos Obregón Santacilia se vantait de l'épigramme écrit par José Elizondo :



Figure 342. L'agence Rol, l'Etoile, Paris en tenue de bombardement 1918, gallica, Bnf©.

« Monument sans égal
à la grande Révolution
il a changé sa mission.
Il est maintenant kiosque pour claironner...
À Paris serait connu,
une annonce lumineuse, dans l'arc de l'étoile. ¹⁰⁷¹ »

¹⁰⁷⁰ Nous retrouvons une référence à ce type de plan centré, lorsqu'il analyse par exemple en 1947 la chapelle de Teposcolula (Oaxaca). Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, Mexico, Editorial Atlante, 1947, p. 46.

¹⁰⁷¹ Carlos Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución. Simbolismo e historia ...op. cit.*, p. 69.

Un troisième élément commun à toutes les productions monumentales analysées est celui des sculptures grand format, qui se fondent dans la masse architecturale¹⁰⁷². Pour le projet du Monument à la Révolution, le travail sculptural a été soumis à un concours, remporté par Oliverio Martínez, qui a effectué les quatre ensembles sur les quatre arêtes supérieures des piliers¹⁰⁷³. Le travail de la taille de la pierre constitue, pour Obregón Santacilia, une sorte de fil conducteur de l'histoire de l'architecture mexicaine et sert à rattacher son travail d'architecte à une tradition culturelle¹⁰⁷⁴.

Deux autres éléments centraux du projet du Monument à la Révolution sont le belvédère et l'éclairage du dôme, situés dans la partie supérieure du monument. Quant à l'éclairage, le faisceau lumineux qui sort de la voûte souligne le caractère moderne du bâtiment¹⁰⁷⁵.

De plus, deux espaces de terrasses permettent aux visiteurs d'avoir une vue panoramique sur la capitale, dans une volonté de démocratiser l'expérience sur la ville¹⁰⁷⁶. Juan O'Gorman a montré l'importance de cette perception de la ville en rapport avec le monument, lorsqu'il a peint en 1942 le tableau *La Ciudad de México*¹⁰⁷⁷, probablement réalisé en hommage à son maître Carlos Obregón Santacilia. En quelque sorte, ce monument transforme en effet la

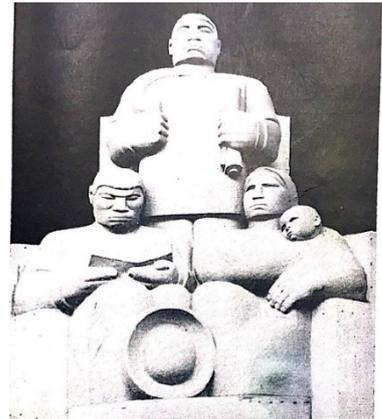


Figure 343. C. Obregón Santacilia, ensemble de sculptures d'Oliverio Martínez qui représentaient les Lois de *Reforma* (le modèle de l'enfant était le fils de l'architecte), tirée de C. Obregón Santacilia (1960).



Figure 344. C. Obregón Santacilia, relief préhispanique, tirée de C. Obregón Santacilia (1947).

¹⁰⁷² Dans l'une des légendes du livre *México como eje de las antiguas arquitecturas de América* (1947), Obregón Santacilia évoque explicitement son intention pour le monument à la Révolution : « l'union parfaite entre architecture et sculpture », ce qui témoigne de sa démarche d'intégration plastique. Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América, ...op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁷³ Les motifs choisis ont été des paysans et des ouvriers indigènes, qui représentaient : l'Indépendance, les lois de *Reforma*, les lois agraires et les lois ouvrières. Carlos Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución. Simbolismo e historia ...op. cit.*, p. 44-48.

¹⁰⁷⁴ Dans son texte de 1947, les photographies se concentrent sur les détails des reliefs et des sculptures de la période préhispanique et coloniale. Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América, ...op. cit.* p. 22-70.

¹⁰⁷⁵ Ici nous considérons encore une fois la notion de *Lichtarchitektur*, ou architecture de la lumière, développée en Allemagne notamment par Joachim Teichmüller. Voir : Joachim Teichmüller, « Lichtarchitektur. Licht und Lampe », n. 13-14, *Union*, 1927 ; Joachim Teichmüller, « Moderne Lichttechnik » in *Wissenschaft und Praxis*. Berlin, *Union*, 1928.

¹⁰⁷⁶ Deux terrasses sur deux niveaux différents. Carlos Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución. Simbolismo e historia ...op. cit.* p. 52.

¹⁰⁷⁷ Juan O'gorman, *La Ciudad de México*, 1942, Museo de Arte Moderno.

perspective de la ville en lieu de mémoire, ouvert aux interprétations et aux projections sur l'avenir.

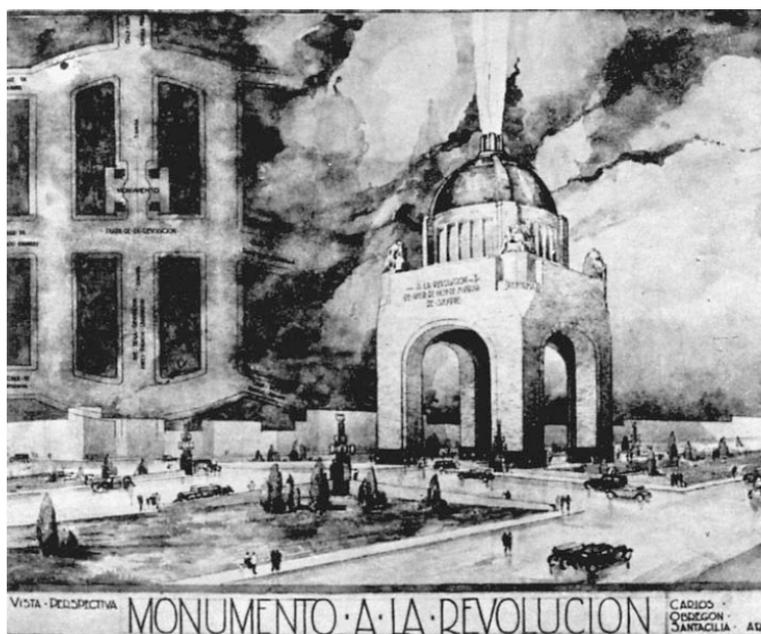


Figure 345. Carlos Obregón Santacilia, perspective du Monument à la Révolution en 1933, mrm.mx

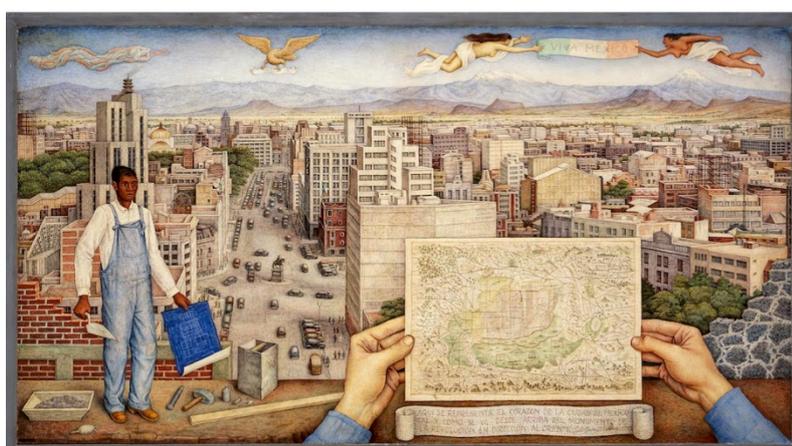


Figure 346. J. O'Gorman, peinture *La Ciudad de México* (depuis le Monument à la Révolution, direction est), 1949, fundación ICA©, google art projet.

Enfin, une dernière question concernant ce monument demeure son caractère funéraire. Dans le pilier sud-est a été prévu un espace pour abriter les restes des héros de la Révolution¹⁰⁷⁸. De surcroît, cet édifice vise également à enterrer et masquer les vestiges de l'ancien régime de Porfirio Díaz, comme dans une sorte de dépassement. Pour reprendre les propos d'Obregón Santacilia, « il fallait faire disparaître cet édifice du *Porfiriat*, ainsi que la mentalité de cette époque ». Hommage ou exécution ? La question mérite d'être posée.

Filiations et refus de l'héritage français

Carlos Obregón Santacilia, dans son livre de 1947¹⁰⁷⁹, lorsqu'il parle d'une influence européenne sur le continent américain au XIX^e siècle, déclare qu'elle suscite une rupture avec la tradition : « (...) c'est désormais la France, qui est à la tête de la civilisation, depuis laquelle rayonne une influence sur le monde entier (...). Il en arrive des idées nouvelles, créées par la Révolution française et qui engendrent une nouvelle forme de compréhension des questions humaines et l'éclectique application de tous les styles et les formes. ».¹⁰⁸⁰

Cette influence française a, selon lui, imposé de nouveaux styles architecturaux qui concernent uniquement une classe sociale privilégiée, tandis que le peuple mexicain se réfugie dans une architecture populaire dénuée de valeur architecturale particulière¹⁰⁸¹. À la veille du XX^e siècle, moment de l'émergence de l'Art nouveau en Europe, les architectes français et italiens « importés » essayent, selon Carlos Obregón Santacilia, d'utiliser les formes traditionnelles du Mexique, ou encore de s'inspirer de sa

¹⁰⁷⁸ Il a été prévu pour les restes de héros de la Révolution : Francisco I. Madero et Venustiano Carranza. Carlos Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución. Simbolismo e historia ...op. cit.* p. 52-53.

¹⁰⁷⁹ Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América, ...op. cit.*,

¹⁰⁸⁰ *Ibid.* p. 75.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p.76.

flore et sa faune, pour créer et proposer des éléments décoratifs. Mais, d'après Obregón Santacilia, cette démarche s'avère trop superficielle et de ce fait échoue¹⁰⁸².

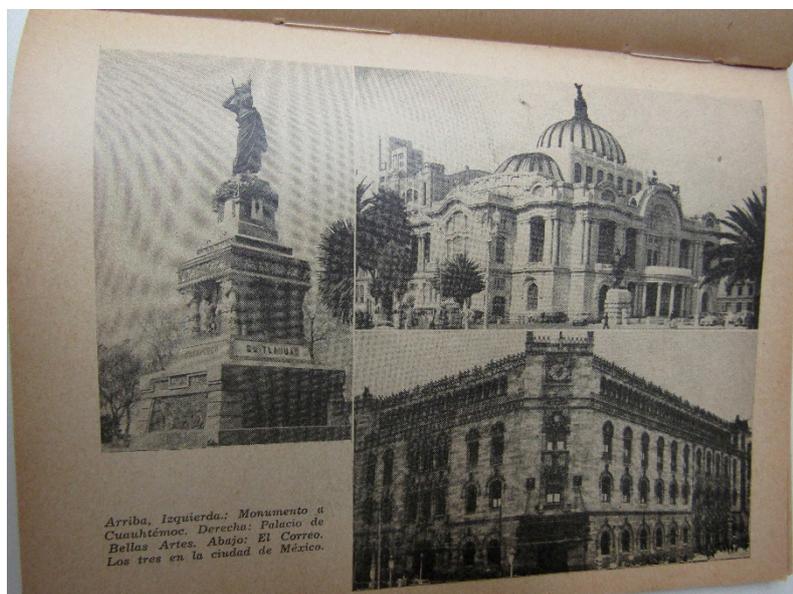


Figure 347. C. Obregón Santacilia, architecture de la période du Porfiriat, photo tirée de C. Obregón Santacilia (1952).

Dans son texte paru en 1952, *Cincuenta años de arquitectura mexicana*, lorsqu'Obregón Santacilia parle de la période du *Porfiriato*, il souligne le peu de confiance que le gouvernement a envers les architectes formés dans le pays. L'importation de professionnels depuis la France et l'Italie est alors redevenue à la mode¹⁰⁸³. De la période de l'Art nouveau, seuls subsistent, selon lui, le *Teatro nacional*, de l'architecte Adamo Boari et le *Palacio legislativo* d'Emile Bénard, tous deux créés vers 1904.

Obregón Santacilia juge sévèrement la proposition de Boari : « [d'un] plan farfelu et avec plein de recoins et des espaces peu profitables ; le parti de la façade était compliqué et peu clair (...) Le chantier est abandonné durant vingt ans et Federico Mariscal l'a complété dans un autre

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁸³ Selon lui, les œuvres d'importance construites durant cette période ont été : l'asile *La Castañeda*, la maison *Boker*, le bâtiment *Esmeralda*, le bâtiment *La Mexicana*, *El Banco de Londres*, le magasin *High Life*, le premier bâtiment *El Palacio de Hierro* et le magasin *el Centro Mercantil*, dont les deux dernières ont été « intérieurement [aménagées] à la manière de Paris, comme *Le Printemps* ou *Le Bon marché*. Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México, Patria, 1952, p. 26-27.

style, mais en aucune manière mieux que l'Art Nouveau, un style si critiqué dans lequel Boari l'avait conçu. ¹⁰⁸⁴

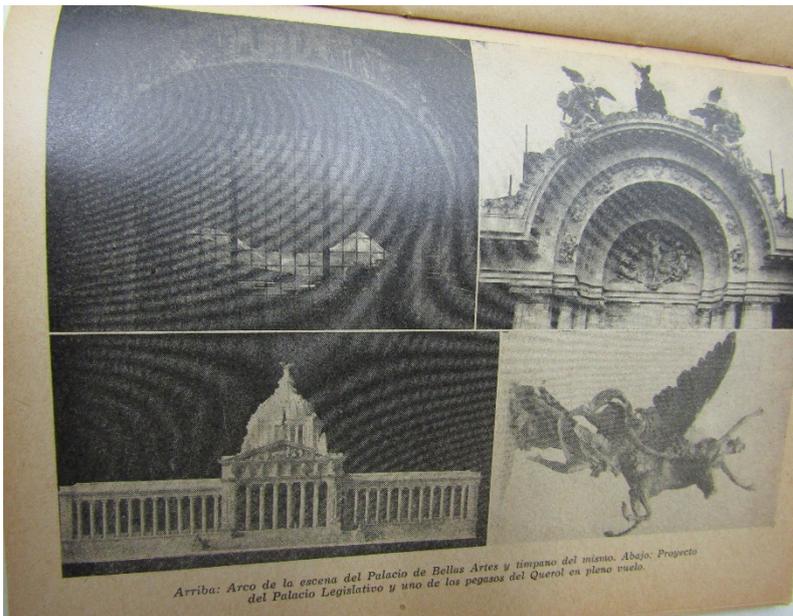


Figure 348. C. Obregón Santacilia, Palais législatif, document tiré de C. Obregón Santacilia (1952).

En revanche, il existe une profonde admiration pour le *Palacio legislativo* d'Émile Bénard, bâtiment inachevé qui, selon lui, « avait laissé une double empreinte dans l'architecture mexicaine : dans l'atelier de ces deux architectes ont été formés plusieurs de nos professeurs de l'École d'Architecture comme Eduardo Macedo y Arbeu et Jésus Acevedo. La masse centrale et la coupole du chantier inachevé sont restées comme une partie intégrante et très importante dans la silhouette de la ville. ¹⁰⁸⁵ »

Concernant sa formation à l'*Academia de San Carlos* entre 1916 et 1923, il décrit le tournant du début du XX^e siècle comme « un désir de connaître et de se tourner vers les racines, doublé d'une consigne nationaliste : avec le renversement du régime, nous luttons aussi contre l'influence française, qui était l'une de ses caractéristiques. ». ¹⁰⁸⁶ L'architecture fait naturellement partie

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 36.

de ce mouvement révolutionnaire, les étudiants se tournent alors vers l'étude de l'architecture nationale et sont en quête de traditions abandonnées¹⁰⁸⁷.

Selon Obregón Santacilia, parmi les professeurs qui contribuent à l'élan de rénovation, se trouvent le peintre José Clemente Orozco¹⁰⁸⁸ et les architectes Manuel Ituarte (surnommé *Manuelón*) et Eduardo Maceo y Arbeu (surnommé *Mochicho*)¹⁰⁸⁹. Néanmoins, Obregón Santacilia considère que sa génération a été la dernière à avoir été influencée par l'architecture française et les architectes importés, comme Paul Dubois et son dessinateur, Lefebvre de Gazon¹⁰⁹⁰.

Un autre épisode de la francophobie¹⁰⁹¹ d'Obregón Santacilia, qui mérite d'être mentionné, est son aversion pour l'ancien consul du Mexique en France, Arturo Pani et son fils l'architecte Mario Pani. Dans son texte *Historia folletinesca del Hotel del Prado* (1951)¹⁰⁹², il décrit en effet comment cette famille récemment arrivée de Paris, a été à l'origine de son conflit avec son ancien ami Alberto Pani. Selon lui, depuis son arrivée, la famille Pani sème le doute dans l'esprit de l'ancien ministre des Finances, par rapport aux chantiers pris en charge par Obregón Santacilia :

« Les maisons [à Reforma] étaient déjà très avancées et tous les nouveaux arrivés depuis la vieille Europe avaient la prétention d'être supérieurs, trait qui les caractérisait ». ¹⁰⁹³

¹⁰⁸⁷ *Ibid.* p. 37.

¹⁰⁸⁸ De plus, selon Obregón Santacilia, lui et d'autres élèves défendaient les expositions du peintre d'avant-garde José Clemente Orozco, qui exposait dans les couloirs de l'École, en 1916. *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁸⁹ Eduardo Macedo y Arbeu, surnommé « Mochicho », son mentor, lui fit découvrir la revue allemande *Bauformen*, l'œuvre d'Otto Wagner et d'autres architectes Viennois. *Ibid.*

¹⁰⁹⁰ Dessinateur qui a donné quelques cours de dessin architectural, mais dont les élèves ont lutté pour sa démission. *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁹¹ Françoise Dasques, dans le troisième tome de son ouvrage, parle de « gallomanies et gallophobies » pour aborder les diverses positions des architectes vis-à-vis des courants français. Françoise DASQUES, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910*, Paris, L'Harmattan, 2015, vol.III, p. 178-191.

¹⁰⁹² Carlos Obregón Santacilia, *Historia folletinesca del Hotel del Prado*, México D.F., Imprenta Nuevo Mundo, 1953.

¹⁰⁹³ Obregón Santacilia témoigne les constantes critiques vis-à-vis de ses projets en cours pour ministre Alberto Pani, notamment de la part de son frère Arturo Pani et son neveu Mario Pani Darqui. Ces derniers étaient récemment arrivés de Paris et

À propos de son ancien ami Alberto Pani, Obregón finit par conclure : « il est un *afrancesado* qui aime tout (et uniquement) ce qui vient de l'étranger »¹⁰⁹⁴, afin d'illustrer selon lui une faiblesse de caractère, un manque d'autonomie et de l'inconstance, caractéristiques de certains membres de la prétentieuse bourgeoisie mexicaine.

Par ailleurs, en 1950, José Villagrán García produit son texte rétrospectif¹⁰⁹⁵ *Panorama de cincuenta años de arquitectura mexicana*¹⁰⁹⁶ (Panorama de cinquante ans d'architecture mexicaine contemporaine), document qui constitue un repère important pour connaître le positionnement de cet architecte et enseignant, très engagé durant la période postrévolutionnaire.

Villagrán García identifie le jalon architectural du début du XX^e siècle au sein d'un courant éphémère ayant émergé en 1923, qu'il a qualifié d'« individualiste ». Ce mouvement, dont Juan Segura est l'un des principaux représentants, est d'après Villagrán le résultat de l'assimilation fructueuse des idées des architectes nationalistes, comme Nicolás Mariscal et Jesús T. Acevedo¹⁰⁹⁷ à celles des architectes étrangers, comme l'italien Adamo Boari et le français Paul Dubois¹⁰⁹⁸. Ce courant est : « une nouvelle orientation qui poursuivait la

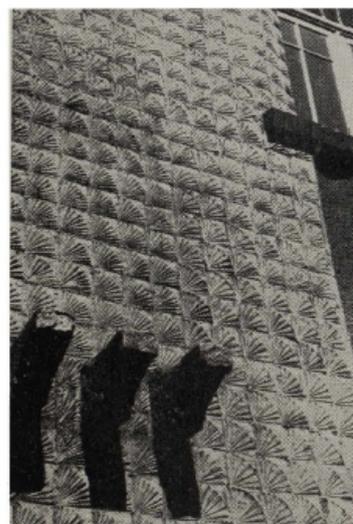


Figure 349. J. Villagrán García, étape individualiste : texture de la façade du bâtiment Sadi Carnot 1928, œuvre de Juan Segura, tirée de Villagrán García (1963).

blâmaient en continuité les œuvres d'Obregón, sous prétexte que certains éléments n'étaient plus « à la mode » dans cette capitale européenne. *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ Texte qui n'a été publié qu'en 1963, par la revue *Cuadernos de Arquitectura*, dans l'édition de Ruth Rivera.

¹⁰⁹⁶ José Villagrán García, « Panorama de 50 años de la arquitectura mexicana contemporánea (1900-1950) », *Cuadernos de Arquitectura*, 10, México, 1963, 27 p. : <http://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html> (consulté le 5 décembre 2018).

¹⁰⁹⁷ Selon José Villagrán, il existe quatre courants durant les cinquante premières années du XX^e siècle au Mexique. Le premier est « l'anachronique exotique », se caractérisant par une adaptation de modèles d'autres lieux et époques ; le deuxième, appelé « anachronique nationaliste », explore les modèles préhispaniques et coloniaux ; le troisième « l'individualiste », est une sorte de transition vers la modernité ; le dernier est le courant moderne, dans lequel la valeur architecturale a été intégrée (l'utilité, la cohérence, l'esthétique et le social). *Ibid.*

¹⁰⁹⁸ Cependant, d'après José Villagrán, les œuvres de Boari et de Dubois n'étaient pas toutes modernes, à l'image du *El Palacio de Hierro* et du Théâtre national. Il considère le Monument aux morts de la Guerre de Dubois et le *Edificio de Correos* (Palais de la Poste) de Boari comme des bâtiments complètement anachroniques. *Ibid.*, p. VI–VIII.

modernité et le caractère national, à l'intérieur d'un cadre individualiste et d'un formalisme décoratif »¹⁰⁹⁹.

Néanmoins Villagrán Garcia fait la clarification suivante concernant 'l'impureté' des architectes étrangers :

« Il ne faut pas penser que Boari et Dubois avaient déjà fait le pas tellement décisif avec leurs œuvres significatives et modernes ; car *El Teatro nacional*, (...) et *El Palacio de Hierro* se sont érigés en même temps que des édifices anachroniques et formels, ce qui entre en contradiction avec n'importe quelle thèse de modernité (...) Certaines de ces compositions restent attachées à une recherche formelle sans tectonique, comme dans les deux étapes précédentes (...).¹¹⁰⁰ »

De l'avis de Villagrán Garcia, la 'tectonique' faisait référence à une maîtrise de la technique constructive et au lien entre la structure et la forme. Dans ce même texte, il déclare par exemple que « La figure géométrique sans tectonique et sans métrique a été employée auparavant comme moyen d'expression dans l'architecture ; ainsi apparaissent plusieurs cas de copies qui, parmi d'autres choses, ont ignoré l'échelle du mode original »¹¹⁰¹.

Concernant le cas précis de Paul Dubois, il mentionne le projet du monument aux morts de la Guerre 1914-1918, dont la construction consiste en une reproduction à petite échelle de la sculpture de l'Arc de Triomphe à Paris, *Le Départ des volontaires* (François Rude 1833-1836) qui, selon lui, est aussi un mélange de plusieurs formes du XVIII^e siècle¹¹⁰².

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. VI.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. VII.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. V.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. VIII.

21. Casa habitación. Calle Sadí Carnot. México.
Arq. Juan Segura.



20. Portada. Arq. Antonio Gaudí. Barcelona.



22. Casa habitación. Calle Praga. México.
Arq. Juan Segura.

XXI

Figure 350. J. Villagrán García, étape individualiste : montage de photographies des œuvres de Juan Segura et d'Antoni Gaudí, tiré de J. Villagrán García (1963).

Néanmoins, de son passage à l'*Academia de San Carlos* entre 1918 et 1923, José Villagrán García se souvient des enseignants, y compris de Paul Dubois, avec une grande admiration¹¹⁰³. Par rapport à l'enseignement de l'architecture à l'*Academia de San Carlos* à l'époque postrévolutionnaire, Villagrán García insiste sur l'abandon progressif des pratiques dites « formalistes » et des théories relatives aux

¹¹⁰³ « Il faut rendre hommage à nos professeurs : Carlos M. Lazo, Federico E. Mariscal, Francisco Centeno, Manuel M. Ituarte et Paul Dubois, qui ont notamment semé parmi nous l'amour de notre art et un guide qui plus tard nous a servi dans nos tâches d'enseignement et professionnelles au service de la collectivité mexicaine ». *Ibid.*, p. VIII.

styles architecturaux, sans que les enseignements d'histoire de l'architecture aient pour autant disparu. Il attribue notamment à l'architecte français Julien Guadet, parmi d'autres théoriciens européens du XX^e siècle, la valeur de la « sincérité » en architecture, concept qui évolue ensuite vers celui de « vérité » :

« Avec le temps ce principe [de vérité] s'est confondu avec la logique élémentaire de toute production humaine : la triple concordance entre la *forme*, la *finalité* et les *moyens de production*. La forme architecturale devait être atteinte sur la base de la maîtrise de la technique constructive et de la connaissance du *problème* avec une méthode la plus possible scientifique, pour achever comme point de départ la solution du *programme*. »¹¹⁰⁴

Villagrán Garcia comprend ainsi « la vérité » comme une sorte de congruence logique entre forme, finalité et technique de construction, qui doit être présente dans toutes les productions humaines. Il est possible que l'origine de cette pensée vienne de la lecture du livre de Julien Guadet (1901)¹¹⁰⁵, lorsqu'il résume ses cours à l'ENSBA dans le chapitre deux consacré aux principes directeurs de l'architecture :

« Dans les arts d'imitation, le vrai c'est la nature ; dans les arts de création (...) le vrai se définit moins facilement : pour moi cependant je le traduirai d'un mot : la conscience. (...) Cherchez donc cette vérité intime et profonde cette vérité de conscience. Vous vous préserverez ainsi de la contagion du succès éphémère, de la tyrannie de la mode, de la servitude du pastiche, du mirage de la fantaisie irraisonnée. »¹¹⁰⁶

Guadet disait aussi à ses élèves que dans la composition architecturale, l'un des guides primordiaux est le programme, qui renvoie à l'ensemble des fonctions d'un

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. IX.

¹¹⁰⁵ Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture : cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*, Paris, Aulanier, 1901-1904, 4 tomes.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, tome I, p. 99.

projet et à la lecture du terrain¹¹⁰⁷. Un autre élément fondamental, selon lui, est la construction, qui doit être la préoccupation constante de l'architecte et doit fournir l'arsenal de ses ressources¹¹⁰⁸.

Nous constatons dans l'ouvrage de Guadet la présence d'une pensée ancrée dans le rationalisme français, et, en particulier, au travail et à l'enseignement d'Henri Labrouste. Selon Villagrán Garcia, les idées de Guadet, ainsi que l'essor au Mexique d'une méthode dite de « style dynamique »¹¹⁰⁹, ont constitué les bases théoriques de sa production¹¹¹⁰.

Enfin, le témoignage le plus difficile à restituer est probablement celui de Juan Segura Gutiérrez, puisqu'il n'a jamais publié ses écrits. Les rares traces qui existent concernant sa vision de l'architecture du XX^e siècle ont été recueillies par certains témoignages à la veille de sa disparition et publiées dans les années 1980.

Lors d'un entretien mené en 1981¹¹¹¹, Juan Segura Gutiérrez, reconnaît l'existence d'une double influence sur son apprentissage à l'*Academia de San Carlos* entre 1917 et 1921 : d'un côté, celle européenne-française, de l'autre, coloniale ibéro-mexicaine :

« Tous les livres de la bibliothèque étaient en français. Tous les voyages étaient vers l'Europe (...) la plupart de nos professeurs sont allés là-bas (...)»¹¹¹² À cette époque on

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, 101.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, 108-109.

¹¹⁰⁹ Cette méthode visait à trouver une véritable forme-expression de la culture contemporaine mexicaine. « Il est intéressant de constater que dans notre école nous n'avions pas eu connaissance des études de la théorie des styles, réalisées au XIX^e siècle et publiées jusqu'à 1924. A cause de cette méconnaissance, les recherches mexicaines ont été parallèles à celles européennes, nous avons donc suivi divers chemins. Nous avons attendu le concept de style *dynamique* et son identification avec les notions de *forme* et *expression* (...) pour autant nous avons continué à étudier les exemples classiques et coloniaux, mais à la place de copier les formes, nous avons mis en perspective les problèmes avec lesquels les architectes du passé se sont confrontés ». *Ibid.*, p. IX.

¹¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹¹ "Entrevista con el arquitecto Juan Segura", *Construcción Mexicana*, n° 265, 1981, p. 21-35 (AAMYCV).

¹¹¹² *Ibid.* p. 24.

avait aussi l'héritage de la période coloniale, fait qui naturellement a dû nous influencer.¹¹¹³ »

Il se réfère, parmi ses professeurs, à un ensemble de vingt-cinq architectes, notamment à Carlos Peña, Eduardo Macedo y Arbeu, Manuel Ituarte, Carlos Lazo et « le Français qui enseignait le cours de composition ».

Malgré cet étonnant oubli, Segura Gutierrez reconnaît également son engagement au sein de l'agence de Paul Dubois entre 1920 et 1923. Lors d'un autre entretien mené en 1983, il a raconté à Adriana Leon Estrada son expérience à l'atelier de Paul Dubois et Fernand Marcon : « En 1920, mon professeur de composition, l'architecte Paul Dubois, qui était l'architecte de la colonie française, m'a appelé pour collaborer à son agence »¹¹¹⁴. Selon Javier Velasco Sanchez, Juan Segura lui a également confié qu'il travaillait au sein du cabinet de Dubois car il souhaitait faire une expérience pratique durant sa formation et gagner de l'argent. En tant que dessinateur, il travaillait six heures par jour et gagnait quinze pesos par semaine¹¹¹⁵.

Un autre héritage de sa formation *beauxartienne* est, selon lui, le recours systématique à un axe de composition central pour démarrer la conception des projets¹¹¹⁶. De même, il reconnaît que l'ornement fait partie intégrante de ses projets architecturaux, ce tout particulièrement à l'intérieur des édifices, car « oublier l'esthétique architecturale revient à priver le bâtiment de sa vertu de communiquer, du langage attribué par son lieu d'ancrage, du symbole qu'il représente. »¹¹¹⁷ Finalement, Segura Gutiérrez refuse de classer son œuvre parmi celles représentatives de la tendance des arts décoratifs ou de l'Art déco. Il expliqua

¹¹¹³ *Ibid.* p. 28

¹¹¹⁴ Biographie de Juan Segura (extrait d'entretien mené avec Juan Segura) Adriana León Estrada, *Art déco y el arquitecto Juan Segura*, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1983. (sans page).

¹¹¹⁵ J. Velasco Sánchez, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto...*, *op. cit.* p. 41.

¹¹¹⁶ "Entrevista con el arquitecto Juan Segura", *Construcción Mexicana ...op. cit.*, p. 30.

¹¹¹⁷ *Ibid.*

avec la simplicité et la clarté d'esprit qui le caractérisaient :
« Je voulais uniquement me révolter contre les petites colonnes et les grandes colonnes. ». ¹¹¹⁸



Figure 351. Anonyme, détail du bâtiment *Tehuacán* (1931), œuvre des architectes José Ignacio Buenrostro et Ernesto I. Buenrostro. Juan Segura reconnaît ce dernier comme membre de sa promotion, avec les architectes Francisco Gómez Palacios, Fernando Dávila, Alberto Mendoza et Vicente Urquiaga, voir : *Construcción mexicana*, n. 265, 1981, p. 21-35), photographie tirée de la revue *Obras*, 202 vol. 17 1989.

4.3 Ruptures

L'entrée du fonctionnalisme

Si durant le XIX^e siècle, l'Europe – en particulier la France – est le modèle culturel de référence privilégié, au début du XX^e siècle, l'on constate une large diversification des regards et des sources d'intérêt. En architecture, ce changement découle d'une réflexion locale menée sur les enjeux – techniques, sociaux et idéologiques – du nouveau siècle, et il est certainement renforcé par la diffusion des publications internationales, qui nourrissent le débat des architectes, soucieux de se positionner dans un contexte global.

¹¹¹⁸ "Consejos de Juan Segura", *Obras*, V. 17 no. 202, octobre 1989, p. 44-46 (AAMYCV).

Les courants progressistes en matière d'architecture en Europe et aux États-Unis émergent avec plus de force après la Première Guerre mondiale. Selon Enrique X. De Anda, à partir de 1924, une position plus critique envers les courants néocoloniaux, auparavant soutenue par José Vasconcelos, se manifeste dans la presse spécialisée mexicaine¹¹¹⁹. De nouvelles idées commencent à circuler, à travers un processus de sélection des projets, dont les innovations attirent tout particulièrement les architectes-éditeurs mexicains.

Parmi les premières tendances qui s'intéressent le plus aux années 1920, De Anda identifie les écoles viennoise et hollandaise, notamment avec les projets menés par les architectes Joseph Hoffmann (1870-1956) et Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963)¹¹²⁰. Une autre référence est la revue allemande *Moderne Bauformen*, puisque, selon Carlos Obregón Santacilia¹¹²¹, l'architecte Eduardo Macedo y Arbeu (surnommé *Mochicho*) l'a mise à la disposition de ses élèves de l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos*¹¹²².

En 1924, De Anda établit que le discours des architectes mexicains, qui se montraient auparavant hostiles à l'architecture nord-américaine, constitue un tournant. À ce moment, Federico Mariscal, l'une des grandes figures publiques de l'architecture, publie un texte dans le journal *El Excelsior* sous le titre *L'influence des constructions des États-Unis dans l'architecture moderne est indiscutable*¹¹²³.

¹¹¹⁹ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 79.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹¹²¹ C. Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)...*, op. cit., p. 39.

¹¹²² Enrique X. De Anda signale aussi que cette revue aurait très probablement été accessible à Juan Legarreta, qui a publié en 1931 son projet de fin d'étude – une proposition de logement pour ouvriers – dans le magazine *Tolteca* (numéro 20). La proposition de Legarreta a été présentée à côté de celle d'une maison conçue par l'architecte Walter Lampe, dont les images avaient été extraites de la revue *Bauformen*. E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 81.

¹¹²³ Federico Mariscal, « La influencia de las construcciones de los Estados Unidos en la arquitectura moderna es incontestable », in Ramón Vargas Salguero et J. Victor ARIAS MONTES (éd.), *Ideario de los arquitectos mexicanos...*, op. cit., (vol.2) p. 52-55.

Mariscal conclut sa réflexion sur la construction aux États-Unis d'Amérique en faisant l'apologie des gratte-ciels.

Mais à cette époque, d'autres références majeures sont les œuvres de l'architecte suisse Charles-Edouard Jeanneret-Gris, dit *Le Corbusier* (1887-1965), notamment celles réalisées en France entre 1926 et 1931, qui sont commentées dans les journaux *Excelsior*¹¹²⁴ et *El Universal*, ainsi que dans les magazines *Tolteca* et *Cemento*¹¹²⁵. Par exemple, le 15 juillet 1926, le journal *El Excelsior* publie une traduction d'un texte de Le Corbusier sous le titre *Una Casa Ultraísta*¹¹²⁶. Tous ces articles, qui visent tout autant un public spécialisé que plus large, consolident graduellement une posture favorable dans les cénacles architecturaux envers l'architecture dite 'moderne'.

La diffusion internationale de la pensée de Le Corbusier s'avère indéniable, notamment depuis la publication de son livre *Vers une architecture* en 1923. Selon Ida Rodríguez Prampolini, ce texte a trouvé un écho chez plusieurs jeunes Mexicains, tels que Juan O'Gorman, Juan Legarreta et Álvaro Aburto¹¹²⁷. Les premières années de carrière d'O'Gorman sont les plus nettement liées à l'œuvre de Le Corbusier. Il a en effet lui-même admis avoir lu le livre en question à plusieurs reprises¹¹²⁸. Selon Miquel Adrià, ce texte a conduit le militant de gauche à repenser l'architecture

¹¹²⁴ Publication périodique sous la responsabilité de Juan Galindo Pimentel et Bernardo Calderón. Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana*, INAH, SEP, 1963, p. 100.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹¹²⁶ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 84.

¹¹²⁷ « Bien que la théorie du fonctionnalisme en architecture ne soit pas uniquement due à Le Corbusier, la diffusion de son livre *Vers une architecture* a grandement contribué au développement et à la consolidation du nouveau style architectural (...) Les preuves de la façon dont, dans différentes circonstances, ce livre est compris de diverses manières sont les leçons que trois jeunes Mexicains aux idées socialistes ont tirées de lui : Juan O'Gorman, Juan Legarreta et Álvaro Aburto ». Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 20.

¹¹²⁸ « Autour de l'année 1924, les éditeurs m'ont envoyé à Mexico le livre de l'architecte Suisse-Français Le Corbusier, intitulé

mexicaine, dans un pays où la rhétorique révolutionnaire nationaliste était au centre du discours culturel¹¹²⁹.



Figure 352. Détail de l'article dans le journal *El Excelsior*, 15 juillet 1926, tirée d'E. X. De Anda 1990.

Une autre preuve de l'effet que le livre de Le Corbusier suscite au Mexique réside dans les multiples réactions recueillies dans les *Pláticas de Arquitectura*, en 1933. Selon Manuel Amabilis, la conception de l'architecte suisse est « une chimère, une infâme copie du travail des ingénieurs »¹¹³⁰. D'après Manuel Ortiz Monasterio la phrase de Le Corbusier « Architecture ou Révolution ! » constitue un appel à mettre l'architecture au service des masses populaires¹¹³¹, alors que Silvano Palafox considère le travail des partisans de Le Corbusier comme une autre importation depuis l'Europe, « une triste caricature.¹¹³² »

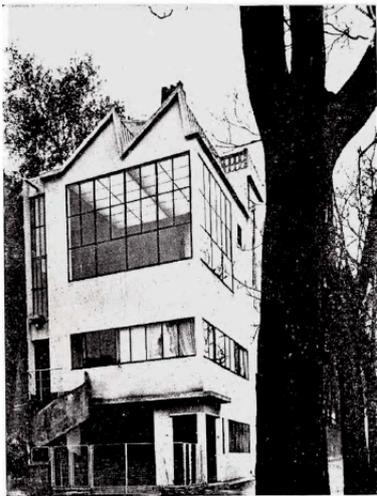
Vers une architecture. J'ai acheté et lu le livre plusieurs fois avec un grand intérêt. À ce moment l'idée m'est venue à l'esprit qu'il était nécessaire de faire au Mexique une architecture totalement fonctionnelle, éloignée de tout l'académisme et dépourvue de tout ce qui pourrait être considéré comme orthodoxe ou du sectarisme esthétique, afin de créer une architecture exclusivement fonctionnelle (ingénierie des édifices)». Juan O'Gorman in Antonio. Luna Arroyo, *Juan O'Gorman : autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México, D.F., Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973, p. 94.

¹¹²⁹ Miquel Adria, *La sombra del Cuervo : arquitectos mexicanos tras la senda de Le Corbusier*, Primera edición., Ciudad de México, Arquine, 2016., p. 33.

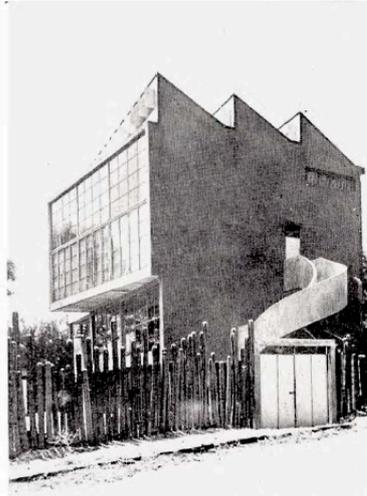
¹¹³⁰ Manuel Amabilis in Carlos Ríos Garza, Víctor Arias Montes et Gerardo Sánchez Ruiz (éd.), *Pláticas sobre arquitectura (1933)...*, op. cit., p. 10.

¹¹³¹ Manuel Ortiz Monasterio in *Ibid.*, p. 35.

¹¹³² Silvano Palafox in *Ibid.*, p. 114.



Casa proyectada para un pintor
Autor Le Corbusier 1922



Casa del Pintor Diego Rivera
en México 1929-31

Figure 353. D. Rivera, comparaison de la maison projet de Juan O'Gorman et la maison d'Ozenfant projetée par Le Corbusier, revue *Espacios*, 1, 1947, raíces digital- UNAM©.

Cependant, au fil du temps, les premiers travaux du fonctionnalisme semblent avoir inauguré la « vraie » modernité architecturale du XX^e siècle. Par exemple, en 1951, Obregón Santacilia qualifie le mouvement « fonctionnaliste » de « celui des architectes socialistes » qui, tout comme la pensée de Le Corbusier, ont sorti les architectes mexicains de leurs rêveries formalistes¹¹³³. De même, Villagrán García, dans son texte de 1950, expose quelques exemples des œuvres de Juan O'Gorman, ainsi que de celles d'Enrique del Moral, Luis Barragán et Sordo Madaleno, qu'il voit comme les représentants de la scène moderne, forgée depuis 1925, « quand les formes du passé sont abolies »¹¹³⁴.

On constate dans ces textes du milieu du siècle dernier, que l'architecture jugée contemporaine s'appuie notamment sur les propositions des premiers architectes dits 'radicaux' (comme O'Gorman, Aburto et Legarreta), pour introduire d'autres propositions désormais désignées comme

¹¹³³ C. Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*... *op. cit.*, p. 81.

¹¹³⁴ L'année 1925 est probablement celle durant laquelle son projet de l'Institut d'Hygiène de Popotla a été développé. José Villagrán García, « Panorama de 50 años de la arquitectura mexicana contemporánea (1900-1950) »...*op. cit.*, p. XXII.

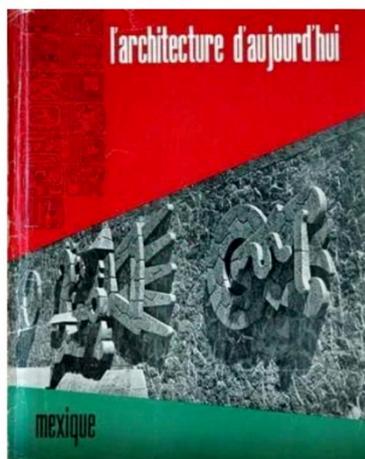


Figure 354. Couverture de la revue L'Architecture d'Aujourd'hui, 59 1955, consacrée au Mexique, site web de la revue L'architecture d'Aujourd'hui©

appartenant à l'architecture internationale. Parmi les propositions qui vont engendrer la deuxième modernité¹¹³⁵, nous trouvons les œuvres d'Enrique Yáñez, de Mario Pani, d'Enrique de la Mora, d'Enrique del Moral, de Raúl Cacho, de Sordo Madaleno, de Pedro Ramírez Vázquez, entre autres¹¹³⁶. Le panorama de l'architecture mexicaine s'est également enrichi des propositions des architectes et designers migrants, qui sont arrivés dans le pays entre la fin des années 1930 et les années 1940. Tel est le cas de Max Cetto, Félix Candela, Vladimir Kaspé, Hans Meyer, Matthias Goeritz et Clara Porcet¹¹³⁷.

Durant les années 1950, une grande variété de propositions architecturales au Mexique se démarquent dans les revues nationales et internationales¹¹³⁸. Les dérives de l'architecture des Arts décoratifs, ainsi que du fervent néo-colonialisme des années 1920, semblent bien loin. C'est ainsi que les architectes mexicains ont finalement cru avoir emprunté la

¹¹³⁵ Selon la périodisation de Rafael Lopez Rangel, Rafael López Rangel, « Ciudad de México : entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas », in Peter KRIEGER (dir.) *Megalópolis: La Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas e Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, p. 179-185

¹¹³⁶ Cette période de modernité mexicaine des années 1950 a été amplement étudiée par une multitude de travaux. Parmi c les plus notables, nous pouvons citer : Max Cetto, *Modern architecture in Mexico. Arquitectura moderna en México.*, New York, Praeger, 1961 ; Israel Katzman, « La arquitectura contemporánea mexicana : precedentes y desarrollo, México », *op. cit.* ; Roberto Segre et Fernando. Kusnetzoff, *Latin America in its architecture*, New York, Holmes & Meier, 1981 ; Edward R Burian, *Modernity and the architecture of Mexico*, Texas, University of Texas, 1997 ; Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013 ; Fernanda Canales, *Arquitectura en México, 1900-2010 : la construcción de la modernidad : Obras, diseño, arte y pensamiento*, Mexico, Palacio de Iturbide et Fomento Cultural Banamex, 2013 ; Carranza Luis E., Lara Fernando Luiz et Liernur Jorge Francisco, *Modern architecture in Latin America : art, technology, and utopia*, Austin, University of Texas Press, coll. « Joe R. and Teresa Lozano Long series in Latin American and Latino art and culture », 2014 ; Kathryn E. O'rouke, *Modern architecture in Mexico City : history, representation, and the shaping of a capital*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, coll. « Culture, politics, and the built environment », 2016.

¹¹³⁷ Concernant les circulations d'artistes et d'architectes durant cette période de l'entre-deux-guerres (1930 et 1950), il faudrait réaliser ultérieurement une étude approfondie et également distinguer les cas des Mexicains qui reviennent d'Europe (études, voyages, etc.), et les étrangers – notamment des Européens – qui ont émigré au Mexique, ainsi que nous l'avions précédemment mentionné. Pour constater un premier état de lieux sur la question, voir notamment l'ouvrage collectif : Juan Ignacio Del Cueto-Ruiz- Funes, Henry Vicente Garrido, *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2009.

¹¹³⁸ Ici nous pensons notamment au numéro spécial de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* (n. 59 1955) portant sur le Mexique, ou encore à la création de la revue *Espacios* (1948-1957), sous la direction de Guillermo Rossell de la Lama et Lorenzo Carrasco Ortiz.

voie universelle de la « bonne architecture » : fonctionnelle, en béton et en fer et surtout sans ornement¹¹³⁹. Pour le noyau dur de la production de la culture architecturale, les œuvres de la post-révolution sont dépassées, enterrées et oubliées, comme nombre de styles architecturaux inutiles du passé.

Enfin, il est intéressant de constater l'influence des courants occidentaux, dans cette étape de transition vers une deuxième modernité architecturale. En 1952, au sein du premier numéro de la revue *Espacios*¹¹⁴⁰, est présenté un dessin inspiré de l'école du Bauhaus qui met en scène divers acteurs européens avec des homologues mexicains¹¹⁴¹. Tous les noms apparaissent unis à un point de fuite. Moholy Nagy et Einstein, qui sont les figures les plus importantes de l'ensemble, sont reliés aux mexicains Villagrán, Siqueiros, ou encore à Le Corbusier et à Wright.

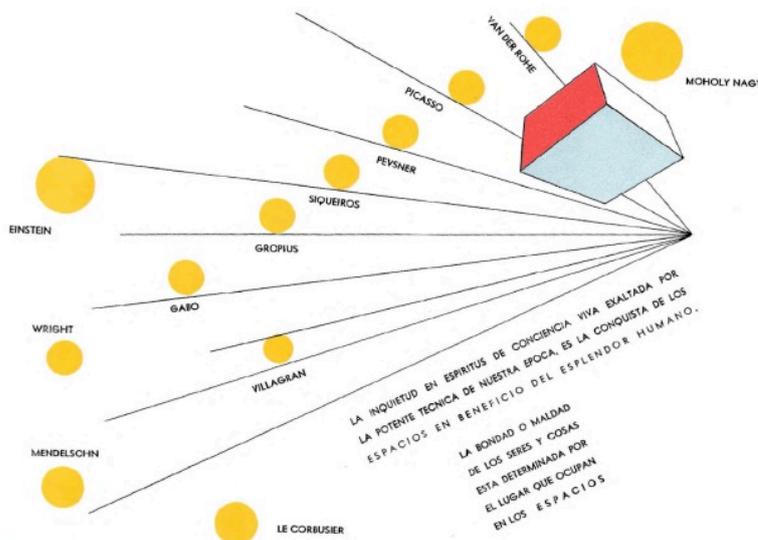


Figure 355. Rossell et Carrasco, dessin paru dans la revue *Espacios* (qui inclut les noms des architectes et des artistes considérés comme les référents de la modernité au Mexique), 1, 1948, raíces digital-UNAM©.

¹¹³⁹ Même si de temps en temps les architectes s'autorisaient un petit geste qui rappelait le lieu et la culture ancienne.

¹¹⁴⁰ L'une des publications les plus ambitieuses en matière d'architecture et d'arts plastiques, éditée entre 1948 et 1957, sous la direction des architectes Guillermo Rossell de la Lama y Lorenzo Carrasco Ortiz. Ils ont publié 41 numéros. Voir : Carlos Ríos Garza, "Estudio Introductorio", *Raíces digital, fuentes para la historia de la arquitectura mexicana*, México D.F., UNAM, 2011, <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/13.pdf>

¹¹⁴¹ [Guillermo Rossell de la Lama y Lorenzo Carrasco Ortiz], *Revista Espacios*, numéro 1, 1948.

Oublis et destructions

Dans l'historiographie mexicaine du XX^e siècle, les constructions réalisées entre 1920 et 1940, sont fréquemment qualifiées d'« architectures de transition ». Le travail d'Israel Katzman établit un basculement depuis l'architecture nationaliste vers un mouvement qui priorise la simplicité et l'efficacité des solutions¹¹⁴². D'autre part, Graciela De Garay inscrit ces architectures postrévolutionnaires dans la catégorie des « art décoratifs », « nationalistes » et des architectures « proto-rationalistes »¹¹⁴³. En revanche, Enrique X. De Anda, bien que reconnaissant la primauté du langage des art décoratifs dans les années 1920, a préféré établir une série de tendances architecturales qui coexistent simultanément¹¹⁴⁴.

D'après Antonio Toca (1982), durant la seconde moitié des années 1920, il est possible d'observer une contradiction entre le nationalisme proposé [par l'État] et la nécessité de se mettre en relation avec la première architecture européenne « moderne ». Cette contradiction est perceptible dans l'historiographie de l'architecture mexicaine sous les titres *Art déco* ou *architecture de transition*¹¹⁴⁵. Mais concernant cette terminologie, il affirme qu'« il est évident que ces classifications sont extrêmement ambiguës, puisqu'elles relèguent toute la production de ces années comme quelque chose de banal, transitoire et décoratif ». Enfin, Toca attribue cet évident mépris au triomphe écrasant de l'architecture « internationale », mentionnée dans divers écrits depuis le début des années 1930.

¹¹⁴² Cf. I. Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana...*, op. cit., p. 99 – 113.

¹¹⁴³ Dans le cadre de l'analyse de l'œuvre d'Obregón Santacilia. Cf. Graciela De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia*, Mexico, INBA / SEP, coll. « Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico », 1982, p. 59.

¹¹⁴⁴ E. X. De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte...*, op. cit., p. 95-96.

¹¹⁴⁵ Le premier à avoir introduit l'expression *architecture de transition* pour l'architecture postrévolutionnaire semblerait être J. Fernandez, dans son ouvrage *The new architecture in Mexico* (NY Morrow, 1937). Voir : Antonio Toca « Arquitectura posrevolucionaria en México. 1920-1932 » in Alexandrina Escudero (éd.), *Apuntes para la Historia y crítica de la Arquitectura Mexicana del siglo XX : 1900-1980*, México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes, 20-21, 1982, p. 22-23, p. 61.

Il semble légitime de se demander ce qui a conditionné la piètre appréciation de l'architecture postrévolutionnaire, alors que la peinture et la sculpture de cette époque sont conçues comme les plus grandes expressions de l'art mexicain¹¹⁴⁶. À partir de l'analyse préalable de la réception de l'architecture de la post-révolution, nous avons établi que le phénomène architectural apparaît comme quelque chose d'éphémère, de démodé, il est même qualifié de « falsification ou de crime », notamment en ce qui concerne l'architecture néocoloniale¹¹⁴⁷. Cependant, l'on s'aperçoit aussi que ces jugements portent exclusivement sur l'analyse formelle, voire décorative, des œuvres, alors que les expériences en matière de construction sont pour leur part évacuées et peu valorisées comme des apports significatifs.



Figure 356. M. Ortiz Monasterio, bâtiment *La Nacional* (1937), Thomas Ledl©.

Alejandro Leal Menegus constate que le mouvement des arts décoratifs est inclus de manière très marginale dans l'historiographie du XX^e siècle¹¹⁴⁸. Par exemple, dans le livre

¹¹⁴⁶ Ici nous faisons référence à l'École Mexicaine de Peinture et Sculpture, fondée durant la période postrévolutionnaire.

¹¹⁴⁷ Continuer la falsification de l'architecture coloniale est criminel (...) [Citant à Obregón Santacilia] « En faisant l'architecture d'aujourd'hui nous trouverons notre place » (...) Manuel Ortiz Monasterio in Carlos Ríos Garza, Víctor Arias Montes et Gerardo Sánchez Ruiz (éd.), *Pláticas sobre arquitectura* (1933), Instituto Nacional de Bellas Artes, [1933] 2001, p. 41.

¹¹⁴⁸ Alejandro Leal Menegus, « Art deco : revalorización y rehabilitación sostenible » in Mónica Cejudo Collera, *R50 Restauración UNAM 50 años : medio siglo de contribuciones de la Maestría en Restauración de Monumentos*, México,

4000 años de arquitectura mexicana (1956)¹¹⁴⁹, seuls deux bâtiments de l'Art déco sont mentionnés¹¹⁵⁰. La publication rétrospective souligne en effet que :

« le mouvement architectural moderne n'est pas un tout homogène et uniforme ; au contraire, il est varié dans les tendances et les idées directrices. Comme quelque chose qui a surgi de manière organique, sans restriction intellectuelle ou étatique, il se manifeste de différentes manières, dans des approches de différents points de vue »¹¹⁵¹.

Malgré ce discours apparemment inclusif, l'historiographie de l'architecture mexicaine se concentre, au XX^e siècle, dans la modernité, qui est établie, selon Mario Bonilla, en termes de : « refus de l'excès décoratif, (...) recherche des lignes et volumes simples, d'adaptation de la forme à la fonction, [de] l'hygiénisme, (...) [des] normes standardisées et [de] l'industrialisation dans la construction. »¹¹⁵².



Figure 357. Anonyme, vue extérieure de l'*Hospital frances*, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.

Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Arquitectura, 2017, p. 498.

¹¹⁴⁹ Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *4000 [Cuatro mil] años de arquitectura mexicana*, Libreros Mexicanos Unidos, 1956.

¹¹⁵⁰ Bâtiment de l'Inspection de la Police-caserne des pompiers, Œuvre de Vicente Mendiola et Guillermo Zárraga (1928) et bâtiment La Nacional, œuvre de Manuel Ortiz Monasterio, achevé en 1937.

¹¹⁵¹ Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *4000 [Cuatro mil] años de arquitectura mexicana...*op. cit., p. 139.

¹¹⁵² Mario Bonilla, François Tomas, Alejandro Ochoa et José Luis Cortés (éd), *Paris-México : la primera modernidad arquitectónica, 1. ed., [Mexico] : México, D.F., Instituto Francés de América Latina : Colegio de Arquitectos de México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos ; Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993, p. 61.*

Le caractère décoratif de certaines architectures postrévolutionnaires a rendu leur compréhension et, dès lors, leur appréciation ultérieure, difficiles. En ce qui concerne les travaux des architectes Paul Dubois et Fernand Marcon, certaines de leurs œuvres sont considérées comme innovantes, alors que d'autres ont été jugées anachroniques par José Villagrán García (1950). Ce type d'appréciation a certainement imprégné la critique architecturale, par exemple les écrits de l'architecte et critique Israel Katzman, lorsqu'il analysait, en 1964, l'architecture de la première moitié du siècle dernier. Concernant l'architecture des années 1920, il explique en effet que :

« Dans de nombreuses œuvres, l'anachronisme de certaines parties s'oppose à la simplicité d'autres, ou le traditionalisme de la façade à la modernité des intérieurs (...) Dans l'*Hospital francés* que Paul Dubois a construit (et en partie transformé) en 1921, on peut voir le contraste entre la chapelle et les pavillons des malades. »¹¹⁵³.

Bien qu'il n'existe aucun inventaire ni document répertoriant l'ensemble des constructions postrévolutionnaires des arts décoratifs, certaines études récentes essaient malgré tout de récupérer la mémoire historique de ce mouvement culturel, qui s'est implanté au Mexique et tout particulièrement dans sa capitale, ainsi que de lui faire recouvrir tout son importance¹¹⁵⁴. Cependant, de nombreux bâtiments de cette époque ont été détruits ou fortement transformés.

Dans notre étude de cas particuliers, l'on peut ainsi citer l'*Hospital francés* qui a été apparemment détruit dans les années 1970, ne laissant malheureusement aucun plan ni

¹¹⁵³ Israel Katzman, « La arquitectura contemporánea mexicana : precedentes y desarrollo, México », *op. cit.*, p. 106.

¹¹⁵⁴ Carolina Magaña, *El Art déco en Ciudad de México : Retrospectiva de un movimiento arquitectónico*, México, Siglo XXI Editores México, 2019. ; Carolina Magaña Fajardo, « El Art déco en la Ciudad de México : un movimiento arquitectónico 1925-1940 », *Revista científica de Arquitectura y Urbanismo*, 38-3, 2017, p. 23-40 ; Alejandro Leal Menegus, « Art deco : revalorización y rehabilitación sostenible »...*op. cit.*

enregistrement précis sur sa structure spatiale intérieure¹¹⁵⁵. D'autre part, l'ancien bâtiment *CIDOSA* a été fortement modifié dans les années 1970, et a ainsi perdu tous les éléments ornementaux de sa façade, de même son intérieur a lui aussi été fortement transformé. À l'heure actuelle, il est partiellement abandonné et en très mauvais état.



Figure 359. Extérieur de l'ancien bâtiment *CIDOSA*, transformé, AMPC.



Figure 358. Anonyme, bâtiment *Santacilia*, siège du *Banco Nacional hipotecario y obras públicas*, construit en 1933 au 32 de la rue *Madero*, tirée de l'article « La Ciudad en el Tiempo : bancos del pasado » journal *El Universal*, 30/01/2016.

De même, dans le cadre de notre étude, nous avons également inventorié les œuvres des architectes Carlos Obregón Santacilia, José Villagrán García et Juan Segura Gutiérrez. En dehors de certains ouvrages emblématiques, comme *Departamento de Salubridad e Higiene* (1927-1929) ou le *Monumento a la Revolución* (1933-1938), qui sont des monuments classés, de nombreux autres bâtiments ont quant à eux été détruits, laissant peu de traces matérielles de leur existence. Parmi ceux que l'on peut citer, le bâtiment *Santacilia* (1927) a été complètement rasé, tandis que l'*Instituto de higiene* à Popotla (1925)¹¹⁵⁶ le Sanatorium de *Huipulco* (1929-1936)¹¹⁵⁷, ont pour leur part été fortement transformés pour s'adapter aux besoins actuels.

¹¹⁵⁵ Compte tenu de la découverte récente du fonds Marcon et sur la base de témoignages oraux de médecins, nous avons entrepris une reconstitution hypothétique, pour offrir une idée de son fonctionnement.

¹¹⁵⁶ Actuellement BIRMEX : *Laboratorios de biológicos y reactivos de México S.A. de C.V.*, consulté le 30 janvier 2021, <https://www.birmex.gob.mx/>

¹¹⁵⁷ Actuellement l'INER ou l'*Instituto Nacional de Enfermedades Respiratorias*, consulté le 30 janvier 2021, <https://www.gob.mx/salud/iner>

Conclusion

Dilemmes modernes et reformulations

Dans notre travail, nous avons retrouvé certaines des lignes théoriques présentes dans les débats du début du XX^e siècle, notamment en France et au Mexique, qui ont engagé les architectes. En dépit du fait que ces échanges aient été d'une grande diversité, nous avons privilégié trois courants, qui ont orienté les productions architecturales analysées.

Premièrement, le rationalisme constructif, qui trouve en partie son origine dans les idées d'Eugène Viollet Le Duc¹¹⁵⁸ et les approches théoriques sur l'ornement linéal d'Henry Van de Velde¹¹⁵⁹. Deuxièmement, le revêtement intégral, qui provient de la pensée de Gottfried Semper, ainsi que de la position ornementale d'Otto Wagner et des architectes de la Sécession viennoise¹¹⁶⁰. Troisièmement, la recherche de la fonction en tant qu'élément directeur de la composition, qui trouve son origine à la fin du XIX^e siècle, dans la pensée de Louis Sullivan, ainsi que dans certains courants européens¹¹⁶¹.

¹¹⁵⁸ Notamment dans son ouvrage : *Entretiens sur l'architecture*, Imprimerie E. Martinet., Paris, 1863-1872, 3 vol.

¹¹⁵⁹ Dans son texte *l'ornement structurel linéal* (1902), Van de Velde fait la distinction entre ornementation et ornement, considérant que la première est rapportée et donc est détachée de l'objet, tandis que le deuxième, déterminé de manière fonctionnelle (ou structurelle), est intégré à part entière à l'œuvre. Cette idée d'« ornement fonctionnel » s'avère centrale dans sa conception de la ligne. Elle est pour lui l'expression d'une pulsion, un élément artisanal et le résultat de la création humaine par excellence. En 1902, il écrit : « La ligne comporte la force et l'énergie de celui qui l'a tracée. ». Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history*, London, Thames and Hudson, coll. World of art », 1992, p. 96.

¹¹⁶⁰ Comme Joseph Maria Olbrich et Josef Hoffmann.

¹¹⁶¹ Pensée attribuée par des historiens de l'architecture comme Siegfried Gideon et Lewis Mumford à Louis Sullivan (1896), qui a déclaré « ...la forme suit toujours la fonction. C'est la loi ». Il faut préciser qu'à la même époque (1896) Otto Wagner disait : « rien qui ne soit fonctionnel ne pourra jamais être beau ». En 1904, Paul Souriau dans son essai *La beauté rationnelle* disait : « Un objet atteint la perfection dans son genre lorsqu'il remplit sa fonction ». Enfin, l'historien de l'art Pierre Francastel démontre comment le terme émerge par des voies diversifiées. Il signale que, sous la devise du fonctionnalisme, une grande diversité de propositions a vu le jour en Europe et en Amérique, ce qui a suscité peu de consensus à cet égard. Hervé Doucet, Wagner Otto et Cité de l'architecture et du patrimoine (éd.), *Otto Wagner : maître de l'Art nouveau viennois* [catalogue de l'exposition], Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 2019 ; Pierre Francastel, *Art & technology in the nineteenth and twentieth centuries*, New York : Cambridge, Mass, Zone Books, MIT Press, 2000, p. 45 et 108 ; Louis H. Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered". *Lippincott's Magazine*, March 1896, p. 403–409.

Ces idées, qui divisaient les corporations des architectes, ont été reçues et reformulées par les contextes d'accueil. Dans le cas mexicain, le style dit « dynamique »¹¹⁶² visait à réutiliser des éléments architecturaux issus de l'architecture traditionnelle, particulièrement de celle de la période coloniale hispanique¹¹⁶³ (*néocoloniale*), en les adaptant aux nouveaux usages.

De l'autre côté de l'Atlantique, la France a été le lieu où le mouvement des Arts décoratifs industriels est monté en puissance après la Première Guerre mondiale. Bien que l'exposition de 1925 ait été la manifestation maximale du mouvement et de son exportation dans la sphère internationale, durant les années précédentes certains groupes s'étaient déjà montrés très actifs dans cette ligne de conception, principalement les « ensembliers »¹¹⁶⁴. L'agence Dubois-Marcon a également fait partie de ce noyau de bâtisseurs, liés à la bourgeoisie et aux milieux industriels, mais implantés à l'étranger au service de la colonie française du Mexique.

¹¹⁶² Selon Villagrán García, les idées de Guadet, ainsi que l'essor au Mexique d'une méthode dite de style dynamique, ont été les bases théoriques de sa production. La méthode dynamique visait à trouver une vraie forme-expression de la culture contemporaine mexicaine. « Nous avons atteint le concept de style dynamique et son identification avec les notions de forme et expression (...) pour autant nous avons continué à étudier les exemples classiques et coloniaux, mais à la place de copier les formes, nous avons mis en perspective les problèmes auxquels les architectes du passé se sont confrontés ». José Villagrán García, « Panorama de 50 años de la arquitectura mexicana contemporánea (1900-1950) », Cuadernos de Arquitectura, 10, México, 1963, p. IX.

¹¹⁶³ Tels que l'articulation des espaces à travers les patios, l'utilisation d'arcs, d'espaces semi-fermés et sombres pour se protéger de la chaleur, modèle qui a fusionné des éléments de l'architecture de la Méditerranée avec d'autres de l'architecture arabe.

¹¹⁶⁴ Il est à noter que ce mouvement a apporté une grande diversité de propositions concernant les avant-gardes. L'une des positions prises par Henry Sauvage et Louis-Hippolyte Boileau, architectes qui travaillent pour les grands magasins, concilie rationalisme et habillage ornemental. Dans cette ligne rationnelle-ornementale travaillaient aussi l'architecte Henry Denaux (1874-1969), ancien élève d'Anatole De Baudot (1934-1915), ainsi que les frères Perret, avec l'immeuble bâti entre 1903 et 1905 au 25 bis de la rue Benjamin Franklin. Ces architectes ont confirmé ce modèle architectural comme la consécration de nouveaux modes de consommation et la séduction de la production industrielle française. L'agence Dubois-Marcon a également fait partie de ce noyau de bâtisseurs, liés à la bourgeoisie et aux milieux industriels, mais implantés à l'étranger au service de la colonie française du Mexique. Enfin, il faut indiquer le rôle prépondérant que les architectes de la sécession viennoise et Otto Wagner lui-même ont eu dans l'exposition de Paris de 1900, dans le cadre du stand autrichien du groupe IV : ingénierie et chemins de fer, une probable influence pour l'architecture des Arts décoratifs industriels. Hervé DOUCET, Wagner Otto et Cité de l'architecture et du patrimoine (éd.), *Otto Wagner : maître de l'Art nouveau viennois* [catalogue de l'exposition], Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 2019.

Sur les traces d'un « rationalisme ornemental »

Dans nos explorations du travail des architectes Paul Dubois et Fernand Marcon, en particulier de leur travail d'après-guerre, nous nous apercevons qu'ils ont forgé un nouveau prototype d'immeubles commerciaux et de bureaux sur le sol américain. Cette solution, que l'on peut juger en série¹¹⁶⁵, envisage la structure en béton armé en tant que base de la composition formelle des plans et des façades, dans une sorte de grille orthogonale. Le programme ornemental, toujours aussi important que dans leurs œuvres d'avant la Première Guerre mondiale, est désormais subordonné au langage constructif, dans un subtil équilibre entre rationalisme et ornementation¹¹⁶⁶.

En ce qui concerne leur proposition pour *l'Hospital francés* (1913-1925), l'analyse semble quelque peu plus délicate, puisque l'ensemble a été réalisé en plusieurs étapes de construction, d'où un mélange de formes d'époques différentes. Contrairement aux pavillons administratifs et à la chapelle, qui privilégient les styles éclectiques historiques, les pavillons des malades et de chirurgie sont quant à eux conçus pour résoudre principalement des problèmes liés à leur fonction, tout en suivant les préceptes de l'hygiénisme hospitalier. De même, les passerelles en béton armé et en fer apparent, montrent un fort rationalisme lors de l'exposition de la solution constructive et structurelle.

¹¹⁶⁵ Ici nous considérons notamment *El Palacio de Hierro* (1918-1921), *CIDOSA* (1922-1922), *Correo francés* (1924-1926), mais également le projet développé à la fin de leur carrière à Mexico, le nouveau bâtiment pour le grand magasin *Al Puerto de Liverpool* (1927).

¹¹⁶⁶ L'utilisation du fer pour les grilles, les garde-corps et huisseries, constitue aussi un point commun avec ses œuvres d'avant-guerre, généralement associées au mouvement Art nouveau. Ces éléments linéaires sont adoucis grâce à l'emploi de segments de courbe. Cet effet est également recherché dans les colonnes et poutres intérieures, qui sont arrondies ou chanfreinées pour engendrer une perception de continuité entre les surfaces. Il convient de mentionner que, dans le cas des grands magasins (*Palacio de Hierro* et *Correo francés*), les revêtements – stucs, mosaïques et peintures – revêtent une importance particulière dans l'aspect final de l'enveloppe, comme une sorte de tissu délicat, qui révèle l'ossature des bâtiments. De plus, une recherche de lumière et de transparence est présente grâce aux larges fenêtres, baies vitrées et verrières qui recouvrent le plafond des halls.

Concernant les élèves de Dubois, Juan Segura Gutiérrez, Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi ont hérité d'une tradition ornementale des Arts décoratifs, même si une partie de leurs racines sont également ancrées dans le mouvement *néocolonial*. Leur position dans leurs premières œuvres s'avère moins rationnelle¹¹⁶⁷ que celle de l'agence française et s'oriente plutôt vers le revêtement intégral et l'efficacité dans la solution du programme¹¹⁶⁸.

Une dernière position pourrait être la primauté du langage fonctionnel-rationaliste. Dans cette section, on pourrait inclure le bâtiment de la fondation *Mier y Pesado* de Juan Segura Gutiérrez (1934)¹¹⁶⁹, dont la structure modulaire en béton armé est très perceptible et régit la conception de l'ensemble¹¹⁷⁰. En ferait également partie le sanatorium à *Huipulco* de José Villagrán García (1936), dont la construction en béton armé, ainsi que la fonction des différents bâtiments, constituent les bases pour créer un ensemble sobre.

Hybridation : assemblages et chimères

D'autre part, dans notre travail la notion d'hybridation nous amène tout d'abord à nous interroger sur l'assemblage entre des éléments appartenant à des modèles différents. Dans les travaux de l'agence Dubois-Marcon, nous identifions la

¹¹⁶⁷ C'est-à-dire que la technique de construction n'est pas engagée clairement sur l'aspect formel du bâtiment et la solution du projet.

¹¹⁶⁸ Dans le cas du projet *Ermita* (1931), l'architecte a choisi de souligner le volume du bâtiment, en masquant la structure interne en fer par la maçonnerie. D'autre part, l'architecte réalise une riche composition avec les différents pilastres et porte-à-faux, tout en révélant les différents usages du bâtiment grâce à une grande variété de types de fenêtres.

Tel pourrait aussi être le cas du bâtiment du *Departamento de Salubridad e Higiene* (1929), conçu par Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi. Dans cette œuvre, les volumes et les surfaces enveloppent la structure en fer, qui se cache sous des couches de pierre et de cuivre. Cependant, les circulations et les passerelles, ainsi que les différents traitements des façades des pavillons, rendent compte d'une réflexion profonde que les architectes ont menée sur les différents usages de l'ensemble. Aussi bien à Ermita qu'au *Departamento de Salud*, l'introduction de sculptures, de reliefs, de ferronneries et de vitraux, fournit des références ornementales dans le parcours des différents espaces.

¹¹⁶⁹ Dont la façade ressemble fortement aux immeubles commerciaux développés par Dubois et Marcon, bien qu'à l'intérieur de ce bâtiment le traitement compartimenté des espaces de transition et l'absence de lumière soient diamétralement opposés aux propositions de l'agence française Dubois-Marcon.

¹¹⁷⁰ Même si elle s'accompagne de certains détails ornementaux en ferronnerie et en revêtements.

conjonction des dispositifs de grands magasins français¹¹⁷¹, ainsi que de formes qui s'inspirent des gratte-ciels de l'école de Chicago¹¹⁷², dont l'enjeu était la visibilité. Ce mélange a servi de base et nourri la réflexion des premiers travaux de Juan Segura Gutiérrez.

Dans le cas des ensembles de santé, réalisés tout à la fois par les architectes français et mexicains, nous avons trouvé des emprunts au modèle des hôpitaux pavillonnaires et aux sanatoriums développés en Europe centrale, notamment en ce qui concerne la disposition générale et l'introduction des galeries de cure. Ces caractéristiques ont été combinées à des éléments de l'architecture coloniale hispanique de la période de la Vice-Royauté¹¹⁷³, notamment l'inclusion des *patios*, dont le but était de créer des espaces selon les préceptes de l'hygiénisme.

Mais au cœur du problème de l'hybridation, une autre question émerge, à savoir celle de la réception des architectures. Dans un premier temps, les innovations constructives réalisées dans les années 1920 ont été diffusées et valorisées au cours de ces mêmes années au Mexique grâce à la revue *Cemento*¹¹⁷⁴ et à la *Tercera sección*, un supplément du journal *El Excelsior*¹¹⁷⁵.

Cependant, à partir du milieu du siècle dernier, ces œuvres postrévolutionnaires expérimentales ont été jugées anachroniques, excentriques, maniérées et futiles par les architectes mexicains. Elles ont été perçues comme des chimères ou des hybrides, dès lors qu'elles comportaient une forme d'excès résultant du mélange ornemental. C'est ainsi que ces travaux, généralement classés dans

¹¹⁷¹ Comme l'accès en rotonde et la verrière des halls.

¹¹⁷² Notamment les baies vitrées et la forme verticale des halls.

¹¹⁷³ Perceptible dans les galeries en arcades et la gestion de l'espace extérieur sous la forme de patios avec des fontaines.

¹¹⁷⁴ Sous la direction de Federico Sánchez Fogarty.

¹¹⁷⁵ Sous la direction de Guillermo Zárraga.

l'historiographie comme « de transition »¹¹⁷⁶, ont souvent été relégués à l'oubli ou à la destruction¹¹⁷⁷, tandis que la peinture et la sculpture mexicaine de la même période¹¹⁷⁸ sont quant à elles passées à la postérité.

Silvia Arango Cardinal mentionne au sujet de la génération des architectes « modernistes » en Amérique latine, active entre 1915 et 1930, que les sensibilités esthétiques des générations suivantes apprécieront très peu les détournements excentriques de l'époque. Dans le cas du Brésil et de Puerto Rico, ils feront l'objet de tellement de mépris de la part des nouvelles générations, que ces exemples architecturaux ont presque disparu complètement¹¹⁷⁹.

Au Mexique, il est probable qu'un changement important dans l'horizon d'attente¹¹⁸⁰ se soit produit dans le cercle des architectes dans les années 1930, ce qui est perceptible dans les discussions au sein de *Pláticas de Arquitectura* (1933)¹¹⁸¹, à la suite des travaux des premiers « architectes radicaux », comme Juan O'Gorman et Juan Legarreta, ainsi que de l'émergence des idées et des architectes de l'École de *Bauhaus*¹¹⁸².

¹¹⁷⁶ Cette catégorie d'architectures de transition comprend souvent dans l'historiographie le style néo-colonial, art nouveau, Art déco et le proto rationalisme.

¹¹⁷⁷ Probablement le seul à être passé à la postérité, comme ayant été à l'origine de la modernité, a été José Villagrán García, particulièrement avec son projet pour *La Granja Sanitaria* à Popotla (1925). Elisa Drago Quaglia souligne que les historiens de l'architecture, comme Antonio Toca, Israel Katzman, Rafael López Rangel et Ramon Vargas Salguero, signalent le travail (*Granja Sanitaria* à Popotla 1925) et l'enseignement de José Villagrán García (1927), comme les tournants du mouvement moderne au Mexique, ce qui constitue l'histoire « officielle ». Elisa Drago Quaglia, *Alfonso Pallares: sembrador de ideas*, México, UNAM, 2016, p. 47.

¹¹⁷⁸ Mouvement appelé *Escuela Mexicana de Pintura y Escultura*, avec des artistes comme Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, pour en citer certains.

¹¹⁷⁹ Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, 1. ed., México, Fondo de Cultura Económica, col. « Arte universal », 2012, p. 149.

¹¹⁸⁰ L'horizon d'attente est le système de références dont le public dispose pour chaque œuvre, à l'époque historique de son apparition, ou la condition de tout possibilité d'expérience. Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1982, p. 25 ; pour la question de l'horizon voir aussi Reinhart Koselleck, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions EHESS, 2016 [1979].

¹¹⁸¹ Carlos Ríos Garza, Víctor Arias Montes et Gerardo Sánchez Ruiz (éd.), *Pláticas sobre arquitectura* (1933), Instituto Nacional de Bellas Artes, [1933] 2001.

¹¹⁸² En plus de la présence de publications comme la revue *Bauformen*, il semble pertinent de souligner l'importance de la présence de Hannes Meyer au Mexique, entre 1938 et 1949, où il a dirigé l'*Instituto de Planificación y Urbanismo* (IPU) au

Héritages d'une modernité échouée

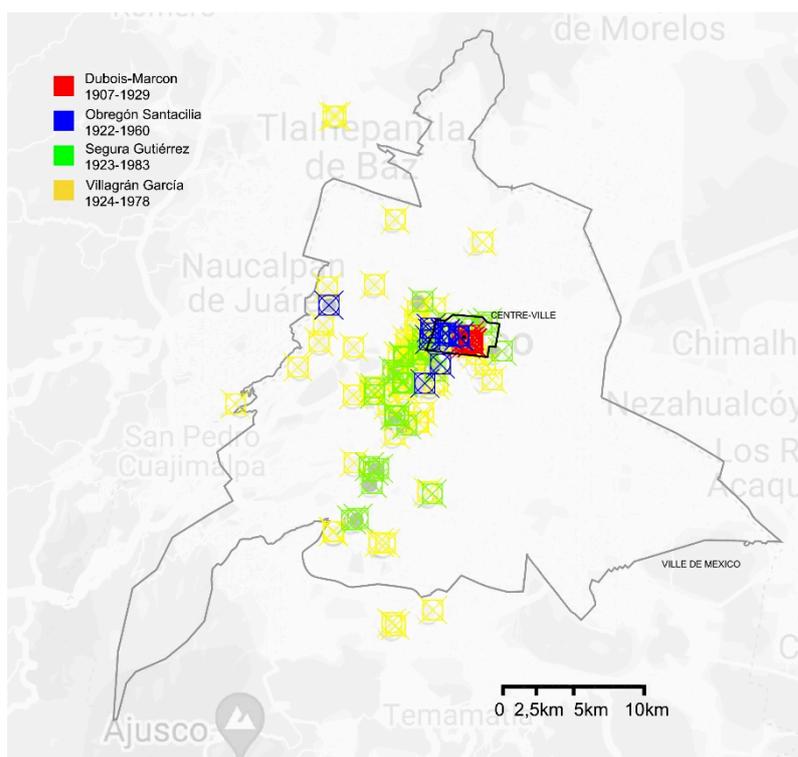


Figure 360. Inventaire comparatif des œuvres des architectes Dubois-Marcon, Obregón Santacilia, Segura Gutierrez et Villagrán Garcia, AMPC avec l'aide de Paulina Palma Herrera. Nous présentons un agrandissement de cette carte en annexe 15.

Dans la présente analyse, nous nous sommes concentrée sur la période postrévolutionnaire, comme moment privilégié d'expérimentation architecturale, avec une nouvelle compréhension de la ville en expansion. Les constructions qui subsistent aujourd'hui à Mexico de ce passé proche, font partie aujourd'hui d'un patrimoine quotidien, vivant et habité¹¹⁸³. Toutefois, ce travail constitue également une

sein de l'*Instituto Politécnico Nacional*. Voir : Virginia Gutiérrez, « Enseñanza del diseño, puntos de contacto entre Bauhaus, HfG y América Latina », *Bauhaus 100+1, Reverberaciones Latinoamericanas*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2020 ; Ingrid QUINTANA, « Breuer y la Bauhaus transatlántica : itinerarios de un discípulo », *El Malpensante*, Bogotá, El Malpensante, 2020 p. 45, consulté le 20 août 2021 : <https://elmalpensante.com/articulo/4395/breuer-y-la-bauhaus-transatlantica-itinerarios-de-un-discipulo> ; Virginia Gutiérrez et Ingrid Quintana, « Vorkurs vs. Vignola : la reforma de GSD harvard como afrenta a la educación beauxartiana y su impacto en Latinoamérica », communication dans le webinar *Transféréncias / Intérféncias : Circulation des modèles pédagogiques, architecturaux et urbains, dans la construction de la ville. France et Amérique Latine, XIXe-XXe siècles*, Paris - Santiago de Chile, Université Paris 1 / LéaV (énsa-Versailles) / Universidad Católica de Chile, 18 et 19 novembre 2020.

¹¹⁸³ Les activités et transformations des bâtiments dans le centre historique de la ville de Mexico sont cadrées notamment par : *Ley Federal sobre Monumentos y zonas arqueológicas* (1982) y el decreto de Zona de Monumentos Históricos (1980). Voir : <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/573.pdf> ; http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_160218.pdf. Pour les bâtiments

invitation à lire autrement ces constructions dispersées à Mexico.

En 1990, Nestor García Canclini se demandait « quelles sont les stratégies d'entrée et de sortie de la modernité [en Amérique latine] ? », dans une région où les traditions ne sont pas encore disparues et la modernité n'est pas encore complètement arrivée¹¹⁸⁴. Trente ans après ce texte, au Mexique il n'y a pas assez de remise en cause de l'échec de la modernisation.

À notre avis, pour sortir des inerties du XX^e siècle et développer d'autres alternatives aux enjeux de l'architecture de notre temps, nous devons mieux comprendre ce qui s'est passé au siècle dernier. Pour cela, il est nécessaire de construire un discours réflexif depuis nos régions culturellement périphériques. Plutôt que d'étudier comment nous avons importés des modèles, nous proposons d'étudier les multiples écarts et résistances latino-américaines comme une voie alternative de réflexion.

Pistes pour explorer une proto-modernité en Amérique latine

Au cours d'une recherche, il est presque impossible d'aborder tous les aspects que l'on souhaiterait. Pour nous, l'enjeu a notamment consisté à trouver le bon compromis entre la spécificité d'une recherche en architecture, avec l'aide de l'histoire croisée et la critique architecturale.

Pour ce travail, même si l'on mentionne certains exemples latino-américains¹¹⁸⁵, le travail sur la circulation de modèles

du XX^e siècle qui comportent des valeurs historiques, artistiques et patrimoniales, la protection est déclarée par l'INBAL : *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Subdirección General de Patrimonio Artístico Inmueble y la Dirección de Arquitectura*. A l'heure actuelle il n'y a que 52 immeubles classés sur tout le territoire national, voir : <https://inba.gob.mx/transparencia/inmuebles>.

¹¹⁸⁴ Nestor García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Editorial Grijalvo, 1990, p. 13.

¹¹⁸⁵ Nous avons par exemple fait référence à une affiche du grand magasin *El Bazar dos Mundos* à Buenos Aires (Emilio Hüge et Vicente Colmegna, 1912) présente dans le cabinet Dubois-Marcon-Godard (vers 1910), plaque de verre conservé dans le fonds Marcon, MDLV ; ou encore à l'implication de Jacques Lambert comme urbaniste à New York, à Chicago, à Pasadena, à Mexico et à Caracas. Marie-Laure

entre l'Amérique du Sud, l'Amérique Centrale, les Caraïbes et le Mexique nous a fait défaut. Néanmoins, la difficulté de réaliser un travail comme le nôtre à cette échelle consistait à trouver des sources primaires pour, tout du moins, deux ou trois pays supplémentaires.

Toutefois, au fil de notre recherche, nous avons abordé les concours et les expositions panaméricaines, en tant que moments privilégiés pour la participation de divers pays¹¹⁸⁶. Même si l'architecture produite lors de ces événements a été partiellement étudiée par certains chercheurs¹¹⁸⁷, elle demeure, à notre avis, un terrain d'analyse encore bien fertile.

Une autre piste pour travailler les effets de la circulation architecturale à l'échelle latino-américaine, consiste à interroger le rôle des Académies des Beaux-Arts et des Universités de différents pays du continent américain¹¹⁸⁸, afin de déterminer non seulement quels ont été les allers-retours des architectes au cours de leurs formations, mais aussi les potentiels mélanges entre les théories et les savoir-faire d'un pays à l'autre.

Enfin, un autre aspect sur lequel nous nous sommes interrogée concerne les effets que d'autres arts d'avant-garde – notamment le théâtre et ou encore le cinéma – ont eu sur l'architecture de la période des années 1920 et 1940.

Crosnier-Leconte, « Notice biographique de Jacques Lambert », Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA (en ligne), <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017> (consulté le 12 décembre 2017)

¹¹⁸⁶ Comme l'Exposition internationale de Rio de Janeiro en 1922, lors de la célébration du centenaire de l'indépendance du Brésil ; le Concours du phare de Colomb à Santo Domingo, qui s'est déroulé entre 1928 et 1930 organisé par l'Union Panaméricaine ; les Concours pour le mémorial en l'honneur de José Martí (La Habana, 1935 et 1937-1939) ; et le Congreso Panamericano de Arquitectos en 1947 à Lima, au Pérou, auquel Carlos Obregón Santacilia a participé. Sa communication est à l'origine de son ouvrage : *Mexico como eje de las antiguas arquitecturas de América* (1947).

¹¹⁸⁷ Robert González, « El concurso del Faro de Colón : Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana », *ARQ (Santiago)*, 67, 2007, p. 80-87 ; Rodrigo Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Ed. Cátedra, 2004.

¹¹⁸⁸ Par exemple *l'Academia de Bellas Artes de Buenos Aires*, *l'Academia de Bellas Artes de Caracas*, *l'Academia de Pintura y Dibujo de Lima*, *l'Academia de Pintura de Santiago de Chile*, ou encore la *Graduate School of Design* de l'Université de Harvard, parmi d'autres exemples. La liste n'est pas exhaustive et mériterait un état de l'art sur la question.

Bien que nous ayons trouvé de pistes en lien avec l'éclairage des bâtiments¹¹⁸⁹, ces questionnements demeurent des éléments qu'il conviendra de mobiliser dans une recherche ultérieure.

¹¹⁸⁹ Durant nos explorations sur l'architecture d'Obregón Santacilia et de Segura Gutiérrez, particulièrement sur l'utilisation du clair-obscur, nous avons trouvé une référence dans un texte d'Obregón Santacilia (1952), dans lequel il parlait de sa fascination pour le théâtre de la Chauve-souris de Nikita Balieff, ainsi que son professeur Eduardo Macedo y Arbeu (Mochicho), qui était également engagé dans la production théâtrale. Nous considérons que le cinéma a eu probablement aussi un effet dans l'architecture latino-américaine des années 1920. Une autre question à explorer, qui est ressortie lors de nos explorations par la publicité et des images de présentation d'architecture, est un probable lien avec les théories du *Lichtarchitektur* (architecture lumineuse), sujet très largement traité en Europe, notamment en Allemagne et en Italie, dans les années 1920 et 1930, principalement par Joachim Teichmüller (*Licht und Lampe*, 1927). Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México, Patria, 1952, p. 40 ; Joachim Teichmüller, « Lichtarchitektur. Licht und Lampe », n. 13-14, *Union*, 1927.

Sources

Manuscrites

Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine, Fr.)

19771065/86 – demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368).

19771065/163 - demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240).

Base Léonore, n° de dossier 19800035/1304/50669 - Légion d'honneur attribué à Adolphe Paul en Dubois en 1924.

AJ/52/408 et AJ/52/240- Mentions à Fernand Marcon dans les dossiers de l'École de Beaux-Arts de Paris.

AJ/52/403 et AJ/52/240- Mentions à Paul Dubois dans les dossiers de l'École de Beaux-Arts de Paris.

Archives diplomatiques (Nantes, Fr.)

432PO/B/48 - Français au Mexique, congrès et recensements 1880-1950. Ils se trouvent les registres des entrées et sorties des Français au Mexique (Fernand Marcon, Paul Dubois, Panicelli, Le Bourgeoise, Emile Bernard...etc.)

432PO/B/45 - Guerre 14-18, Français au Mexique. Sortie de Paul Dubois le 27 aout 1914 dans le paquebot « Monserrat ».

432PO/D/1 - État civil 1910-1920. Acte de naissance de la fille de Paul Dubois, Berthe-Marthe-Jeanne Dubois le 11 octobre 1912 à Mexico. Témoin : Fernand Marcon.

432PO/D/2 - État civil 1920-1928. Transcription de l'acte de naissance la fille de Paul Dubois, Marthe Amélie Dubois le 18 septembre 1919 à Mexico.

432PO/D/3 -État civil 1929-1934. Transcription de l'acte de mariage de Paul Dubois et Marthe Fabre le 27 septembre 1911 à Mexico. Témoin : Fernand Marcon.

Archives de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine (Paris, Fr.)

76/IFA/139 – Fonds Hennebique, 52 autres pays, de 1908-1915. Monument à Juarez, Mexique, 1910

76/IFA/1228 - Fonds Hennebique, 52 autres pays, de 1903-1907. Magasin Las Fabricas Universales pour M. Reynaud et cie. Mexico (Mexique). 1907.

76/IFA/1277 - Fonds Hennebique, 51 autres pays, de 1903-1907. Grand magasin de M. Honnorat, Mexico (Mexique) agrandissement. 1907. Plans dressés par Dubois-Marcon

76/IFA/1278 - Fonds Hennebique, 51 autres pays, de 1903-1907. Grand magasin El importador, calle San Bernardo, Mexico (Mexique). 1907-1908.

76/IFA/1347 - Fonds Hennebique, 52 autres pays, de 1908-1915. Hôtel de ville (« palais municipal », Mexico (Mexique) reconstruction, 1908-1912.

76/IFA/2688 - Fonds Hennebique, 53 autres pays, à partir de 1916. Grand magasin « Au palais de fer » de Maison Tron et cie, Mexico (Mexique) : reconstruction. 1917-1918. Plans dressés par Dubois-Marcon

Archives départementales du Nord (Lille, Fr.)

5 Mi 044 R 193 – Acte de naissance d'Adolphe Paul Dubois en 1874 (n°1138). Au marge : décédé le 21 septembre 1953 à Paris XVIIe arrondissement.

Archives départementales de la Drôme (Valence, Fr.)

2 O 887 - École de Saint-Agnan-en-Vercors, hameau de Châbottes. Cahier de charges (1933) dans lequel il est mentionné que les plans sont dressés par l'architecte Lesdre (Étoiles). Décompte général des travaux, signé par Fernand Marcon.

2 Mi 1017/R1 1852-1895 - État civil de la commune St-Martin-en-Vercors. Acte de naissance de Fernand Marcon. (Il est noté à la marge son mariage avec Blanche Margueritte Louise Marie Joanna Bellier le 15 avril 1909 à Saint Martin-sur-Vercors ; son deuxième mariage avec Marie Joséphine Gabrielle Bellier -sa sœur selon Marie Christine Marcon-Mère- en 1919 à Saint Martin-en-Vercors ; son décès le 25 mars 1962 à Valence).

4E5923 - État civil de la commune St-Martin-en-Vercors. Acte de naissance de Joseph Eugène Fernand Marie Marcon le 18/04/1914

4E5942 - État civil de la commune de St-Julien-en-Vercors. Décès de sa première épouse Blanche Margueritte Louise Marie Joanna Bellier le 09/08/1918 à Saint Julien-sur-Vercors.

Fiche militaire de Fernand Marius Henri Marcon, bureau de recrutement : Montélimar, n° matricule 1080.

Archives départementales de l'Isère (Fr.)

Acte de naissance d'Antonin Gabriel Godard, 9NUM/AC318/11875-1894.

Archives du département du Rhône (Lyon, Fr.)

Fiche militaire d'Antonin Gabriel Godard, numéro 1249. Archives départementales de Lyon, registre matricule 1901, 1 RP 1040.

Archives Municipales de Lyon (Fr.)

514WP8 ; 514WP9 - Usines de matériel de guerre, Société l'éclairage électrique. Emplacement de la Société l'éclairage électrique : abattoir de la mouche construit par Tony Garnier entre 1909 et 1914 pour l'exposition internationale de Lyon en 1914. La correspondance et les plans montrent les aménagements qu'ont été faites pour la production de munitions.

2PH/338 1 ; 2PH/338 2 - Iconographie, Société l'éclairage électrique. Les deux albums photographiques montrent la transformation de la grande halle de Tony Garnier, ainsi que ses dépendances, dans une usine des munitions pour la grande guerre.

Musée de la vallée de l'Ubaye (Barcelonnette, Fr.)

Fonds Marcon, 2016.10.15_2b (correspondance)

Archivo General de la Nación (Mexico, Mx.)

69588/50/Expediente 50 - México Independiente/Justicia y Negocios/Instrucción pública y bellas artes/1ra serie/Caja 346/69588/50/Expediente50 (1914). Nombramiento e insubsistencia a Pablo Dubois y nombramiento del profesor de arquitectura comparada a Carlos A. Ituarte.

69588/57/Expendiente 57 - México Independiente/Justicia y Negocios/Instrucción pública y bellas artes/1ra serie/Caja 346/69588/50/Expediente37 (1914). Nombramiento y licencia de Jesus T Acevedo y lo sustituye como profesor interino de composición Pablo Dubois.

Archivo histórico de la Ciudad de México (Mexico, Mx.)

Albañales, vol. 337, exp. 700, fojas: 2, año 1921. P. Dubois y F. Marcon. Colima no. 95, Construcción albañal.*

Albañales, vol. 337, exp. 710, fojas: 2. Año 1921, P. Dubois y F. Marcon. Palacio de Hierro, conexión albañal.*

Gobierno del Distrito : juegos permitidos, vol. 1661, exp. 137, fojas : 10. Año 1902. Círculo Francés, Palma no. 4

* Nous avons trouvé également plusieurs demandes de l'architecte français Firmin Balzac, qui a travaillé aussi à son compte à Mexico à la même époque. Il était ancien collègue de Fernand Marcon et Paul Dubois.

Imprimées

Périodiques (revues)

Arquitectura Cuba

Numéros 67 (1939) ; 78-79 (1940) ; 239 (1953).

Arquitectura y Decoración

1 (1937).

Cemento

7 (1925) ; 8-9 (1925) ; 10-11 (1925) ; 15 (1926) ; 18 (1927) ; 19 (1927) ; 20 (1927) ; 21 (1928) ; 24 (1928).

Construcción Mexicana

265 (1981).

Construction moderne

23 (1932-1933).

El Arte y La Ciencia

IV (1902) ; III, 6, (1901) ; 3 (1903).

El Arquitecto

2 (1923) ; 3 (1923) ; 4 (1923) ; IX (1926) ; II (1925).

Espacios

1 (1948).

L'Architecture d'Aujourd'hui

5 (1938) ; 12 (1938) ; 4 (1939) ; 6 (1939).

Lippincott's Magazine

March 1896.

Obras

17, 202, (octobre 1989).

Périodiques (journaux)

« Sociedad Internacional de amigos de las artes, próxima asamblea », *El Diario*, 27/09/1908, p. 5.

« Sociedad », *El diario*, 17/12/1908.

« Las fiestas del catorce de julio », *El correo español*, 2/05/1909.

« Detalles de la suscripción de la urgencia para Monterrey », *El Imparcial*, 2/09/1909.

« Notes of passing day », *The Mexican herald*, 27/05/1910.

« Los franceses de México y el centenario Nacional », *El Tiempo*, 28/05/1910.

« El monumento a Pasteur », *El Tiempo*, 31/05/1910.

« Sociales y personales », *El Imparcial*, 31/08/1910, p. 3.

« Comité de las fiestas francesas del 14 de julio », *El Diario*, 16/05/1912, p. 8.

Ouvrages

- ACEVEDO Jesús T., *Disertaciones de un arquitecto*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, (1920) 1964, 102 p.
- BAEZ MACIAS Eduardo, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos : 1910-1914*, 1. ed., México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, coll. » Estudios y fuentes del arte en México », 2014, 293p.
- CHOISY Auguste, *Histoire de l'architecture*, Paris, Vincent Fréal, 1899, 642p. (vol. 1) et 800p. (vol. 2).
- DELAIRE Edmond et JACQUES Annie, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts (1793-1907)*, Paris Librairie de la construction moderne, 1907, 484 p.
- FUENTES ROJAS Elizabeth, *Catálogo de los archivo documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929*, México D.F., UNAM, 2000, 330 p.
- GAMIO Manuel, *Forjando Patria (pro-nacionalismo)*, Mexico, Porrua, 1916, 323 p.
- GUADET Julien, *Éléments et théorie de l'architecture : cours donné à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*, Paris, Aulanier, 1901, vol.4.
- JEANNERET-GRIS Charles-Édouard (dit LE CORBUSIER), *Vers une architecture*, Paris, Editions G. Crès & Cie, 1925 (1923), 243 p.
- KELSEY Albert et Pan American UNION , *Program and Rules of the Second Competition for the Selection of an Architect for the Monumental Lighthouse, which the Nations of the World Will Erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus ; Together with the Report of the International Jury ...*, Pan American Union, 1930, 212 p.
- LOOS Adolf, *Ornament and crime : thoughts on design and materials*, S.I., PENGUIN Books, 2019 (1908), 343p.
- OBREGON SANTACILIA Carlos, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México D.F., Patria, 1952, 121p.
- OBREGON SANTACILIA Carlos, *El maquinismo, la vida y la arquitectura [ensayo]*, México D.F., Letras de México, 1939, 45p.
- OBREGÓN SANTACILIA Carlos, *El monumento a la Revolución, simbolismo e historia*, México D.F., Secretaría de Educación Pública, 1960, 74p.
- OBREGON SANTACILIA Carlos, *Historia folletinesca del Hotel del Prado : un episodio técnico-pintoresco-irónico-trágico-bochornoso de la postrevolución*, México D.F., [publisher not identified], 1951, 123p.
- OBREGON SANTACILIA Carlos, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, México D.F., Editorial Atlante, 1947, 109 p.
- PERRAULT Claude, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en français, avec des notes et des figures*, Paris, (1673) 1684, p.
- RIOS GARZA Carlos, Víctor ARIAS MONTES et Gerardo SANCHEZ RUIZ (éd.), *Pláticas sobre arquitectura (1933)*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, [1933] 2001, 148p.
- SANCHEZ ARREOLA Flora Elena, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, 1. ed., México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1996, 387p.
- SÁNCHEZ ARREOLA Flora Elena, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1968* : México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM ¿Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad, 1998, 205 p.
- SEGURA Juan, « Consejos de Juan Segura », *Obras*, 17, n. 202, 1989, p. 44-46.
- TOLLET Casimir, *Les édifices hospitaliers depuis leur origine jusqu'à nos jours : de l'assistance publique et des hôpitaux jusqu'au XIXme siècle, les hôpitaux au XIXe siècle, description de l'hôpital civil et militaire suburbain de Montpellier*, Paris, 1892, 320 p.
- TUBEUF Georges, *Traité d'architecture : théorique & pratique*, Paris, Fanchon et Artus, 1890-1898, 576 p.
- VARGAS SALGUERO Ramón et ARIAS MONTES J. Victor (éd.), *Ideario de los arquitectos mexicanos*, México, D.F, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, vol. 3 tomos: *los precursores, los olvidados, nuevas propuestas*, 401p. (vol. 1), 210 p. (vol. 2), 623p. (vol.3).
- VILLAGRAN GARCÍA José, « Panorama de 62 años de arquitectura mexicana », *Cuadernos de arquitectura*, 10, México D.F., 1963, 60p.

VILLAGRÁN GARCÍA José, « Panorama de 50 años de la arquitectura mexicana contemporánea (1900-1950) », *Cuadernos de Arquitectura*, 10, México D.F., 1963, 20p.

VILLAGRAN GARCIA José, « El Hospital obra de arte », Mexico City, Salubridad y Asistencia : Órgano de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, 1944, 7p.

VILLAGRÁN GARCÍA José, « Estructura teórica del programa arquitectónico », *Memoria de El Colegio Nacional, curso sustentado en el Colegio Nacional*, México D.F., 1963, 92p.

VILLAGRAN GARCIA José, « Meditaciones ante una crisis formal en la arquitectura », *Cuadernos de arquitectura*, 4, 1962, 104p.

VILLAGRÁN GARCÍA José, « Seis temas sobre la proporción en arquitectura », *Cuadernos de arquitectura*, 7, 1963, 80 p.

VILLAGRAN GARCIA José, « Teoría de la arquitectura », *Cuadernos de arquitectura*, 13, 1964 [1956], 156p.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Imprimerie E. Martinet, 1872, vol.2, 654p. (vol.1), 450p. (vol.2).

Iconographiques

Archives de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine (Paris, Fr.)

76/IFA/139 – Fonds Hennebique, 52 autres pays, de 1908-1915. Monument à Juarez, Mexique, 1910

76/IFA/1228 - Fonds Hennebique, 52 autres pays, de 1903-1907. Magasin Las Fabricas Universales pour M. Reynaud et cie. Mexico (Mexique). 1907.

76/IFA/1277 - Fonds Hennebique, 51 autres pays, de 1903-1907. Grand magasin de M. Honnorat, Mexico (Mexique) agrandissement. 1907. Plans dressés par Dubois-Marcon

76/IFA/1278 - Fonds Hennebique, 51 autres pays, de 1903-1907. Grand magasin El importador, calle San Bernardo, Mexico (Mexique). 1907-1908.

76/IFA/1347 - Fonds Hennebique, 52 autres pays, de 1908-1915. Hôtel de ville (« palais municipal », Mexico (Mexique) reconstruction, 1908-1912.

76/IFA/2688 - Fonds Hennebique, 53 autres pays, à partir de 1916. Grand magasin « Au palais de fer » de Maison Tron et cie, Mexico (Mexique) : reconstruction. 1917-1918. Plans dressés par Dubois-Marcon

Musée de la vallée de l'Ubaye (Barcelonnette, Fr.)

Fonds Marcon - 2016.10.15_1 (plaques de verre) ; 2016.10.15_2 (photographies), 2016.10.15_3 (plans, dessins et esquisses).

Archivo histórico de la Ciudad de México (Mexico)

Parcs et jardins : m1p3f97pl02 ; m1p3f97pl05 ; m1p3f97pl06.

Plans numérisées : no. 33, módulo 3, planero 6, fajilla 99 ; no. 91, módulo 4, planero 5, fajilla 68 ; no. 84. vol 618, exp. 55, foja 16 ; no. 88, módulo 2, planero 5, fajilla 41.

Archivo Privado del Palacio de Hierro (Mexico, Mx.)

Compilation du matériel l'iconographique et publicitaire du bâtiment Palacio de Hierro, de 1890 à 1944. TL001 ; TL002 ; TL003 ; TL004 ; TL006 ; TL008 ; TL011 ; TL014 ; TL015 ; TL023 ; TL024 ; TL028 ; TL061 ; TL062 ; TL079 ; TL084 ; TL088 ; TL089 ; TL092 ; TL111 ; TL112 ; TL113 ; TL114 ; TL115 ; TL116 ; TL117 ; TL135 ; TL138 ; TL139 ; TL153

Archivo de Arquitectura Mexicana Moderna y Cultura Visual del Siglo XX (Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM (Mexico, Mx.)

Fonds iconographique : FJSG104 – Casino ; FJSG171- Casino ; FJSG060 – Banco de América ; FJSG061– Banco de América ; FJSG078– Banco de América ; FJSG088– Banco de América ; FJSG089– Banco de América ; FJSG095– Banco de América ; FJSG107– Banco de América ; FJSG111– Banco de América ; FJSG123– Banco de América ; FJSG137– Banco de América ; FJSG203– Banco de América ; FJSG207– Banco de América ; FJSG208– Banco de América ; FJSG102-Edificio *Ermita* ; FJSG144-Edificio *Ermita* ; FJSG200-Edificio *Ermita* ; FJSG222-Edificio *Ermita* ; FJSG058-Edificio 5 de mayo ; FJSG079-Edificio 5 de mayo ; FJSG211-Edificio 5 de mayo ; FJSG115-Colegio de México ; FJSG162-Colegio de México ; FJSG186-Colegio de México ; FJSG150-Hospital 100 enfermos ; FJSG157-Hospital 100 enfermos ; FJSG158-Hospital 100 enfermos ; FJSG127-Casa de salud ; FJSG143-Casa de salud ; FJSG062-Croquis ; FJSG063-Croquis ; FJSG076-Croquis

Bibliographie

- ABEL Chris et OZKAN Suha, *Architecture and identity: responses to cultural and technological change*, Oxford, Architectural Press, 1997, 270p.
- ADRIA Miquel, « Le Corbusier y la conexión mexicana », *X Seminário DOCOMOMO Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75*, Curitiba. 15-18/08/2013, 16p.
- ADRIA Miquel, *La sombra del Cuervo: arquitectos mexicanos tras la senda de Le Corbusier*, Primera edición, Ciudad de México, Arquine, 2016, 239p.
- AGLIETTA Michel, « La globalisation financière », in *L'économie mondiale*, Paris, La découverte, 1999, p. 5762.
- AGOSTONI Claudia, « Del armamento antituberculoso al Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco en la Ciudad de México, 1920-1940 », *Hist. cienc. saude-Manguinhos História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 26-2, 2019, p. 519536.
- AGUILAR CASAS Elsa et SERRANO ÁLVAREZ Pablo, *Posrevolución y estabilidad: cronología (1917-1967)*, México D.F., Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2012, 281p.
- ALMONACID CANSECO Rodrigo, « 'Arquitectura luminosa' y modernidad: el fenómeno de la 'lichtarchitektur' en la arquitectura moderna de entreguerras en Alemania y España », *Cuaderno de Notas*, 20, 31 juillet 2019, p. 1-16.
- ANAYA MERCHAND Luis, *La gran depresión y México, 1926-1933. Economía, institucionalización, impacto social*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Morelos, 2015, 214p.
- ARANGO CARDINAL Silvia, *Ciudad y arquitectura seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2013, 488p.
- ARNAUD François, *Les Barcelonnettes au Mexique. récits et témoignages*, Barcelonnette, Musée de la Vallée, 2004, 200p.
- ARNOLD Françoise et ROSSI Aldo, *L'hypothèse Aldo Rossi : entretiens tirés du film écrit et réalisé par Françoise Arnold*, Paris, Les Productions du Effa, 2013, 113p.
- BÁEZ MACÍAS Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes : Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009, 309p.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Allia, 2013, 51p.
- BENTON Charlotte, WOOD Ghislaine et BENTON Tim, *L'Art déco dans le monde 1910-1939*, Bruxelles, la Renaissance du livre, 2003, 459p.
- BERNDT LEÓN MARISCAL Beatriz, *La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano: algunas consideraciones*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2005, 157p.

BERNFELD Dan, *Un art sans frontières : L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, 225p.

BHABHA Homi K., « Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817 », *Critical Inquiry*, 12-1, 1985, p. 144-165.

BOJÓRQUEZ MARTÍNEZ Yolanda, *Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces, 1925-1980 : José Villagrán García, Juan O'Gorman, Luis Barragán, Ignacio Díaz Morales, Pedro Ramírez Vázquez*, 1a ed., Tlaquepaque, Jalisco, México : Puebla, Puebla : Guadalajara, Jalisco, México : Aguascalientes, Aguascalientes, ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara ; Universidad Iberoamericana, Puebla ; Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara ; Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016, 316p.

BONILLA Mario, TOMAS François, OCHOA Alejandro et CORTÉS José Luis, *París-México : la primera modernidad arquitectónica*, 1. ed., México D.F, Instituto Francés de América Latina / Colegio de Arquitectos de México / Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993, 92p.

BONILLO Jean-Lucien, « La modernité en héritage : Le CIAM9 d'Aix-en-Provence et la crise générationnelle du Mouvement Moderne », *Rives méditerranéennes*, 24, 17 juin 2006, p. 89-99.

BOUTINET Jean-Pierre, « Hybridation et projets », in Gwiazdzinski Luc, *L'hybridation des mondes. Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*, Elya Editions, 2016, p.83-91.

BOYD WHYTE Iain, « Modernist Dioscuri? Otto Wagner and Hendrik Petrus Berlage », in MALLGRAVE Harry Francis (éd.), *Otto Wagner : reflections on the raiment of modernity*, Santa Monica, CA : Chicago, Getty Center for the History of Art and the Humanities ; Distributed by the University of Chicago Press, coll. « Issues & debates », 1993, 423p.

BOYER Christopher R. et ORENSANZ Lucrecia, « Revolución y paternalismo ecológico: Miguel Ángel de Quevedo y la política forestal en México, 1926-1940 », *Historia Mexicana*, 57-1, 2007, p. 91-138.

BREON Emmanuel, (éd.), *1925 : quand l'Art déco séduit le monde*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, Norma Ed., 2013, 287p.

BURIAN Edward R., *Modernity and the architecture of Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1997, 232p.

CANALES Fernanda, *Arquitectura en México, 1900-2010: la construcción de la modernidad: Obras, diseño, arte y pensamiento*, Palacio De Iturbide / Fomento Cultural Banamex, 2013, 597p.

CÁRDENAS DE LA PENA Enrique, « Orígenes de las especialidades en México », *Gaceta médica de México*, Vol. 130, 1994, p. 516-518.

CARRANZA Luis Esteban, *Architecture as Revolution : Episodes in the History of Modern Mexico*, Austin, University of Texas Press, 2010, 255p.

CARRANZA Luis Esteban, LARA Fernando Luiz et LIERNUR Jorge Francisco, *Modern architecture in Latin America: art, technology, and utopia*, Austin, University of Texas Press, 2015, 424p.

CASTILLO RAMIREZ Guillermo, « La propuesta de proyecto de nación de Gamio en Forjando patria (pro nacionalismo) y la crítica del sistema jurídico-político mexicano de principios del siglo XX », *Desacatos*, 43, 2013, p. 111-126.

CEBEY MONTES DE OCA Georgina, *Nociones de lo moderno en la historiografía Cultural de la Arquitectura Del Siglo XX. La Obra Escrita De Carlos Obregón Santacilia*, mémoire du master en hitorigraphie sous la direrection de Álvaro Vázquez Mantecón, UAM, 2012, p. 130.

CETTO Max, *Modern architecture in Mexico*, New York, Praeger, 1961, 224p.

CHARLE Christophe, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », *Les cahiers Irice*, 5-1, 2010, p. 51-73.

CHECA ARTASU Martín M., « De Ferrara a la Ciudad de México pasando por Chicago : La trayectoria arquitectónica de Adamo Boari (1863-1904) », *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona*, Vol XX N°1111,15/02/2015.

CHECA-ARTASU Martín M. et NIGLIO Olimpia (éd.), *El neogótico en la arquitectura americana: historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones*, I edizione., Canterano (RM), Aracne editrice, coll.« Esempi di architettura. Spazi di riflessione », 34, 2016. 501p.

CHEMINADE Christian, « Architecture et médecine à la fin du XVIIIe siècle : la ventilation des hôpitaux, de l'Encyclopédie au débat sur l'Hôtel-Dieu de Paris », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 14-1, 1993, p. 85-109.

CHENG Irene, DAVIS Charles L. et WILSON Mabel O., *Race and modern architecture a critical history from the enlightenment to the present*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2020, 438p.

CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996, 272p.

CHOAY Françoise, *Le Patrimoine en questions - Anthologie pour un combat*, Média Diffusion, 2019, 272p.

CHOUARD Stéphanie, Emile Bénard, *un inspireteur méconnu (1844-1910), mémoire du master en art et archéologie*, Paris, Université Paris IV- Sorbonne,1995.

CLIFFORD James, *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, 395p.

COBOZ André et MAUMI Catherine, *Pour une poétique du détour, Rencontre autour d'André Corboz*, Éditions La Villette, Paris 2010, 271p.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. » La couleur des idées », 1998, 320p.

COMPAGNON Olivier, « L'Euro-Amérique en question : Comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine », *Nuevo mundo mundos nuevos [en ligne]*, 3 février 2009, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/54783>.

COMPAGNON Olivier, FLÉCHET Anaïs et PELLEGRINO SOARES Gabriela, « Écrire une histoire culturelle transatlantique (XVIIIe-XXIe siècles) : enjeux, défis et méthodes », *Diogène*, n° 258-259-260-2, 2017, p. 237-250.

CONRADO SONDEGUER Pedro, BURGUEL Guy, BERNARDEZ Carmen et NOELLE Louise, « Traces et trames », *Villes en Parallèle (Paris – Mexico en reflet)*, 45-46, juin 2012, p. 10-19.

CURL James Stevens et WILSON Susan, *The Oxford dictionary of architecture*, Third edition., Oxford [England], Oxford University Press, coll.« Oxford quick reference », 2016, 896p.

CUSSET François., *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis : postface inédite de l'auteur*, Paris, Editions La Découverte, 2005, 374p.

DASQUES Françoise, *Deux Rome : Mexico-Paris 1784-1920 : le lien de l'architecture*, thèse en histoire et civilisations sous la direction de Louis Bergeron, EHESS, Paris, 2003, travail qui a donné lieu à la publication : Françoise DASQUES, *Deux Rome. Paris-Mexico 1784-1910*, Paris, L'Harmattan, 2015, 3 vol. (277, 235, 220 p.)

DE ANDA Enrique X., *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 2008, 354p.

DE GARAY ARELLANO Graciela, « La obra de Carlos Obregón Santacilia », *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, no. 6, coll. Precursores de la arquitectura moderna, México D.F., INBA / SEP, 1982, 120p.

DE LA ROSA Natalia et VARGAS PARRA Daniel, « Bioarquitectura. Estudio sobre la construcción del Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco », *Bitácora Arquitectura*, 22, 2011, p. 28-33.

DEL CUETO RUIZ-FUNES Juan Ignacio, *Arquitectos españoles exiliados en México*, México, D.F, Bonilla Artigas Ed., 2014, 394p.

DEL CUETO-RUIZ FUNES Juan Ignacio, GARRIDO Henry Vicente, *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2009, 348p.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, 400p.

DELHUMEAU Gwenaël, *L'invention du béton armé : Hennebique : 1890-1914*, Paris, Normal/ Institut français d'architecture, 1999, 344p.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane, « Expositions internationales et image nationale : les pays d'Amérique latine entre pittoresque "indigène" et modernité proclamée », *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea [en ligne]*, 18, 2014, <https://journals.openedition.org/diacronie/1179>

DI BIASI Marc, « Théorie de l'intertextualité », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Nouv. éd. augm., 2e ed., Paris, Encyclopædia Universalis / A. Michel, 1998, p. 371-378.

DÍAZ HERNÁNDEZ María de Lourdes, *Ideólogos de la arquitectura de los años veinte en México mémoire de master en histoire de l'art sous la direction de Ramón Vargas Salguero*, México D.F., UNAM, 2003, 332p.

DOMOUSO DE ALBA Francisco José, « Las primeras patentes de hormigón armado. Algunas patentes españolas », *Recopar [en línea]*, 5, 2007, <http://polired.upm.es/index.php/recopar/article/view/2165>

DOUCET Hervé (éd.), *Otto Wagner : maître de l'Art nouveau viennois (catalogue de l'exposition)*, Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 2019, 319p.

DRAGO QUAGLIA Elisa, *Alfonso Pallares : sembrador de ideas*, Ciudad de México, UNAM, 2016, 375.

DUPUIS Lucien, « A propos d'«afrancesamiento» », *Caravelle*, 1-1, 1963, p. 141-157.

ECO Umberto et GAMBERINI Marie-Christine, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux, Les théories de la réception*, 12-68, 1994, p. 9-26.

ELIAS Anilú et DOSAL Herminia, *150 años de costumbres, modas y Liverpool*, México, D.F., El Puerto de Liverpool, 1997, 193p.

EPRON Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Norma, 1997, 360p.

ESCUADERO Alexandrina, *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura Mexicana del siglo XX, 1900-1980*, México D.F., Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982, vol. 2, 222p.

ESPAGNE Michel, « Approches anthropologiques et racines philologiques des transferts culturels », *L'horizon anthropologique des transferts culturels*, 21, 2004, p. 213-226.

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres [En ligne]*, 1, 2013, <https://journals.openedition.org/rsl/219>.

FAJARDO MAGAÑA Carolina, « El Art déco en la Ciudad de México : un movimiento arquitectónico 1925-1940 », *Revista científica de Arquitectura y Urbanismo*, 38-3, 2017, p. 23-40.

FAJARDO-ORTIZ Guillermo, « Tiempos y destiempos de los hospitales mexicanos hacia 1910 », *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social*, 48-3, 2010, p. 265-272.

FELL Claude, *José Vasconcelos : los años del águila, 1920-1925 : educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México D.F., UNAM, 1989, 742p.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB Federico, « La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México : 1775-1910 » in Javier PÉREZ SILLER et Chantal CRAMAUSSEL (ed.), *México Francia : Memoria de una sensibilidad común ; siglos XIX-XX*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de Michoacán / CEMCA, 1998, p. 227-265.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ Juan Manuel, « Historia del Centro Médico ABC », *Anales Médicos de la Asociación Médica del Centro Médico ABC*, 57-1, 2012, p. 68-78.

FOUCAULT Michel, *Discipline and punish: the birth of the prison*, New York, Vintage Books, 1995, 333p.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 275p.

FOULARD Camille, « El apostolado educativo congregacionista francés y la construcción nacional en México : una aproximación ejemplar a la historia religiosa de las relaciones

internacionales », in *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, México D.F., CEMCA, 2011, pp.0185-2620.

FOULARD Camille, « Les congrégations enseignantes françaises au Mexique, 1840-1940 : pour un apostolat politique ? », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 29-1, 2009, p. 111-122.

FRAMPTON Kenneth, « 20 Toward a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance », in DOCHERTY Thomas, *Postmodernism: a reader*, New York / Columbia University Press, 1993, 528p.

FRAMPTON Kenneth, *Modern architecture: a critical history*, 3rd ed., London, Thames and Hudson, coll.« World of art », 1992, 376p.

FRANCASTEL Pierre, *Art & technology in the nineteenth and twentieth centuries*, New York / Cambridge, MIT Press, 2000, 331p.

FREYRE Gilberto, *Masters and slaves (Casa-grande E Senzala)*, Berkeley, University of California Press, 1983 (1933), 537p.

GALARD Jean (éd.), *L'œuvre d'art totale* (actes des conférences), Paris, Gallimard / Musée du Louvre, 2003, 207p.

GAMBOA OJEDA Leticia, *El patrimonio de la industria textil de Puebla : destrucción y conservación de las edificaciones fabriles del siglo XIX*, Puebla, Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1994, p.63.

GAMBOA OJEDA Leticia, *Un edificio francés en Puebla. Origen, usos e imágenes de una edificación centenaria*, México, México D.F., CONACULTA, 2013, 134p.

GARCIA CANCLINI Nestor, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, México, Editorial Grijalvo, 1990, 363 p.

GARCÍA HOLLEY María, *Francia en México: una estructura industrial de 1892 en Río Blanco Veracruz, mémoire de master en Histoire de l'art sous la direction de Louise Noelle*, UNAM, Mexico, 2013, 92p.

GARIBALDI GARCÍA Xiutezca, « Restauración del domo del patio principal de la Academia de San Carlos », in *Problemática y diagnóstico de Sistemas Constructivos con Metales. Estado del Arte*, Mexico City, CONACULTA, 2015, p. 220-230.

GARRIC Jean-Philippe, « L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions », *Les Cahiers du MNAM*, 129, 2014, p. 384-9.

GIDEON Sigfried, *Space, time and architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, 778p.

GNEHM Michael, « Gottfried Semper et le métabolisme du revêtement architectural », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 25, 31 mai 2017, p. 106-123.

GOMES DE LIMA Mario Helio, « Gilberto Freyre : la esclavitud como gozne entre historia y socioantropología », *Revista del CEHGR*, 28, 2016, p. 75-91, <https://www.cehgr.es/revista/index.php/cehgr/article/view/131>

GONZÁLEZ ALEJO Rafael, *La arquitectura de Henri E. M. Guidon y Arnold Lucien Nillus en San Luis Potosí (1892-1910) mémoire de master sous la direction de Jesus Victoriano Villar Rubio*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 2009, 391p.

GONZÁLEZ Robert, « El concurso del Faro de Colón : Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana », *ARQ (Santiago)*, 67, 2007, p. 80-87.

GONZÁLEZ SERVÍN María Lilia, *Los hospitales durante el liberalismo de México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón), mémoire du master en architecture sous la direction de Ramón Vargas Salguero*, México D. F, UNAM, 2005, 288p.

GOSSMAN Rafael R. Fierro, *La gran corriente ornamental del siglo XX : una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*, Universidad Iberoamericana, 1998, 227p.

GRANDVOINNET Philippe, « Valoriser le patrimoine climatique : la reconversion des sanatoriums de cure antituberculeuse », *In Situ [en ligne]*, 31, 31 janvier 2017, <http://journals.openedition.org/insitu/14173>.

GRANDVOINNET Philippe, *Histoire des sanatoriums en France (1915-1945). Une architecture en quête de rendement thérapeutique. Thèse en architecture sous la direction d'Anne-Marie Châtelet*, Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines (UVSQ) ; Université de Genève, 2010, 548p.

GRESILLON Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS Editions, 2016, 312p.

GROS Pierre, « La notion d'ornamentum de Vitruve à Alberti », *Perspective*, 1, 30 juin 2010, p. 130-136.

GRUZINSKI Serge, *La ciudad de Mexico : una historia*, 1. ed., México, Fondo de cultura económico, coll.« Colección popular », 2004, 618p.

GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345p.

GRUZINSKI Serge, *Les quatre parties du monde : histoire d'une mondialisation*, Paris, Martinière, 2004, 479p.

GUGLIELMI Nilda et RODRÍGUEZ Gerardo (éd.), *Europamérica : circulación y transferencias culturales*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2016, 270p.

GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ Adriana, *Casino Español de México: 140 años de historia*, México D.F., Porrúa / Casino Español de México, 2004, 356p.

GUTIÉRREZ VIÑUALES Rodrigo, « Arquitectura historicista de raíces prehispánicas », *Goya*, 289290, 2002, p. 267-286.

GUTIÉRREZ Viñuales Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Ed. Cátedra, 2004, 798 p

GUTIÉRREZ Virginia et QUINTANA Ingrid, « Vorkurs vs. Vignola : la reforma de GSD harvard como afrenta a la educación beauxartiana y su impacto en Latinoamérica », communication dans le webinar *Transférénces / Intérférences : Circulation des modèles pédagogiques, architecturaux et urbains, dans la construction de la ville. France et Amérique Latine, XIXe-XXe siècles*, Paris - Santiago de Chile, Université Paris 1 / LéaV (énsa-Versailles) / Universidad Católica de Chile, 18 et 19 novembre 2020.

GUTIÉRREZ Virginia, «Enseñanza del diseño, puntos de contacto entre Bauhaus, HfG y América Latina», *Bauhaus 100+1, Reverberaciones Latinoamericanas*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2020.

HADDAD Elie G., « On Henry van de Velde's "Manuscript on Ornament" », *Journal of Design History*, 16-2, 2003, p. 119-138.

HADDAD Elie George, *Henry van de Velde on rational beauty, empathy and ornament : A chapter in the aesthetics of architectural modernity*, University of Pennsylvania, Pennsylvania, 1998. 24p.

HARTWELL Kevin, *La relation de l'angle architectural à l'intersection : l'angle urbain comme objet d'étude de l'espace urbain. Architecture, aménagement de l'espace, mémoire sous la direction de Thomas Leduc*, CRENAU, Nantes, 2016. 119p.

HAY Louis, « Critiques de la critique génétique », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 6-1, 1994, p. 11-23.

HEHL Rainer et ENGEL Ludwig, *Berlin Transfer : Hybrid Modernities*, Berlin, Ruby Press, 2015. 160p.

HEREDIA Juan Manuel, «México y el CIAM Apuntes para la historia de la arquitectura moderna en México», *Bitácora arquitectura*, 26, 2014, p. 25-39.

HERNÁNDEZ Felipe, *Bhabha for architects*, London ; New York, Routledge, coll.« Thinkers for architects », n° 04, 2010.148p.

HOMPS Hélène, « Les références culturelles des émigrants mexicains de la vallée de Barcelonnette : du grand magasin à la villa », *InSitu* (en ligne, 4, 2004, <https://journals.openedition.org/insitu/2236>. 10p.

HOMPS Hélène, *Villas en Ubaye : retour du Mexique*, Aix-en-Provence, Association pour le patrimoine de Provence, 2002. 72p.

HOMPS-BROUSSE Hélène, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique*, Paris, Somogy éditions d'Art/ Barcelonnette, Musée de la Vallée, 2013. 199p.

IBARRA CHAVEZ Fernando, « Miguel García Maroto y su legado en la vanguardia artística mexicana », communication au congrès organisé par Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS, *Migrations et indépendances : deux siècles de témoignages et de représentations entre le Mexique, l'Amérique centrale, l'Espagne et la France, 1820-2020*, U. Bodeaux-Montagne, 1-3 juillet 2020.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1985.405p.

JAUSS Hans Robert, HEINTZ Jean-Georges. *Pour une herméneutique littéraire*, [Traduit de l'allemand par Jacob M.], in coll. : « Bibliothèque des Idées », Paris, Éditions Gallimard, 1988, In : *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 70e année n°2, Avril-juin 1990. pp. 249-251.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, 1978. 333p.

JIMENEZ Víctor, *Carlos Obregón Santacilla : un precursor de la modernidad mexicana*, 1. ed., México, D.F, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. » Círculo de arte. Arquitectura », 2004. 63p.

JIMÉNEZ-MADERA, Luis Manuel « Arquitectos latinoamericanos en l'École des Beaux-Arts de Paris en el siglo XIX » *Revista de Arquitectura*,, vol. 17, núm. 1, 2015, pp. 73-84 Universidad Católica de Colombia Bogotá, Colombia

KAREL David, « Optimisme et innovation : les arts visuels dans les années vingt », *Cap-aux-Diamants*, 3-4, 1988, p. 15-18.

KATZMAN Israel, *Arquitectura contemporánea mexicana*, INAH, SEP, 1963. 205p.

KATZMAN Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, Mexico, UNAM, 1973. 324p.

KEEL Othmar, « Les politiques de santé et l'institutionnalisation des pratiques cliniques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », in *L'avènement De La Médecine Clinique Moderne En Europe*, Montréal, : Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 21-74.

KOSELLECK Reinhart et HOOCK Jochen, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Ed. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2000. 334p.

KRAUZE Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1990, 340 p.

KRISTEVA Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 239, 1967, p. 15-25.

KRISTEVA Julia, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 297-326

KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 2018. 633 p.

LAKEHAL Ahcène, *L'architecture d'angle : de la morphologie à la configuration des ambiances : recherche exploratoire*, Grenoble, CRESSON, 2004. 121p.

LEAL MENEGUS Alejandro, « Art deco : revalorización y rehabilitación sostenible » in Mónica CEJUDO COLLERA, *R50 Restauración UNAM 50 años : medio siglo de contribuciones de la Maestría en Restauración de Monumentos*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Arquitectura, 2017, 735p.

LEAL MENEGUS Alejandro, « Orígenes de la modernidad arquitectónica en México. Primeros ejemplos de una arquitectura moderna de concreto armado. El quiosco del Bosque de Chapultepec, 1921. », *Boletín de Monumentos Históricos (INAH)*, 31, 2014, p. 146-156.

LIRA Carlos, « Arquitectura mexicana en el siglo XIX. Cuatrocientos años de occidentalización », *Secuencia*, 27, 1 janvier 1993, p. 85-100.

LOPEZ GARCIA Juan, *El arquitecto Carlos Obregón Santacilla : la tradición arquitectónica mexicana (nacimiento, invención y renovación)*, thèse en architecture sous la direction de Josep Maria Rovira i Gimeno, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España, 2003, 450p.

LÓPEZ OCÓN CABRERA Leoncio, « La América Latina en el escenario de las exposiciones universales del siglo XIX », *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia*, 18, 2002, p. 103-126.

LÓPEZ RANGEL Rafael, « Ciudad de México: entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas », in KRIEGER Peter, *Megalópolis : La Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas / Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, 291p.

LÓPEZ-DURÁN Fabiola, *Eugenics in the garden: transatlantic architecture and the crafting of modernity*, First edition, coll.« Lateral exchanges: architecture, urban development, and transnational practices », Austin, University of Texas Press, 2018, 296p.

LOZOYA Johanna, *Las manos indígenas de la raza española: el mestizaje como argumento arquitectónico*, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, 214p.

LUCAN Jacques, « Langage de la critique, critique du langage », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine [En ligne]*, 24/25, 2009, p. 113-120, <https://journals.openedition.org/crau/309>

LUCAN Jacques, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, 608p.

LUNA ARROYO Antonio, *Juan O’Gorman: autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México D.F., Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973, 528p.

MAGAÑA Carolina, *El Art déco en Ciudad de México: Retrospectiva de un movimiento arquitectónico*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2019, 191p.

MAGNAGO LAMPUGNANI Vittorio et SCHNEIDER Romana (éd.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 : Expressionismus und neue Sachlichkeit*, Stuttgart / Hatje ed, , 1994, 351p.

MARCUS George H., *Functionalism Design: An Ongoing History*, Munich / New York, Prestel, 1995, 168p.

MARIN Zamora Flor, *Re-evolucion de Tacubaya: propuesta urbano arquitectonica, mémoire de licence en architecture sous la direction de Hernan Betanzos Díaz*, México D.F., UNAM, 2006, 300p.

MARREY Bernard, *Les grands magasins des origines à 1939*, Paris, Picard, 1979, 269p.

MARTIN Guillemette, « Les influences culturelles de la France au Mexique sous le Porfiriato », in Arnaud EXBALIN (éd.), *Collection de documents pour comprendre les Amériques*, México D.F. / Paris, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Institut de recherche pour le développement, 2013, vol.1, p. 109-114.

MARTIN Guillemette, *Représentations de l’Europe et identité au Mexique : Le Juan Panadero, un journal de Guadalajara (1877-1910)*, Paris, Éditions de l’IHEAL, 2008, 200p.

MARTÍNEZ GUTIERREZ Patricia, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, México D.F., Facultad de Arquitectura / Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 159p.

- MAUREL Chloé, « Introduction : Pourquoi l'histoire globale ? », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 121, 1 avril 2013, p. 13-19.
- MÉRIGO BASURTO Gabriel, *El edificio del Departamento de Salubridad: Historia, conservación y restauración*, Ciudad de México, Sextil editores, 2017, 150p.
- MERRITT CHASE William, PISANO Ronald G., LANE Carolyn et BAKER Frederick D, *William Merritt Chase: Portraits in oil*, New Haven, Yale University Press, 2006, 296p.
- MEYER Jean, *Dos siglos dos Naciones, México-Francia: 1810-2010, México Centro de Investigación y Docencia Económicas*, México D.F., Centro de Investigación y Docencia Económicas, CIDE, 2011, 47p.
- MEYER Jean, *La cristiada : La guerra de los cristeros (vol.1)*, México D.F., Siglo XXI, 1974, 409p.
- MORTON Patricia, *Hybrid Modernities, architecture and representation at the 1931 colonial exposition*, Paris/Cambridge, MIT Press, 2000, 319p.
- MOYA GUTIERREZ Arnaldo, « Historia, arquitectura y nación bajo el Régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México 1876-1910 », *Revista de Ciencias Sociales [en ligne]*, 0-117-118, 12 juillet 2013, <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/11023>
- NAJAR FIERRO Jesús Manuel, *Ernesto Fuchs*, Guadalajara, Arquitónica, 2016, 202p.
- NEUMANN Dietrich, « The Century's Triumph in Lighting: The Luxfer Prism Companies and Their Contribution to Early Modern Architecture », *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 54, No. 1, Mar, 1995, p. 24-53.
- NOELLE Louise, « Architecture et architectes au Mexique au XX^e siècle », in *Villes en parallèle*, 45-46, 2012, p. 240-260.
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, traduit par José RILLA, Montevideo, Trilce, 2008, 199p.
- O'ROURKE Kathryn E., *Modern Architecture in Mexico City: History, Representation, and the Shaping of a Capital*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2017, 423p.
- OLVERA RAMOS Jorge, *Los mercados de la Plaza Mayor en la Ciudad de México*, México D.F., Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2013, 167p.
- ONANER Can, « Aldo Rossi et les images architecturales de l'oubli », *Images re-vues [en ligne]*, 12, 14 décembre 2014, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3858>.
- ORTEGA Norma Susana, « Carlos Obregón Santacilia », in *Ciencia y tecnología en México en el siglo XXI. Biografías de personajes ilustres*, México D.F., Academia Mexicana de Ciencias, 2005, p. 179-187.
- PANTIN GUERRA Beatriz, *Mestizaje, Transculturación, Hibridación. Perspectivas de historia conceptual, análisis del discurso y metaforología para los estudios y las teorías culturales en América Latina*, thèse en philosophie sous la direction de Carlos Rincón et Volker Lühr, Der Freien Universität Berlin, Berlin, 2008, 277p.
- PÉREZ OYARZÚN Fernando, « Presencia Francesa en el Patrimonio urbano y arquitectónico Chileno : de la Independencia al Centenario », in U. D. Portales (Ed.), *Chile y*

Francia 1850-2002, Santiago de Chile, Centro de Investigación y Desarrollo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Bellas Artes de la Universidad Diego Portales, 2002, p. 15-21.

PEREZ SILLER Javier et CRAMAUSSEL Chantal (éd.), « Présentation. La sensibilité : une herramienta y un observatorio », in PEREZ SILLER Javier et CRAMAUSSEL Chantal (éd.), *México Francia : Memoria de una sensibilidad común ; siglos XIX-XX. Tomo II*, México D.F., Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, coll.« Historia », 2013, p. 9-20.

PÉREZ SILLER Javier et Marta BÉNARD CALVA, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio legislativo, hoy Monumento a la Revolución*, México D.F., Artes de México y del Mundo SA, 2009, 199p.

PÉREZ SILLER Javier, « Inversiones francesas en la modernidad porfirista : mecanismos y actores », in PEREZ SILLER Javier et CRAMAUSSEL Chantal (éd.), *México Francia : Memoria de una sensibilidad común ; siglos XIX-XX. Tomo II*, México D.F., Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, coll. « Historia », 2013, p. 81-129.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie (éd.), *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*, Nouvelle éd., Paris, Éd. du Patrimoine / Centre des Monuments Nationaux, coll.« Inventaire général du patrimoine culturel. Principes d'analyse scientifique », 2011, 665p.

PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, traduit par Joseph BRIAUD, Presses polytechniques et Universitaires romandes, Lausanne, coll. « poche architecture », 2017, 196p.

PINONCELLY Salvador, « Obras maestras de José Villagrán García : hospital para tuberculosos *Huipulco*, 1929 », *Cuadernos de Arquitectura (INBA)*, 4, 1962, p. 75-78.

PORRAZ CASTILLO Ana Marianela, « Commémorations et révolutions : la francité architecturale à Mexico (1904-1914) », *Circe [en ligne]*, 11, 2019, (en ligne) [http ://www.revue-circe.uvsq.fr/porraz-commemorations-et-revolutions/](http://www.revue-circe.uvsq.fr/porraz-commemorations-et-revolutions/)

PORRAZ CASTILLO Ana Marianela, « Un étranger à l'Académie des Beaux-Arts de San Carlos », *fabricA*, 12, 2019, p. 146-165.

POULOT Cécile, « Marcel Ray, traducteur et "passeur" d'Adolf Loos en France, ou la construction d'un classique international en histoire de l'architecture », *rgi*, 2020, p. 77-92.

QUINTANA ADRIANO Elvia Arcelia, « La actividad comercial en la época porfiriana », in AVILA ORTIZ Raúl (éd.), *Porfirio Díaz y el derecho. Balance crítico*, México D.F., UNAM, 2015, p. 275-307.

QUINTANA Ingrid, « Breuer y la Bauhaus transatlántica : itinerarios de un discípulo », *El Malpensante*, Bogotá, *El Malpensante [en ligne]*, 2020, [https ://elmalpensante.com/articulo/4395/breuer-y-la-bauhaus-transatlantica-itinerarios-de-un-discipulo](https://elmalpensante.com/articulo/4395/breuer-y-la-bauhaus-transatlantica-itinerarios-de-un-discipulo)

REICHLIN Bruno, « Introduction : architecture et intertextualité », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, Le Corbusier, L'atelier intérieur*, 22/23, 2008, p. 11-20.

RICOEUR Paul, et alii, *History and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, 1961, 333p.

RICOEUR Paul, « Architecture et narrativité », in *Études Ricoëuriennes/Ricoeur Studies*, Paris, 2016, vol.7 n° 2, p. 20-30.

RIGUZZI Paolo, « México próspero : las dimensiones de la imagen nacional en el Porfiriato », *Revista Historias*, INHA, 20, 1988, p. 137-157.

RIOS GARZA Carlos, "Estudio Introductorio de la revista Espacios", *Raíces digital, fuentes para la historia de la arquitectura mexicana*, México D.F., UNAM, 2011, <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/13.pdf>

RIOS GARZA Carlos, « Estudio introductorio de la revista Cemento » in *Cemento*, Edición digital, México D.F., UNAM, 2014, p. 7-18.

ROBINET Romain, *La révolution mexicaine : une histoire étudiante*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, PUR, coll. « Des Amériques », 2017, 295p.

RODRIGUEZ CASCANTE Rodrigo, « Hibridación y heterogeneidad en la modernidad latinoamericana : la perspectiva de los estudios culturales », *Revista Comunicación*, 12-1, 2013, p. 97-124.

RODRÍGUEZ DE ROMO Ana Cecilia et RODRÍGUEZ PÉREZ Martha Eugenia, « Historia de la salud pública en México : siglos XIX y XX », *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 5, 1998, p. 293-310.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI Ida, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, 258p.

ROSSI Aldo, *A scientific autobiography*, traduit par VENUTI Lawrence, Cambridge. Mass., London, MIT Press, 1981, 119p.

SALAZAR ANAYA Delia, *La colonia francesa de la Ciudad de México, 1880-1945 sous la direction de Carlos Roberto Martínez Assad*, Ciudad de México, UNAM, 2019, 459p.

SALIBA Robert, *Beyrouth : architectures aux sources de la modernité, 1920-1940*, Marseille, Parenthèses, 2009, 173p.

SALMERÓN SUEVOS Pedro, « La enseñanza de la Radiología e Imagen en México », 4, 2002, vol.1, p. 599-600.

SÁNCHEZ ROSALES Gabino, « El Hospital General de México : una historia iconográfica », *Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina*, 5-1, 2002, p. 16-24.

SCHMÜCKLE VON MINCKWITZ Priska, *L'ORNEMENT, un tapuscrit inédit de Henry van de Velde sur l'origine de l'ornement et sur l'ornement structo-lineaire et dynamographique, mémoire en histoire de l'art sous la direction de Bruno Foucart*, Paris, Université Paris IV, 2004, 77p.

SCHROEDER CORDERO Arturo, *Una mirada cercana : Casa Universitaria del Libro*, México D.F., UNAM, 2002, 191p.

SEGAUD Marion, « Public et architecture, questions de méthodes », *Lieux Communs-Les Cahiers du LAUA*, 5, 2000, p. 103-119.

SEGRE Roberto et KUSNETZOFF Fernando, *Latin America in its architecture*, New York, Holmes & Meier, 1981, 216p.

SEGRE Roberto, *América Latina en su arquitectura*, México, D.F., Siglo Veintiuno, 2007, 317p.

SIBEUD Emmanuelle, « Post-Colonial et Colonial Studies : enjeux et débats », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51-4bis-5, 2004, p. 87-95.

SILVA CONTRERAS Mónica, « Arquitectura y materiales modernos : funciones y técnicas internacionales en la ciudad de México, 1900-1910 », in *Boletín de Monumentos Históricos (INAH)*, 22, 2011, 181-207p.

SILVA CONTRERAS Mónica, *Concreto armado: modernidad y arquitectura en México : el sistema Hennebique 1901-1914*, Primera edición., Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2016, 330p.

SIMONNET Cyrille, « Le béton Coignet. Stratégie commerciale et découverte architecturale », *Cahiers de la recherche architecturale*, 29, 1992, p. 15-32.

SIMONNET Cyrille, *Hormigón: Historia de un material*, Editorial NEREA, 2009, 239p.

SIMONNET Cyrille, *Le béton : histoire d'un matériau : économie, technique, architecture*, Marseille, Parenthèses, 2005, 219p.

Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *4000 [Cuatro mil] años de arquitectura mexicana*, Libreros Mexicanos Unidos, 1956, 330p.

SOLÀ-MORALES RUBIO Ignasi et VIDLER Anthony, *Inscripciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, 269p.

SULLIVAN Lawrence, « Nikita Baliev's Le Theatre de la Chauve-Souris : An Avant-Garde Theater », *Dance Research Journal*, 18-2, 1986, p. 17-29.

TEICHMÜLLER Joachim, *Lichtarchitektur. Licht und Lampe*, Berlin, Union, 1927, 41p.

TEICHMÜLLER Joachim, *Moderne Lichttechnik*, Berlin, Union, 1928, 602p.

THIBAUT Estelle, « La confection des édifices : analogies textiles en architecture aux XIXe et XXe siècles », *Perspective*, 1, 30 juin 2016, p. 109-126.

THWAITES James D., *La mondialisation : origines, développements et effets*, Presses Université Laval, 2004, 944p.

TOCA Antonio, AGUILERA Alejandro et DOLORES Juan B., *Arquitecturas finiseculares en México : actas del coloquio del 12 de mayo de 2000 : Universidad Iberoamericana*, Universidad Iberoamericana, 2004, 62p.

TOMAS François, *Les temporalités des villes*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2003, 219p.

TYLKOWSKI Irina, « La conception du dialogue » de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]) », *Cahiers de praxématique*, 57, 1^{er} juin 2011, p. 51-68.

ULLOA DEL RÍO Ignacio, *Palacio de bellas Artes: rescate de un sueño*, Mexico, D.F., Universidad Iberoamericana, 2007, 165p.

- URQUIAGA Juan, JIMENEZ Víctor et BILBAO José María, *José Villagrán*, [Mexico], Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, 355p.
- VARGAS SALGUERO Ramón et J. Víctor ARIAS MONTES (éd.), *Ideario de los arquitectos mexicanos*, México, D.F, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, 3 vol: los precursores, los olvidados, nuevas propuestas, 401p. (vol. 1), 210 p. (vol. 2), 623p. (vol.3).
- VARGAS SALGUERO Ramón, « Las fiestas del centenario : recapitulaciones y vaticinios », in Fernando González Cortázar (dir.) *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 1996 (1994), 17-42.
- VARGAS SALGUERO Ramón, *José Villagrán García: vida y obra*, 1. ed., México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, coll. « Talleres », 2005, 63p.
- VARGAS SALGUERO Ramón, *Villagrán: teórico de la arquitectura mexicana*, [México D.F.], Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana, 1994, 138p.
- VASSALLO Roberta, *La arquitectura del hierro en México durante el porfiriato*, thèse en histoire de l'art sous la direction de Peter Krieger, Hugo Arciniega Ávila et Regina Hernández, Mexico D.F., UNAM, , 2003, 1069p.
- VAYRON Olivier, « Dômes et signes spectaculaires dans les couronnements des grands magasins parisiens : Dufayel, Grand-Bazar de la rue de Rennes, Printemps, Samaritaine. », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 29, 10 juin 2015, p. 89-112.
- VAZQUEZ ANGELES Jorge, « Edificio *Ermita* », *La Casa del tiempo*, III-35, 2010, p. 21-24.
- VELASCO SANCHEZ Javier, *El Art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto.*, México D.F., UNAM, Facultad de Arquitectura, [2013], 208p.
- VILLEGAS REVUELTAS Silvestre, « Expansión del comercio mundial y estrategias de fomento al comercio durante el gobierno de Manuel González, 1880-1884 », *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 29, juin 2005, p. 41-92.
- WEINGARDEN Lauren S., SPRAGUE Paul E. et PLACZEK Adolf K., « The Drawings of Louis Henry Sullivan : A Catalogue of the Frank Lloyd Wright Collection at the Avery Architectural Library », *The Art Bulletin*, 63-4, décembre 1981, p. 690-693.
- WERNER Michael et Benedicte ZIMMERMANN, « Histoire croisée - Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales*, 58-1, 2003, p. 7-36.
- WILLIS Carol, *Form Follows Finance: Skyscrapers and Skylines in New York and Chicago*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, 224p.
- YAMANA Yoshiyuki, *Les ateliers de construction Schwartz-Hautmont : l'évolution d'un entrepreneur-industriel, 1919-1977, thèse en art et archéologie sous la direction de Frédéric Seitz*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2003, 634p.
- YAÑEZ Enrique, *Del funcionalismo al postnacionalismo ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*, Mexico, UAM-Azcapotzalco, 1990, 326p.
- YANKELEVICH Pablo, « El exilio argentino de José Vasconcelos », *Iberoamericana* (2001-), 6-24, 2006, p. 27-42.

ZEVI Bruno, *Architettura e storiografia le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino, Einaudi, coll. » Piccola biblioteca Einaudi vol. 216 », 1974, 173p.

ZEVI Bruno, *Poetica dell'architettura neoplastic il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Torino, Einaudi, coll. » Piccola biblioteca Einaudi vol. 215 », 1974, 148p.

ZOLA Émile, *Au bonheur des dames*, Bruxelles, Candide & Cyrano, 2012, 542p.

Ressources en ligne

« Association des amis du peintre A. Gumery », *Biographie détaillée d'Adolphe Gumery* [en ligne], <http://gumery.free.fr/3.htm>, consulté le 9 juillet 2021.

Angel, « Reabre sus puertas el Gran Hotel de la Ciudad de México », publié le 16 juillet 2005, journal *La BOLAÑOS SÁNCHEZ jornada* [en ligne], <https://www.jornada.com.mx/2005/07/16/index.php?section=capital&article=039n3cap>, consulté le 19 août 2021.

CAZARES Eduardo, « La gran inundación de Monterrey en agosto de 1909 », *Diario Cultura [en ligne]*, 31 août 2012, <https://www.diariocultura.mx/2012/08/la-gran-inundacion-de-monterrey-en-agosto-de-1909/>, consulté le 5 novembre 2019

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Définition d'Interface* [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/interface>, consulté le 30 septembre 2020.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Définition d'Universalité* [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/universalit%C3%A9>, consulté le 7 juillet 2021.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, définition d'ornementation [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/ornementation>, consulté le 15 mars 2021.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *définition d'hybridation* [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/hybridation>, consulté le 3 avril 2020

CHOUBARDE Alain, *Les Monuments aux Morts sculptés en France : Drôme, Saint-Martin-en-Vercors [en ligne]* http://www.monumentsauxmorts.fr/crbst_1703_m.html, mise à jour en mai 2012, consulté le 6 juin 2018.

Cité de l'architecture et du patrimoine, *La Marseillaise de François Rude : le cri et le geste [en ligne]*, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/collection/les-incontournables/la-marseillaise-de-francois-rude-le-cri-et-le-geste>, consulté le 12 février 2020.

Cité de l'architecture et du Patrimoine, *plaquette de l'Eglise Notre-Dame de la Consolation* [en ligne], https://www.citedelarchitecture.fr/sites/default/files/documents/2017-09/fo_nddelaconsolation_def.pdf, consulté le 18 août 2021

Commission Générale de terminologie et néologie, *Vocabulaire des relations internationales [en ligne]*, 2014, p. 35, disponible en ligne sur : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France/Politiques-de-la-langue/Enrichissement-de-la-langue-francaise/FranceTerme/Vocabulaire-des-relations-internationales-2014>, consulté le 20 avril 2020.

CROSNIER LÉCONTE Marie-Laure, Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968) [en ligne], INHA, <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>

Gouvernement fédéral du Mexique, *Ley Federal sobre Monumentos y zonas arqueológicas* (1982) y el decreto de Zona de Monumentos Históricos (1980) [en ligne]. <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/573.pdf>

HASKELL Barbara « Vida Americana : Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945 », [en ligne], <https://whitney.org/exhibitions/vida-americana#exhibition-about>, consulté le 10 septembre 2018.

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Subdirección General de Patrimonio Artístico Inmueble y la Dirección de Arquitectura [en ligne]. <https://inba.gob.mx/transparencia/inmuebles>, consulté le 16 octobre 2019.

NATIVIDAD MACIAS José (1857-1948), recteur de l'Université nationale du 1er juillet 1915 au 22 novembre 1916 et du 3 mai 1917 au 7 mai 1920. *Les recteurs de l'Université Nationale* [en ligne], http://www.unam2009.unam.mx/acercaunam/es/unam_tiempo/rectores/rectores.html, consulté le 8 août 2018.

OCAMPO Agustín, actif à la fin de XIX^e siècle [en ligne], <http://munal.emuseum.com/people/285/agustin-ocampo> ;jsessionid=42281AA86056E31BDCC1825FDF8093C4, consulté le 14 juillet 2021

PASCAL M. J. L. et BOUCAUT M. V., *Concours Rougevin (1857 à 1910) et Godeboeuf (1881 à 1909)*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts (Paris), [1910], INHA [en ligne], <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/32857-concours-rougevin-1857-1910-et-godeboeuf-1881-1909>, consulté le 5 février 2020.

Site de la paroisse française du Mexique, *Hermanos de San Juan de la Ciudad de México* [en ligne], <https://sanjuancdmx.org.mx/historia/>, consulté le 4 avril 2020.

SULLIVAN Louis Henry, *Ornament in architecture*, [1892], <https://www.readingdesign.org/ornament-in-architecture>, consulté le 9 avril 2021.

VALDELAMAR Vazquez Fabiola, « Un hito en la arquitectura moderna mexicana », *boletín INER 117* [en ligne]. <http://iner.salud.gob.mx/descargas/educacion/boletin/boletin117.pdf>

VÁZQUEZ M. Ángeles, Las vanguardias en nuestras revistas, 3. Primeras revistas españolas de vanguardia”, *Rinconete, Literatura*, Centro virtual Cervantes - Instituto Cervantes [en ligne], https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_05/07022005_02.htm, consulté le 10 juin 2021.

Table des illustrations

Figure 1. Graphique du nombre de commerces français au Mexique 1850-1910, données obtenues de L. Gamboa Ojeda in H. Homps (2013), AMPC.....	36
Figure 2. Anonyme, publicité pour le département des robes du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> , TL023, APPH©.....	37
Figure 3. Montage, (en haut) Imprimerie Maulde et Renou, affiche - chemin de fer Paris-Lyon-Méditerranée, Exposition universelle 1889 à Paris, google art & culture ; (en bas) L. Luigi, détail de l’affiche de l’exposition Universelle de Paris de 1900, Montgredien et C ^{ie} , gallica, BnF©.....	40
Figure 4. D. Rivera, portrait d’Adolfo Best Maugard en 1913, MUNAL-INBA©.....	41
Figure 5. Anonyme, le grand magasin Au Bon Marche en 1879, image tirée de B. Marrey (1979).....	45
Figure 6. Anonyme, gravure de l’intérieur Au Bon Marché in « L’Univers illustré » 1872, image tirée de B. Marrey (1979).....	45
Figure 7. Anonyme, vue intérieure du grand magasin Au Printemps, image tirée de B. Marrey (1979).....	46
Figure 8. G. Debrie, perspective du premier bâtiment du grand magasin <i>Palacio de Hierro</i> à la fin de la décennie 1880, image tirée d’H. Homps (2013).....	47
Figure 9. Lupercio, grand magasin <i>Fábricas de Francia</i> à Guadalajara, conçu par Ernest Fuch, photo tirée d’H. Homps (2013).....	47
Figure 10. Anonyme, vue de l’avenue Reforma à Mexico en 1897, vue tirée d’I. Katzman (1973).....	50
Figure 11. I. Katzman, graphique de la fluctuation dans la construction d’édifices au Mexique au XIX ^e siècle, image tirée d’I. Katzman (1973).....	50
Figure 12. F. Lavillette, Palais des Communications projet de l’architecte Silvio Contri, INAH©.....	52
Figure 13. Anonyme, Hémicycle à la mémoire du président Benito Juárez, fonds Hennebique, 76 IFA 139, CAPA©.....	52
Figure 14. F. Marcon, Construction du nouveau <i>Teatro nacional</i> (Théâtre national), 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	53

Figure 15. Anonyme, construction de la station d'eau à Mexico (1908), col. Casasola, mediateca INHA©.....	54
Figure 16. F. Marcon, cérémonie d'inauguration du monument à Louis Pasteur, 2016.10.15_1, Fonds Marcon, MDLV©	55
Figure 17. Anonyme, affiche publicitaire du magasin <i>Fábricas Universales</i> à Mexico, image tirée de H. Homps (2013).	55
Figure 18. Graphique sur la formation des professionnels de la construction au Mexique 1790-1920, données tirées d'I. Katzman (1973), AMPC.	57
Figure 19. Carte de routes de migration de professionnels étrangers engagés dans la construction à Mexico (1870-1930), AMPC. Un agrandissement de cette image est proposé en annexe 2.	59
Figure 20. G. Kalho, Théâtre national d'Adamo Boari, transformé par Federico Mariscal, actuellement <i>Palacio de Bellas Artes</i> (1904-1929), Col. Álvarez Bravo, INAH©.	60
Figure 21. Anonyme, édifice de la Poste centrale (<i>Correos</i>) projet d'Adamo Boari, col. Culhuacán, INHA©.....	60
Figure 22. Anonyme, bâtiment du magasin <i>High Life</i> projet de Silvio Contri, collection Villasana-Torres©.....	61
Figure 23. Anonyme, bâtiment du journal <i>Excelsior</i> projet de Silvio Contri, collection Villasana-Torres©.....	61
Figure 24. Anonyme, gare à Mérida projet de Charles S. Hall en 1970, CONACULTA/CNPPCF/CEDIF©.	62
Figure 25. Anonyme, vue du Palais de Verre projet de Bruno Möhrig, construction de Bacmeister et Ruelas entre 1903 et 1910. Cet édifice a abrité le pavillon japonais pour la célébration du centenaire de l'Indépendance en 1910 et est aujourd'hui le <i>Museo del Chopo</i> , chopo.unam.mx	63
Figure 26. Anonyme, <i>Casino Español</i> projet d'Émilio González del Campo, Album Oficial del Comité Nacional de Comercio (1910).....	63
Figure 27. Anonyme, carte postale du Palais de verre 1902 construit en 1902 Guindon-Nilus, Alejandra Ruiz, tirée de l'article « El Palacio de Cristal monumental riqueza de SLP », journal <i>El sol de San Luis</i> , 01/10/2020.	64
Figure 28. Anonyme, Marché <i>Joaquín Obregón</i> (aujourd'hui marché <i>Morelos</i>) projet de l'architecte Louis Long et construit par Ernest Brunel, tirée d'I. Katzman (1973).....	65

Figure 29. Anonyme, usine <i>Río Blanco</i> , photo tirée d'H. Homps (2013).	66
Figure 30. Anonyme, perspective du projet <i>Banco de Londres y México</i> , conçu par Firmin Balzac et Miguel Ángel de Quevedo, Album Oficial del Comité Nacional de Comercio (1910).	67
Figure 31. Anonyme, construction de la Chambre des Députés (projet Mauricio Campos associé à Achille Panichelli) vers 1910, tirée d'I. Katzman (1973).	68
Figure 32. Anonyme, projet de réaménagement du Palais National en 1925 (Achille Panichelli aurait fait le dernier étage), document tiré de J. Villagrán Garcia (1964).	69
Figure 33. Anonyme, vue actuelle du bâtiment <i>Woodrow</i> , projet d'Albert Pepper, O. Andrews©.	69
Figure 34. Anonyme, vue actuelle du bâtiment <i>Frontón México</i> , projet de Joaquín Capilla, construit en 1929, AMPC.....	70
Figure 35. Anonyme, perspective de la <i>Maison Boker</i> projet de l'agence Lemos & Cordes depuis leur agence de New York, boker.com.mx.....	70
Figure 36. Maquette du projet d'Adolph Loos pour la mairie de Mexico en 1923 dans le cadre d'une exposition organisée à la Caixa Forum de Madrid en 2018, R. Vilar©.....	71
Figure 37. Anonyme, maisons jumelles Behn-Zollinger à Mexico (1929) selon le projet de Paul et Hans Schmidt, photographie tirée de M. Heredia (2014).	71
Figure 38. Origine des architectes au Mexique 1790-1920 selon I. Katzman (1973), AMPC.	72
Figure 39. Anonyme, colonne de l'Indépendance, projet d'Antonio Rivas Mercado inaugurée en 1910, collection Vargas Salguero©.....	73
Figure 40. Anonyme, pavillon mexicain à l'exposition de Séville en 1929 projet de Manuel Amábilis, source : sevilla.abs.es.....	74
Figure 41. Anonyme, vue aérienne de la Cité Universitaire (UNAM) dont les travaux ont commencé en 1950, ICA©.	75
Figure 42. Anonyme, usine <i>El Buen Tono</i> vers 1905 construite par Miguel Ángel de Quevedo, Col. Villasana-Torres©.....	76
Figure 43. Anonyme, portrait de l'ingénieur Miguel Rebolledo, tiré de la revue <i>Geotecnia</i> 230, 2015.....	77

Figure 44. Anonyme, portrait d'un groupe de professeurs de <i>l'Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> vers 1914 (Nemesio García Naranjo, Rubén Valenti et le directeur Alfredo Ramos Martínez), col. Casasola, mediateca INHA©.	79
Figure 45. Anonyme, détail du portrait de Paul Dubois à Mexico en 1904, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.	80
Figure 46. Anonyme, Fernand Marcon probablement à Lyon vers 1897, cote 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.	81
Figure 47. F. Marcon, Projet à l'ENSBA : un hôtel pour ouvriers (1904), signé par Marcon comme élève d'E. Bénard, 2016.10.15_3c, fonds Marcon, MDLV©.	82
Figure 48. Anonyme, construction du Grand Palais en 1899, photo tirée du <i>Le Génie civil (revue générale des industries françaises et étrangères)</i> , Gallica, BnF©.....	84
Figure 49. E. Bénard, projet pour l'Université de Berkeley en Californie, qui a remporté le premier prix en 1898, tiré de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).....	85
Figure 50. F. Marcon, carte postale du paquebot La Lorraine envoyée depuis N.Y. en mars 1904, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.....	85
Figure 51. F. Marcon, N.Y. depuis le paquebot Proteus vers 1910, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	86
Figure 52. F. Marcon, Pont de <i>Brookling</i> vers 1910, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	86
Figure 53. F. Marcon, bâtiment de la maison <i>Singer</i> vers 1910, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.	86
Figure 54. A. Boari, projet pour le Palais Législatif du Mexique vers 1898, qui a remporté le deuxième prix au concours international, Museo de la Revolución©.	87
Figure 55. F. Marcon, carte postale avec la vue de l'atelier d'Émile Bénard le 14 mai 1904, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.....	90
Figure 56. Identification de certains membres de l'agence du Palais législatif (rue Tamaulipas). 1 Émile Bénard, 2 Paul Dubois, 3 Fernand Marcon, 4 Antonin Godard, 5 Jesús Tito Acevedo, 6 Manuel Ituarte 7 Probablement Firmin Balzac, 8 Eduardo Macedo y Arbeu, 9 Federico Mariscal, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.....	91
Figure 57. E. Bénard, esquisse de la salle des pas perdus Palais Législatif du Mexique, tiré de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).....	92
Figure 58. E. Bénard, plan du Palais Législatif du Mexique, image tirée de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).	93

Figure 59. E. Bénard, Plan de l'emplacement du Palais Législatif du Mexique, J. Pérez Siller et M. Bénard Calva 2009.....	93
Figure 60. E. Bénard, perspective du projet du Palais Législatif du Mexique, dessin tiré de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).	94
Figure 61. F. Marcon, maquette de la voûte du Palais Législatif, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	94
Figure 62. Façade du projet du Palais des Beaux-Arts (non-réalisé), avec lequel E. Bénard a été lauréat au Grand Prix de Rome en 1867, dessin tiré de J. Pérez Siller et M. Bénard Calva (2009).....	94
Figure 63. Claude René Gabriel Poulleau, gravure de l'église Sainte-Genève de Paris (Panthéon de Paris), conçue par Jacques-Germain Soufflot et Jean-Baptiste Rondelet en 1790, Gallica, Bnf©.	94
Figure 64. F. Marcon, dessinateurs de l'agence du Palais Législatif, 2016.10.15_2b, fonds Marcon, MDLV©.....	95
Figure 65. Anonyme, structure du Palais Législatif vers 1910, photo tirée d'I. Katzman (1973).....	95
Figure 66. Anonyme, avenue Juárez avec la structure du <i>Palacio legislativo</i> vers 1910, photo tirée d'I. Katzman (1973).	95
Figure 67. F. Marcon, chantier du Palais Législatif vers 1907, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.	96
Figure 68. F. Marcon, chantier du Palais Législatif, la structure vers 1907, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.	96
Figure 69. F. Marcon, chantier du Palais Législatif, les pylônes et les chemins de fer vers 1907, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	96
Figure 70. F. Marcon, détail de la plaque de l'agence Dubois-Marcon-Godard située au 6 rue de Lerdo vers 1911, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.	97
Figure 71. P. Dubois et F. Marcon, perspective de la façade du projet du grand <i>magasin Al Puerto de Veracruz</i> (1907), 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.	98
Figure 72. Anonyme, carte postale de la rénovation du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> vers 1911, TL061, APPH©.	99
Figure 73. F. Marcon, intérieur du <i>Palacio de Hierro</i> vers 1911, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.	100

Figure 74. Paul Dubois et Fernand Marcon, perspective de l'agrandissement du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> en 1910, 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDLV©.	101
Figure 75. F. Marcon, toiture du <i>Palacio de Hierro</i> vers 1911, à gauche P. Dubois, à droite F. Marcon, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	101
Figure 76. F. Marcon, agence Dubois-Marcon-Godard vers 1911, à gauche, P. Dubois, à droite, A. Godard (1911), 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	102
Figure 77. Anonyme, bâtiment du grand magasin Moussion (<i>Bazar Dos Mundos</i>) à Buenos Aires (Argentine), Petit Hergé©.	102
Figure 78. F. Marcon, cérémonie d'inauguration du monument à Louis Pasteur, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	103
Figure 79. P. Dubois et F. Marcon, perspective intérieure de la rénovation du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> , 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDLV©.....	104
Figure 80. Anonyme, photographie intérieure de la rénovation du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.....	105
Figure 81. F. Marcon, réunion des familles Dubois et Marcon avec d'autres expatriés, vers 1912, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	106
Figure 82. P. Dubois et F. Marcon, façade de la villa Rémusat (Alpes de-Haute-Provence), photographie réalisée par H. Homps, MDLV©.....	107
Figure 83. Anonyme, vue aérienne de <i>l'Hospital francés</i> construit entre 1913 et 1921. Vue prise en 1932. L'ensemble est aujourd'hui disparu, FAO_01_000413, fondation ICA©.	108
Figure 84. Isaac Moreno, incendie du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> en avril 1914, photographie tirée d'H. Homps (2013).....	109
Figure 85. Anonyme, vue de la maternité de <i>l'Hospital francés</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.....	109
Figure 86. Anonyme, perspective de l'Abattoir de la Mouche de Tony Garnier, halle transformée par la Société d'Éclairage Électrique en usine de munitions durant la Première Guerre mondiale, 2016.10.15_3c , fonds Marcon, MDLV©.....	111
Figure 87. Anonyme, photographie intérieure de l'usine de munitions, 2PH338I1, Archives Municipales de Lyon©.	111
Figure 88. Anonyme, photographie extérieure de l'Abattoir de la Mouche transformé en usine à munitions, 2PH338I1, Archives Municipales de Lyon©.....	112

Figure 89. Bureau d'étude de François Hennebique à Paris, plan du quatrième étage du projet structurel du magasin <i>El Palacio de Hierro</i> réalisé en 1917, 76 IFA 2688, CAPA©...	113
Figure 90. F. Marcon, chantier de la façade du grand magasin <i>Palacio de Hierro</i> vers 1921, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.....	114
Figure 91. P. Dubois et F. Marcon, plan du premier étage, projet de reconstruction du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> 1917, 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDLV©.	115
Figure 92. P. Dubois et F. Marcon, plan de la façade principale (sur l'avenue du 20 de noviembre) en 1917, projet de reconstruction du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> , 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDLV©.....	116
Figure 93. Détail de la façade du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> en 2020, AMPC.....	117
Figure 94. Façade du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> en 2020, AMPC.	117
Figure 95. F. Marcon, agence Dubois-Marcon vers 1920, située au 25 <i>Isabel la Católica</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.....	118
Figure 96. F. Marcon, plaque de l'agence Dubois-Marcon située dans la façade du chantier du <i>Palacio de Hierro</i> vers 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.	118
Figure 97. P. Landowski, bas-relief pour le Monument aux morts au <i>Panteon francés</i> à Mexico, sans date, 2016.10.15_2c, MDLV©.....	119
Figure 98. F. Marcon, monument aux morts de la Guerre 1914-1918 au cimetière français à Mexico vers 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.	119
Figure 99. E. Elsinger, maquette de la sculpture <i>Le retour des volontaires</i> (ou <i>La Marseillaise</i>), réalisée pour le projet du monument aux morts de la Guerre de 1914-1918, coll. Mère-Marcon.....	119
Figure 100. P. Dubois et F. Marcon, plan du 1 ^{er} au 3 ^{er} étage du bâtiment <i>CIDOSA</i> en 1920, 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDLV©.....	121
Figure 101. P. Dubois et F. Marcon, façade du bâtiment <i>CIDOSA</i> selon de projet de 1920, 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDLV©.....	121
Figure 102. F. Marcon, façade de la construction du siège <i>CIDOSA</i> vers 1923, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.....	122
Figure 103. F. Marcon, intérieur du siège <i>CIDOSA</i> vers 1923, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.	122
Figure 104. H. Brehme, intérieur du siège <i>CIDOSA</i> en 1925, médiathèque INAH©.....	122

Figure 105. Anonyme, couverture de la revue <i>Cemento</i> , 8-9, 1925, Raíces Digital-UNAM©.	123
Figure 106. Façade de l'ancien grand magasin <i>El Correo Francés</i> en 2020, AMPC.....	124
Figure 107. Intérieur de l'ancien grand magasin <i>El Correo Francés</i> , aujourd'hui magasin Nike, AMPC.....	124
Figure 108. G. Kalho, façade du grand magasin <i>Al Puerto de Liverpool</i> , projet de Rafael Goyeneche, tirée de H. Homps (2013).	125
Figure 109. Anonyme, Démolition de l'ancien bâtiment <i>Al Puerto de Liverpool</i> lors de l'agrandissement de l'avenue <i>20 de noviembre</i> , Sergio García (México antiguo).	126
Figure 110. Anonyme, perspective du projet d'agrandissement du grand magasin <i>Al Puerto de Liverpool</i> vers 1927, tirée de Elias et Dosal (1997).....	126
Figure 111. Vue du bâtiment du magasin actuel du magasin <i>Liverpool</i> en 2020, AMPC. ...	127
Figure 112. E. De la Mora, évolution du projet de la tour du grand magasin <i>Al Puerto de Liverpool</i> 1934-1935, image tirée de la revue <i>Arquitectura y Decoración</i> ,1, 1937, raíces digital-UNAM©.	127
Figure 113. Anonyme, grand magasin <i>La Ciudad de México</i> , Carlos Villasana-Torres©. ...	128
Figure 114. Anonyme, église de Notre Dame de Lourdes (église française) vers 1905, médiatique INAH©.....	130
Figure 115. Anonyme, villa Bellon à Saint Martin-en-Vercors (Drôme), musée de la Résistance (http://museedelaresistanceenligne.org/)	131
Figure 116. Anonyme, groupe scolaire de Saint Julien-en-Vercors, source : coll. Mère-Marcon.	131
Figure 117. Anonyme, carte postale du monument à <i>Cuauhtémoc</i> (1904), 2016.10.15_2b, fond Marcon, MDLV©.....	138
Figure 118. Anonyme, pavillon du Mexique à l'Exposition Universelle en 1889, Library of Congress (E.U.A)©.....	138
Figure 119. S. Herrán Guinchard, <i>La ofrenda</i> (1913), MUNAL©.....	139
Figure 120. N. Mariscal, couverture de la revue d'architecture <i>El Arte y la Ciencia</i> (1899), raíces digital-UNAM©.....	139
Figure 121. Diego Rivera, <i>Emiliano Zapata</i> (1928), Secretaría de Educación Pública©.	143
Figure 122. David Alfaro Siqueiros, <i>Madre proletaria</i> (1931), MUNAL, INBA©.	143

Figure 123. C. Obregón Santacilia et Carlos Tarditi, pavillon mexicain à l'Exposition de Rio de Janeiro (1921), AAMMCV©.	145
Figure 124. Anonyme, Centre Scolaire <i>Benito Juárez</i> (1924), AAMMCV©.	145
Figure 125. G. Garcia Maroto, couverture de la revue <i>Los Contemporáneos</i> (1929), AGN©.	146
Figure 126. R. Alva de la Canal (1892-1985), gravure de l'Édifice du mouvement <i>estridentista</i> (1926), collection de la famille Alva de la Canal© Photographe Francisco Kochen.	146
Figure 127. Anonyme, pavillon mexicain à l'exposition de Séville (1929) projet de Manuel Amábilis, sevilla.abs.es.	149
Figure 128. J. O'Gorman, caricature visant à illustrer sa thèse sur l'ornement durant les <i>Pláticas de arquitectura</i> (1933), image tirée de <i>Pláticas de Arquitectura</i> [1933] réédition (2001).	150
Figure 129. F. Hennebique, logotype de l'entreprise Hennebique, sans date, CAPA©.	154
Figure 130. Anonyme, agence Hennebique au Caire, 1899, CAPA©.	155
Figure 131. Anonyme, Construction de l'Église de la <i>Sagrada Familia</i> à Mexico, projet de Manuel Gorozpe et exécution de Miguel Rebolledo (1910-1912), photo tirée d'I. Katzman (1973).	158
Figure 132. J. González Camarena, couverture de la revue <i>Cemento</i> , 24, 1928, raíces digital-UNAM©.	159
Figure 133. Anonyme, affiche de l'exposition, 1925, MAD©.	160
Figure 134. Anonyme, Louis Süe (à gauche) et André Mare (à droite) dans leur bureau de la Compagnie des Arts Français, au 116 rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris (1920-1927), MAD©.	161
Figure 135. Anonyme, vue de l'esplanade des Invalides, 1925, MAD Paris©.	162
Figure 136. Anonyme, pavillon Primavera (Sauvage & Wybo arch.), 1925, MAD©.	163
Figure 137. Anonyme, pavillon du collectionneur Rulhman (P. Patou arch.) (1925), MAD©.	163
Figure 138. Anonyme, vue des constructions du village français (C. Genuys), 1925, worldfairs.info.	165
Figure 139. Anonyme, pavillon de l'Esprit nouveau (Le Corbusier), 1925, MAD©.	166

Figure 140. Anonyme, détail de l'article sur l'Exposition des arts décoratifs de 1925, paru dans la revue <i>Cemento</i> 12, 1926, raíces digital-UNAM©.....	167
Figure 141. A. C. Blossom, dessin pour un gratte-ciel inspiré des pyramides mayas (Tikal), 1934, tiré d'E. De Anda (1990).	168
Figure 142. F. Lloyd Wright, villa <i>Hollyhock</i> à Los Angeles, 1917-1921, Frank Lloyd Wright Fondation©.....	168
Figure 143. Couverture de la revue <i>Cemento</i> (lampadaire dans le quartier <i>Hipodromo Condesa</i>), 15, 1926, raíces digital -UNAM©.....	169
Figure 144. Détail de la façade de l'édifice <i>La Nacional</i> de Manuel Ortiz Monasterio (1932-1934), AMPC.....	169
Figure 145. A. Baudot, église Saint-Jean de Montmartre (1894), P. Haas©.	173
Figure 146. L. Sullivan, détail du <i>Guarranty building</i> , T. Meyer Broake©.	175
Figure 147. G. Semper, Tente d'un roi assyrien, in <i>Der Stil</i> , (1860), tirée de M. Gnehm (2017).....	177
Figure 148. O. Wagner, bâtiment <i>Majolikahaus</i> à Vienne, Andrew Nash©.	179
Figure 149. Anonyme, Henry Van de Velde dans son atelier, photo tirée de K. Frampton (1992).....	180
Figure 150. A. Loos, couverture du livre <i>Ornement et crime</i> (1913), gettyimages.org©.....	181
Figure 151. Façade de l'ancienne <i>Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> à Mexico en 2018, AMPC.....	185
Figure 152. Photographie actuelle de la cour intérieure couverte par une verrière de l'ancienne <i>Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> à Mexico. Cette verrière a été construite durant la période de la direction d'Antonio Rivas Mercado, vue prise en 2018, AMPC.	187
Figure 153. Anonyme, les écoles de peinture en plein-air, Archivo Casasola©.	190
Figure 154. Anonyme, portrait de groupe à l' <i>Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> , avec Nemesio García Naranjo, Rubén Valenti, Alfredo Ramos Martínez (directeur) vers 1914, coll. Casasola, INHA©.	193
Figure 155. A. Genin, rue <i>Balderas</i> et Av. <i>Juárez</i> durant la Révolution, Fototeca Antica©.	195
Figure 156. F. Marcon, portrait de Paul Dubois vers 1911, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.	197

Figure 157. P. Dubois, F. Marcon, croquis de garde-corps de la reconstruction du <i>Palacio de Hierro</i> , fonds Marcon, 2016.10.15_3a, MDLV©.	198
Figure 158. Traitement d'angle du <i>El Palacio de Hierro</i> (reconstruction 1921), 2017, AMPC.	203
Figure 159. Anonyme, plan de la Ville de Mexico en 1910, AHCDMX©.	204
Figure 160. Anonyme, agrandissement du quartier <i>Chapultepec</i> [1920], tirée de F. Thomas (2003).	205
Figure 161. Vicente Mediola et Guillermo Zarraga, projet pour un édifice pour la mairie de Mexico [Caserne de Pompiers] (sans date), AHCDMX©.	206
Figure 162. Anonyme, portrait de Carlos Obregón, mediateca INHA©.	208
Figure 163. nonyme, l'école primaire publique <i>Benito Juárez</i> (1923-1925), image tirée de V. Jimenez (2004).	209
Figure 164. Anonyme, façade du bâtiment <i>Santacilia</i> (conçu avec José Villagrán García en 1925), image tirée d'Israel Meneses (Pérez Gay Rafael et al., Ciudad, sueño y memoria, México, Cal y Arena, (2013).	210
Figure 165. Façade de l'ancien <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> (1927-1929), 2020, AMPC.	210
Figure 166. Anonyme, maison <i>Gómez Morín</i> (1929-31), Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBA©, photo tirée de Perez-Duarte (2003).	211
Figure 167. Anonyme, le bâtiment <i>Guardiola</i> (1938-1941), tirée de V. Jiménez (2004).	211
Figure 168. Anonyme, le siège de l' <i>Instituto Mexicano del Seguro Social</i> (IMSS), image tirée de V. Jiménez (2004).	211
Figure 169. Anonyme, portrait de Juan Segura, Gerardo Segura Warnholtz©.	213
Figure 170. V. Mendiola, caricature de Juan Segura en 1927, tirée de J. Velasco Sánchez [2013].	214
Figure 171. Anonyme, l'ensemble <i>Isabel</i> (1929), AAMMCV©.	216
Figure 172. Anonyme, façade du bâtiment <i>Ermita</i> , tirée d'Obras (1989).	216
Figure 173. Anonyme, le siège de la fondation Mier y Pesado (1927), AAMMCV©.	217
Figure 174. Anonyme, deportivo Venustiano Carranza (1929), AAMMCV©.	217
Figure 175. Anonyme, portrait de José Villagrán, tiré de R. Vargas Salguero (2005).	218

Figure 176. Anonyme, photographie du pavillon des vaccins à Popotla, revue <i>Cemento</i> no. 20, 1927, raíces digital-UNAM©.	220
Figure 177. Anonyme, la clinique pour les malades tuberculeux à Huipulco (1929), image tirée d'Urquiaga et Jiménez (1986).....	220
Figure 178. Anonyme, l'Institut National de Cardiologie (construit en 1937), photo tirée d'Urquiaga et Jiménez (1986).....	221
Figure 179. Anonyme, l'hôpital pour enfants (1941), image tirée d'E. De Anda (1990).	222
Figure 180. Anonyme, portrait de José Villagrán Garcia, tiré de R. Vargas Salguero (2005).	223
Figure 181. Anonyme, vue aérienne du quartier del Valle en 1936, FAO_01_001347, ICA©. Quartier qui se développe dans cet élan d'expansion urbaine.	242
Figure 182. Anonyme, rue Alboni à Paris en 1905 (XVI ^e arr., Union photographique française, Gallica, BnF©.....	243
Figure 183. Paul Dubois et Fernand Marcon, proposition pour la façade sud de la reconstruction du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> en 1920, dessin réalisé par AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera, sur la base d'un plan trouvé 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDLV©.	243
Figure 184. Grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> vu depuis la rue Venustiano Carranza, 2020, AMPC.....	244
Figure 185. Anonyme, vue actuelle du bâtiment <i>Woodrow</i> , Acervo Histórico del Palacio de Minería, Facultad de Ingeniería – UNAM©.	244
Figure 186. Entrée du bâtiment de la fondation <i>Mier y Pesado</i> en 2020, AMPC.....	245
Figure 187. Comparaison des façades du bâtiment <i>Mier y Pesado</i> (gauche) et du grand magasin <i>El Correo francés</i> (droite), AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera et de D. Nava Novelo.....	245
Figure 188. Portique de l'ancien grand magasin <i>El Correo Francés</i> en 2020, AMPC.	245
Figure 189. Anonyme, vue de la façade nord du bâtiment <i>Ermita</i> à l'angle des rues <i>Jalisco</i> et <i>Revolución</i> , DACPAI-INBA©.	246
Figure 190. Façade est du bâtiment <i>Ermita</i> sur l'avenue <i>Revolución</i> , AMPC.	247
Figure 191. Anonyme, vue aérienne de l' <i>Hospital francés</i> en 1932, FAO_01_000413, ICA©.	248

Figure 192 Reconstitution du plan de masse de l' <i>Hospital francés</i> (1913-1921) avec les accès signalés, AMPC avec l'aide de J. Peraza Cura.	248
Figure 193. Vue aérienne du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , revue <i>Construction moderne</i> (1932-1933), CAPA©.....	249
Figure 194. Reconstitution du plan de masse du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> (1927-1929) avec les accès signalés, AMPC avec l'aide de J. Peraza Cura.	250
Figure 195. Vue aérienne du Sanatorium de <i>Huipulco</i> (1929-1936), tirée de J. Urquiaga et V. Jiménez (1986).....	251
Figure 196. Vue aérienne du Sanatorium de <i>Huipulco</i> , DACPAI INBA©.....	251
Figure 197 Reconstitution du plan de masse du Sanatorium de Huipulco (1927-1929) avec l'accès signalé, AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera.	252
Figure 198. Anonyme, château d'eau du Sanatorium de Huipulco, tirée de S. Pinoncelly (1962).....	253
Figure 199. F. Marcon, vue des logements pour les employés au quatrième étage lors du chantier en 1910, fonds Marcon, MDVL ©.....	254
Figure 200. F. Marcon, vue des ateliers industriels situés au cinquième étage du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> , 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.	254
Figure 201. Anonyme, vue d'ensemble du bâtiment <i>CIDOSA</i> vers 1930, col. Casasola, médiатеca INAH©.....	255
Figure 202. Reconstitution de la coupe transversale du bâtiment <i>CIDOSA</i> , AMPC.	256
Figure 203. Reconstitution du rez-de-chaussée du bâtiment <i>CIDOSA</i> , AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera.....	256
Figure 204. Reconstitution de la coupe longitudinale du bâtiment <i>Ermita</i> , AMPC.	258
Figure 205. Anonyme, <i>Auditorium building</i> d'Adler & Sullivan, tirée de S. Gideon (1959)...258	
Figure 206. Intérieur du hall, grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> en 2017, AMPC.	259
Figure 207. Comparaison des services et des circulations verticales, entre les immeubles conçus par l'agence Dubois-Marcon et ceux réalisés par Juan Segura Gutiérrez, AMPC. .260	
Figure 208. Reconstitution du plan de masse de l' <i>Hospital francés</i> (1913-1921) avec les passerelles indiquées en rouge, AMPC.....	261
Figure 209. Anonyme, passerelles qui reliaient les pavillons de chirurgie et de l'administration de l' <i>Hospital francés</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV.	261

Figure 210. Autre vue du pont latéral du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , en 2020, C. Gutiérrez Silveira.....	262
Figure 211. Reconstitution du plan de masse du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> (1927-1929) avec les passerelles indiquées en rouge, AMPC.....	262
Figure 212. Reconstitution du plan de masse du Sanatorium de <i>Huipulco</i> (1927-1929) avec les passerelles indiquées en rouge, AMPC.	264
Figure 213. J. Villagrán, schéma de la première étape du sanatorium de <i>Huipulco</i> , DACPAI-INBA©.....	265
Figure 214. Anonyme, vue des passerelles et du château d'eaux du Sanatorium de <i>Huipulco</i> , DACPA-INBA©.....	265
Figure 215. Projet d'Adolf Loos pour le journal <i>The Chicago Tribune</i> , en 1922, www.northernarchitecture.us	266
Figure 216. Reconstitution de la façade nord du bâtiment CIDOSA, AMPC.	267
Figure 217. Façade du bâtiment <i>Ermita</i> sur l'avenue <i>Revolución</i> , DACPAI-INBA©.	268
Figure 218. Montage : en haut, château d'eau du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> (tirée de G. Merigo Basurto 2017) ; en bas, château d'eau du sanatorium à <i>Huipulco</i> (DACPAI-INBA©).	268
Figure 219. Façade de l'ancien grand magasin <i>El Correo francés</i> en 2020, situé sur la rue Palma, AMPC.....	271
Figure 220. Anonyme, <i>Auditorium building</i> était un bâtiment innovateur à son époque notamment par ses multiples fonctions, conçu par les architectes d'Adler et Sullivan en 1889, Library of Congress©.	271
Figure 221. Vue du bâtiment de la fondation <i>Mier y Pesado</i> en 2020, situé sur la rue 5 de Mayo à l'angle de la rue <i>Bolívar</i> , AMPC.	271
Figure 222. Le <i>Fair building</i> (1891) à Chicago est l'œuvre de l'architecte William Le Baron Jenney, tirée de K. Frampton (1992).	272
Figure 223. Montage : en haut, le <i>Manhattan building</i> à Chicago de William Le Baron Jenney (1891) tirée de K. Frampton (1992) ; en bas, l'oriel et l'échauguette, éléments d'architecture probablement à l'origine du <i>baw window</i> J.-M. Pérouse de Montclos (2011).	272
Figure 224. (À gauche) <i>The First Leiter building</i> de William Le Baron Jenney 1879, K. Frampton (1992) ; (à droite) le grand magasin <i>Carson Pirie Scott</i> projet de Louis Sullivan en 1904, tirées de K. Frampton (1992).	273

Figure 225. Montage : (en haut) détail de façade du magasin <i>El Palacio de Hierro</i> reconstruit en 1921 ; (en bas) détail de la façade du magasin <i>Liverpool</i> construit également par l'agence Dubois-Marcon entre 1927 et 1929). Les deux immeubles se trouvent l'un en face de l'autre sur l'avenue <i>20 de noviembre</i> , 2020, AMPC.....	274
Figure 226. Façade est de l'ancien grand magasin <i>El Correo Francés</i> , AMPC avec l'aide de D. Novelo Nava.	275
Figure 227. P. Dubois et F. Marcon, détails des huisseries du bâtiment <i>CIDOSA</i> , projet de 1922, 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDLV©.....	275
Figure 228. Montage des fenêtres des bâtiments <i>Woodrow</i> (en haut) et <i>Mier y Pesado</i> (en bas), AMPC.....	276
Figure 229. Anonyme, vue des fenêtres du bloc des laboratoires du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> en 2020, C. Gutiérrez Silveira.....	276
Figure 230. Anonyme, mur-rideau des blocs des malades du Sanatorium de <i>Huipulco</i> , DACPAI INBA©.....	277
Figure 231. Verrière de l'ancien magasin <i>El Centro Mercantil</i> , 2020, AMPC.	278
Figure 232. P. Dubois, F. Marcon et G. Godard, croquis de la verrière pour la rénovation intérieure du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> , 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDVL©.....	278
Figure 233. Verrière effectuée en 1920 par Jacques Gruber pour la reconstruction du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> , AMPC.	279
Figure 234. Anonyme, hall du bâtiment <i>CIDOSA</i> , tirée de <i>Cemento</i> (1925), raíces UNAM©.	280
Figure 235. Anonyme, hall du <i>Laking building</i> , Frank Lloyd Wright 1906, tirée de K. Balliet (2015).....	280
Figure 236. Chevojon, église Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy (Seine-Saint-Denis) : vue int. des claustras, 1922, CNAM-22-01-0009, IFA-CAPA©.....	281
Figure 237. Anonyme, voûte translucide du bâtiment <i>CIDOSA</i> , tirée de la revue <i>Cemento</i> (1925), raíces UNAM©.	281
Figure 238. Pavés de verre de l'ancien magasin <i>El Correo Francés</i> en 2017, AMPC.....	282
Figure 239. Pavés de verre du plafond du portail de l'ancien grand magasin <i>El Correo Francés</i> en 2020, AMPC.	282

Figure 240. D. Rivera, vitraux de l'un de bâtiments du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> en 2020, C. Gutiérrez Silveira.....	283
Figure 241. Montage comparatif d'éclairage naturel à l'aide de matériaux translucides : à gauche, le bâtiment <i>CIDOSA</i> (Revue Cemento) ; au centre, le <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> ; à droite, le bâtiment <i>Ermita</i> , AMPC.....	283
Figure 242. Comparaison entre les formes et la lumière : à gauche, l'escalier du bâtiment <i>Ermita</i> , à droite, le <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , AMPC.....	284
Figure 243. Hall d'accès à la partie des appartements du bâtiment <i>Ermita</i> en 2020, AMPC.	284
Figure 244. Couloir du troisième étage du bâtiment <i>Mier y Pesado</i> en 2020, AMPC.	284
Figure 245. G. Kalho, arcades du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , DACPAI-INBA©.	285
Figure 246. Compagnie de la Chauve-souris [de Nikita Balieff], réalisation en ombres chinoises, tirée du programme d'un spectacle joué au théâtre Femina à Paris en 1921, Gallica Bnf©.	285
Figure 247. Anonyme, hôpital Lariboisière construit vers 1854, bibliothèques spécialisées de Paris©.	288
Figure 248. J. Guadet, hôpital Tenon à Paris, tirée de J. Guadet (1901), v. II.....	289
Figure 249. Anonyme, plan de masse de l' <i>Hospital general</i> à Mexico, tirée de M. L. González Servín (2005).	290
Figure 250. Anonyme, vue extérieure de l' <i>Hospital francés</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.	291
Figure 251. F. Mariscal, projet d'un sanatorium proposé par Federico Mariscal en 1903, F. Mariscal en <i>El Arte y la Ciencia</i> (1903).....	294
Figure 252. J. Guadet, grand hôpital de Hambourg, tirée de J. Guadet (1901), vol. II.	294
Figure 253. Sanatorium d'Aincourt dans le Val-d'Oise en France, architectes Paul Decaux et Édouard Crevel (1930-1933) Archives départementales du Val-d'Oise©, obtenue de Grandvoinet (2017).	296
Figure 254. Anonyme, <i>Granja Sanitaria</i> à Popotla, dans le nord de Mexico, projet réalisé en 1925 par José Villagrán García, revue Cemento n. 20 (1925), raíces-UNAM©.	297
Figure 255. Anonyme, vue aérienne du Sanatorium de <i>Huipulco</i> en construction, dans les environs de Mexico, tirée de F. Valdelamar Vázquez (2019).....	298

Figure 256. Montage : en haut, vue intérieure du pavillon des malades du Sanatorium de <i>Huipulco</i> , tirée de F. Valdelamar Vazquez (2019) ; en bas, vue intérieure d'un pavillon de l' <i>Hospital francés</i> , tirée de M. L. Gonzalez Servin (2005).	300
Figure 257. Reconstitution du pavillon des malades de l' <i>Hospital francés</i> . AMPC avec l'aide de J. Peraza Cura.	301
Figure 258. Anonyme, salle d'opération de l' <i>Hospital francés</i> vers 1920, col. Casasola, mediateca INAH©.....	301
Figure 259. Anonyme, bloc de maternité à l' <i>Hospital francés</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.	301
Figure 260. Reconstitution des pavillons en forme de « T » inversé du Sanatorium de <i>Huipulco</i> , sur la base d'une image tirée de Urquiaga et Jiménez (1986).	303
Figure 261. Anonyme, vue de la façade sud du pavillon des malades du Sanatorium de <i>Huipulco</i> , DACPAI INBA©.	304
Figure 262. Anonyme, balcon du pavillon des malades du Sanatorium de <i>Huipulco</i> , tirée de Urquiaga et Jiménez (1986).	304
Figure 263. Anonyme, fontaine et bassin du Sanatorium de <i>Huipulco</i> , tirée de F. Valdelamar Vázquez (2019).	305
Figure 264. Bassin et fontaine du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , C. Gutiérrez Silveira.	305
Figure 265. Anonyme, intérieur du château d'eau à Huipulco, tirée de F. Valdelamar Vázquez (2019).	306
Figure 266. Anonyme, structure en acier du <i>Fair building</i> (1891) à Chicago de W. Le Baron Jenney, tirée de S. Gideon (1959).	307
Figure 267. Marcon, vue du chantier d'agrandissement du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> vers 1909, 2016.10.15_1a, fonds Marcon, MDLV©.....	308
Figure 268. Premiers bâtiments en béton armé à Mexico. À gauche, vue des galeries du <i>Banco agrícola, hipotecario y mutualista</i> (1905) de Nicolás Mariscal ; à droite, la maison d'Adamo Boari (1908), tirées de A. Leal Menegus (2014).	308
Figure 269. Anonyme, passerelles de l' <i>Hospital francés</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.	310
Figure 270. Marcon, chantier de la reconstruction en béton arme du magasin <i>El Palacio de Hierro</i> en 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.....	310

Figure 271. Marcon, construction de la façade du bâtiment <i>CIDOSA</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.....	311
Figure 272. F. Marcon, une vue du chantier de la reconstruction en béton armé du magasin <i>El palacio de Hierro</i> en 1919 et 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.....	311
Figure 273. F. Marcon, autre vue du chantier de la reconstruction en béton armé du magasin <i>El palacio de Hierro</i> en 1919 et 1920, 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.....	312
Figure 274. Anonyme, vues des pavillons de la <i>Granja Sanitaria</i> à Popotla, projet réalisé en 1925 par José Villagrán Garcia, tirées de la revue <i>Cemento</i> n. 20 (1925), raíces-UNAM©.	313
Figure 275. Anonyme, construction en structure métallique du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , tirée de G. Merigo Basurto (2017).	314
Figure 276. À gauche, façade en construction du bâtiment <i>Ermita</i> , structure à la charge de la société de construction <i>Fundidora Monterrey</i> ; à droite, un détail des colonnes en acier lors d'une prospection en 2006, tirées de F. Marín Zamora (2006).	315
Figure 277. Façade du bâtiment de la fondation <i>Mier y Pesado</i> en 2020, situé sur la rue <i>5 de mayo</i> à l'angle de la rue <i>Bolívar</i> , AMPC.	315
Figure 278. Travail ornemental en mosaïque dans le plafond de l'auvent en porte-à-faux du magasin <i>El Correo francés</i> , construit en 1926, 2020, AMPC©.....	321
Figure 279. Détail du revêtement en mosaïques des dômes du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> en 2017, AMPC.	321
Figure 280. En haut, partie supérieure de la façade du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> (1921) ; en bas, l'ancien grand magasin <i>El Correo francés</i> (1926), les deux construits par l'agence Dubois-Marcon, 2020, AMPC.....	322
Figure 281. H. Deneux., détail de la façade de l'immeuble Deneux construit entre 1910 et 1913 au 185 rue Belliard à Paris (mosaïques de Gentil et Boudet), Mossot©.....	322
Figure 282. Jourdain et H. Sauvage, détail de l'agrandissement du grand magasin <i>La Samaritaine</i> (1905-1910), situé rue de la Monnaie à Paris, 2021, G. Terres-Delporte.	322
Figure 283. Anonyme, détail de façade du bâtiment <i>Ermita</i> , DACPA-INBA©.....	323
Figure 284. Anonyme, détail du portail en bossage du bâtiment <i>Ermita</i> , DACPA-INBA©. ...	323
Figure 285. Garde-corps du bâtiment <i>El Palacio de Hierro</i> , reconstruit en 1921, 2020, AMPC.	324
Figure 286. Garde-corps du bâtiment <i>Ermita</i> , construit en 1931, 2020, AMPC.....	324

Figure 287. Garde-corps de l'escalier du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , C. Gutiérrez Silveira.....	324
Figure 288. Anonyme, détail du revêtement en cuivre du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , G. Merigo Basurto (2017).	325
Figure 289. Détail de la porte d'accès du bâtiment Mier y Pesado, DACPAI INBA©.....	326
Figure 290. Chapiteau du bâtiment <i>El Palacio de Hierro</i> , 2020, AMPC.	327
Figure 291. Chapiteau de l'ancien bâtiment <i>CIDOSA</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.	327
Figure 292. Chapiteau de l'ancien bâtiment <i>El Correo Francés</i> , 2017, AMPC.....	327
Figure 293. Anonyme, couverture de la revue <i>Cemento</i> avec le bâtiment <i>CIDOSA</i> (Dubois-Marcon), sous la direction de Federico Sánchez Fogarty, n. 7 1925, raíces digital-UNAM©.	328
Figure 294. Détail de la façade nord du bâtiment <i>CIDOSA</i> , AMPC.....	328
Figure 295. J. Segura, croquis d'une proposition préliminaire du bâtiment <i>Ermita</i> vers 1925, obtenue de F. Marín Zamora (2006).....	329
Figure 296. Vicente Mediola et Guillermo Zárraga, projet pour un édifice pour la mairie de Mexico [Caserne de Pompiers] (sans date), AHCDMX©.	330
Figure 297. Anonyme, vue de la façade nord du bâtiment <i>Ermita</i> à l'angle des rues <i>Jalisco</i> et <i>Revolución</i> , DACPAI-INBA©.	330
Figure 298. V. Horta, colonne et escalier dans un immeuble au 12 rue de Turin à Bruxelles, tirée de S. Gideon (1959).	332
Figure 299. Détail de la verrière, des garde-corps et de l'ascenseur de l'ancien grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> , 2020, AMPC.....	333
Figure 300. Détail de la boîte aux lettres au rez-de-chaussée de la fondation <i>Mier y Pesado</i> , DACPAI INBA©.....	333
Figure 301. Détail du bâtiment du laboratoire, <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , 2020, C. Gutiérrez Silveira.	334
Figure 302. Anonyme, peinture de grand format sur le plafond de la salle <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , tirée de G. Merigo Basurto (2017).....	335
Figure 303. Façade du bâtiment administratif du Sanatorium de <i>Huipulco</i> , tirée de Valdelamar (2015).....	336

Figure 304. F. Marcon, portrait d'Antonin Godard à Mexico vers 1911, 2016.10.15_1, fonds Marcon, MDLV©.....	347
Figure 305. Anonyme, annonce du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> vers 1900, TL008, APPH©.....	350
Figure 306. Anonyme, annonce pour le département des meubles et rideaux du <i>Palacio de Hierro</i> , en arrière-plan nous voyons l'agrandissement du bâtiment de 1901, TL006, APPH©.	350
Figure 307. Anonyme, publicité du <i>Palacio de Hierro</i> pour les jouets de Noël, journal <i>El Tiempo Ilustrado</i> , 10 décembre 1911, HNMD©.....	351
Figure 308. Anonyme, couverture du livret pour la ré-inauguration du bâtiment du <i>Palacio de Hierro</i> en 1911, façade à l'angle des anciennes rues <i>5 febrero</i> et <i>Capuchinas</i> , TL028, APPH©.....	351
Figure 309. Anonyme, l'effondrement du bâtiment sur l'ancienne rue de <i>La Callejuela</i> et les ruines du <i>Palacio de Hierro</i> , journal <i>La semana ilustrada</i> , 21 avril 1914, tirée de Martínez Gutiérrez 2005.	352
Figure 310. Gaston Chaussat, dessin à l'encre pour la campagne publicitaire du magasin <i>El Palacio de Hierro</i> vers 1937, TL135, APPH©.	353
Figure 311. G. Chaussat, dessin publicitaire du magasin <i>El Palacio de Hierro</i> vers 1937, image ayant paru dans le journal <i>El Universal</i> le 14 juillet 1937, TL092, APPH©.	354
Figure 312. J. Teherán, logotype du magasin vers 1950, TL114, APPH©.	354
Figure 313. Anonyme, couverture de la revue <i>Cemento</i> avec le bâtiment <i>CIDOSA</i> (œuvre des architectes Dubois-Marcon), tirée de <i>Cemento</i> , 7, 1925, raíces digital-UNAM©.	355
Figure 314. Anonyme, hall intérieur du bâtiment <i>CIDOSA</i> , tirée de la revue <i>Cemento</i> , 8-9, 1925, raíces digital-UNAM©.....	355
Figure 315. Anonyme, couverture de la revue <i>Cemento</i> (façade du magasin <i>El Correo francés</i>), tirée de la revue <i>Cemento</i> , 18 1926, raíces digital-UNAM©.	356
Figure 316. Miguel Rebolledo, vues de la construction du magasin <i>El Correo francés</i> , tirée de <i>Cemento</i> , 15, 1926, raíces digital-UNAM©.....	357
Figure 317. Anonyme, vue intérieure du magasin <i>El Correo francés</i> , tirée de la revue <i>Cemento</i> , 19, raíces digital-UNAM©.....	357
Figure 318. M. Álvarez Bravo, portrait de Federico Sánchez Fogarty, fundación Manuel Álvarez Bravo©.	358

Figure 319. C. Obregón Santacilia, projet de rénovation intérieure de la <i>Secretaría de Relaciones exteriores</i> , tirée de la revue <i>El Arquitecto</i> , II, 1925, raíces digital-UNAM©.	359
Figure 320. Anonyme, vue du <i>Centro escolar Benito Juárez</i> , tirée de la couverture de la revue <i>Cemento</i> , 16, 1926, raíces digital-UNAM©.	360
Figure 321 G. Kahlo, vue du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> , œuvre de Obregón et Tarditi, DACPAI-INBAL©.	361
Figure 322. Anonyme, vue aérienne de l'avenue <i>Reforma</i> à l'emplacement du projet de l'hôtel, tirée de C. Obregón Santacilia (1951).	363
Figure 323. Juan Segura et Vicente Urquiaga, proposition pour une villa prototype pour le quartier résidentiel <i>Chapultepec Heighs</i> , tirée de la revue <i>El Arquitecto</i> , 3, 1923, raíces digital UNAM©.	366
Figure 324. J. Segura et Vicente Urquiaga, projet pour le deuxième concours du pavillon mexicain pour l'exposition ibéro-américaine à Séville, tirée de la revue <i>El Arquitecto</i> , IX, 1926, raíces digital UNAM©.	366
Figure 325. J. Segura et Vicente Urquiaga, projet pour le deuxième concours du pavillon mexicain pour l'exposition ibéro-américaine à Séville, tirée de la revue <i>El Arquitecto</i> , IX, 1926, raíces digital UNAM©.	366
Figure 326. Anonyme, annonce pour l'inauguration du cinéma <i>Hipódromo</i> en 1936, ermitadoc.mx.	367
Figure 327. J. Salazar (président de la fondation Mier y Pesado), annonce du bâtiment <i>Ermita</i> , parue le 11 septembre 1935 dans le journal <i>El Excelsior</i> , tirée de Marín Zamora (2006).	368
Figure 328. Anonyme, couverture de la revue <i>Cemento</i> , 20, 1927 (Instituto de Higiene de Popotla, projet de José Villagrán García), raíces digital-UNAM©.	369
Figure 329. Projet du Sanatorium de <i>Huipulco</i> dans les environs de Mexico, projet de José Villagrán Garcia, paru dans la revue <i>l'Architecture d'Aujourd'hui</i> , 5, 1938, CAPA©.	370
Figure 330. José [illisible], Perspective du Monument à la Révolution, planoteca 091, AHCDMX©.	373
Figure 331. A. Casasola, personnes dans le Parc de l'union, au fond la structure du Palais législatif, fonds casola sinafo.inah.mx.	375
Figure 332. A. Loos, croquis de sa proposition pour la mairie de Mexico en 1923, tiré de L. Carranza (2010).	376

Figure 333. G. del Cueto, maquette pour le Monument à la Révolution, tirée de L. Carranza (2010).....	376
Figure 334. C. Obregón Santacilia, proposition pour le phare à la mémoire de Christophe Colomb, tirée de Kelsey (1930).	377
Figure 335. C. Obregón Santacilia, proposition pour le phare à la mémoire de Christophe Colomb, tirée de Kelsey (1930).	379
Figure 336. Carlos Obregón Santacilia, proposition pour le phare à Christophe Colomb, tirée de Kelsey (1930).	379
Figure 337. Projet de Mario Pani et de Mario Quezada, tiré de Luis Bay y Sevilla, “Concurso para el monumento a Martí”, revue <i>Arquitectura Cuba</i> , 67, 1939.	380
Figure 338. Projet de Carlos Obregón Santacilia et Juan Leonardo Cordero (sculpteur), document tiré de Luis Bay y Sevilla, “Concurso para el monumento a Martí”, revue <i>Arquitectura Cuba</i> , 67, 1939.....	381
Figure 339. C. Obregón Santacilia, vue du Monument à la Révolution et ses jardins, tirée de C. Obregón Santacilia (1960).	383
Figure 340. C. Obregón Santacilia, vue de la structure de l’ancien Palais législatif devenue le Monument à la Révolution, tirée de C. Obregón Santacilia (1960).	383
Figure 341. C. Obregón Santacilia, plan d’une chapelle à Teposcolula Oaxaca (Mexique), probable référence de son travail, tirée de C. Obregón Santacilia (1947).....	384
Figure 342. L’agence Rol, l’Etoile, Paris en tenue de bombardement 1918, gallica, Bnf©. .	384
Figure 343. C. Obregón Santacilia, ensemble de sculptures d’Oliverio Martínez qui représentaient les Lois de <i>Reforma</i> (le modèle de l’enfant était le fils de l’architecte), tirée de C. Obregón Santacilia (1960).	385
Figure 344. C. Obregón Santacilia, relief préhispanique, tirée de C. Obregón Santacilia (1947).....	385
Figure 345. Carlos Obregón Santacilia, perspective du Monument à la Révolution en 1933, document tiré de L. Carranza (2010).	386
Figure 346. J. O’Gorman, peinture <i>La Ciudad de México</i> (depuis le Monument à la Révolution, direction est), 1949, fundación ICA©, google art projet.	386
Figure 347. C. Obregón Santacilia, architecture de la période du Porfiriato, photo tirée de C. Obregón Santacilia (1952).....	388

Figure 348. C. Obregón Santacilia, Palais législatif, document tiré de C. Obregón Santacilia (1952).....	389
Figure 349. J. Villagrán García, étape individualiste : texture de la façade du bâtiment Sadi Carnot 1928, œuvre de Juan Segura, tirée de Villagrán García (1963).	391
Figure 350. J. Villagrán García, étape individualiste : montage de photographies des œuvres de Juan Segura et d'Antoni Gaudí, tiré de J. Villagrán García (1963).	393
Figure 351. Anonyme, détail du bâtiment <i>Tehuacán</i> (1931), œuvre des architectes José Ignacio Buenrostro et Ernesto I. Buenrostro. Juan Segura reconnaît ce dernier comme membre de sa promotion, avec les architectes Francisco Gómez Palacios, Fernando Dávila, Alberto Mendoza et Vicente Urquiaga, voir : <i>Construcción mexicana</i> , n. 265, 1981, p. 21-35), photographie tirée de la revue <i>Obras</i> , 202 vol. 17 1989.	397
Figure 352. Détail de l'article dans le journal <i>El Excelsior</i> , 15 juillet 1926, tirée d'E. X. De Anda 1990.....	400
Figure 353. D. Rivera, comparaison de la maison projet de Juan O'Gorman et la maison d'Ozenfant projetée par Le Corbusier, revue <i>Espacios</i> , 1, 1947, raíces digital- UNAM©. ...	401
Figure 354. Couverture de la revue <i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i> , 59 1955, consacrée au Mexique, site web de la revue <i>L'architecture d'Aujourd'hui</i> ©	402
Figure 355. Rossell et Carrasco, dessin paru dans la revue <i>Espacios</i> (qui inclut les noms des architectes et des artistes considérés comme les référents de la modernité au Mexique), 1, 1948, raíces digital-UNAM©.	403
Figure 356. M. Ortiz Monasterio, bâtiment <i>La Nacional</i> (1937), Thomas Ledl©.	405
Figure 357. Anonyme, vue extérieure de <i>l'Hospital français</i> , 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©.	406
Figure 358. Extérieur de l'ancien bâtiment <i>CIDOSA</i> , transformé, AMPC.	408
Figure 359. Anonyme, bâtiment <i>Santacilia</i> , siège du <i>Banco Nacional hipotecario y obras públicas</i> , construit en 1933 au 32 de la rue <i>Madero</i> , tirée de l'article « La Ciudad en el Tiempo : bancos del pasado » journal <i>El Universal</i> , 30/01/2016.....	408
Figure 360. Inventaire comparatif des œuvres des architectes Dubois-Marcon, Obregón Santacilia, Segura Gutierrez et Villagrán Garcia, AMPC avec l'aide de Paulina Palma Herrera. Nous présentons un agrandissement de cette carte en annexe 15.....	415

Annexes

Annexe 1. Production de professionnels étrangers engagés dans la construction au Mexique (1850-1930)

Annexe 2. Carte des routes de migration de professionnels étrangers engagés dans la construction à Mexico (1870-1930)

Annexe 3. Biographie chronologique de Paul Adolphe Dubois (1874-1953)

Annexe 4. Biographie chronologique de Fernand Marius Henri Marcon (1877-1962)

Annexe 5. Biographie chronologique de Antonin Gabriel Godard (1881- 1953 ?)

Annexe 6. Productions architecturales de Paul Dubois et Fernand Marcon

Annexe 7. Biographie chronologique de Carlos Obregón Santacilia (1896-1961)

Annexe 8. Biographie chronologique de Juan Segura Gutiérrez (1898-1989)

Annexe 9. Biographie chronologique de José Villagrán García (1901-1982)

Annexe 10. Production d'architecture des architectes Carlos Obregón Santacilia, Juan Segura Gutiérrez et José Villagrán García

Annexe 11. Frise chronologique des références architecturales

Annexe 12. Fiches de présentation du corpus architectural

Annexe 13. Principaux chantiers des négoces français à Mexico (1891-1945)

Annexe 14. Revues d'architecture au Mexique (1920-1950)

Annexe 15. Carte de l'inventaire de l'œuvre des architectes Dubois-Marcon, Obregón, Segura, Villagrán (1907-1978) à Mexico

Annexe 1 : Production de professionnels étrangers engagés dans la construction au Mexique (1850-1930)

Origine	NOM et prénom	Dates (naissance-decès)	Profession	Dates de l'activité au Mexique	État ou ville	En lien avec	Oeuvres	Observations	Références
Allemagne	BACMEISTER, Luis	?	Ingénieur	1885-1930	Mexico	Associé à DORNER, Hugo puis ensuite à RUELAS, Aurelio	Installation des plants électriques (vers 1885), Grand magasin <i>A la ciudad</i> de Londres (1900) ; <i>Joyería La Perla</i> (1903) ; bâtiment <i>La Mexicana</i> à l'angle de Motolinía et 5 de mayo		I. KATZMAN 1973, p. 268
	CORDES, August Wiliam	?	Architecte	1898-1905	Mexico	Associé à LEMOS, Theodore de	<i>Maison Boker</i> (1898-1900) et le bâtiment de la <i>Mutual Life Insurance Company</i> (1903-1905)	Il avaient leur siège à N.Y.	A.F. CANALES 2013, annexe 2 ; I. KATZMAN 1973, p. 285
	DORNER, Hugo	?	Architecte	Vers 1885- 1910	Mexico	BACMEISTER, Luis	Grand magasin <i>A la ciudad</i> de Londres (1900) ; <i>Joyería La Perla</i> (1903) ; bâtiment <i>La Mexicana</i> , l'angle de Motolinía et 5 de mayo	DORNER ET BACMEISTER avaient leur cabinet au 9 rue Independencia à Mexico	I. KATZMAN 1973, p. 277
	FUCH, Ernest	1860-1942	Ingénieur	Vers 1890 - 1920	Guadalajara (Jalisco)		Importantes œuvres publiques et résidentielles. Il a développé et promu le premier quartier hygiéniste de la ville		H. HOMPS-BROUSSE 2013, p. 185 ; NAJAR FIERRO 2016
	LEMOS, Theodore de	1850-1909	Architecte	1898-1905	Mexico	Associé à CORDES, August Wiliam	<i>Maison Boker</i> (1898-1900) et le bâtiment de la <i>Mutual Life Insurance Company</i> (1903-1905)	Ils avaient leur siège à N.Y.	A.F. CANALES 2013, annexe 2 ; I. KATZMAN 1973, p. 285
	MULLER, J.	?	Constructeur	1872-1890	Mexico	LIMATOUR, Joseph	Gare <i>Buenavista</i> (1872)	Il travail pour la famille Limatour	I. KATZMAN 1973, p. 288
	UMBENSTOCK, Gustave	1866-1940	Architecte	1906-1907	Mérida (Yucatán)		Villas jumelles pour la famille Cámara sur l'avenue Paseo Montejo	Formé à ENSBA (Paris)	CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA
Autriche	LOOS, Adolph	1870-1933	Architecte	1926	Mexico		Projet pour l'hôtel de ville (non réalisé)	Le projet reprenait l'ancienne structure du Palacio legislativo, d'E. BENARD	A.F. CANALES 2013, annexe p.2
Belgique	ZWICKER	?	Ingénieur	Vers 1900-1910	Mexico	Associé à LAMA, José G. de la	Projets résidentiels		I. KATZMAN 1973, p. 284
	WODON DE SORINNE, Guillermo	1830 - 1907	Ingénieur	Fin du XIXe siècle	Morelia (Michoacán)	Associé pour certains projets à TRESMONTELS, Adolfo	Grands chantiers publiques, pour l'église <i>Seminario Tridentino</i> et pour le <i>Colegio Teresiano</i>		L. NOELLE 2012, p. 249-252 ; I. KATZMAN 1973, p. 301
États-Unis	BENNETT, Edward H.	1874-1954	Architecte-Urbaniste	1925	Mexico	LAMBERT, Jacques ; PANI, Alberto J.	Travaux de planification urbaine pour la ville de Mexico		CROSNIER LECONTE, Notice biographique de Jacques LAMBERT dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA
	BROWS, Luis	?	Ingénieur	1902-1905	Mexico		<i>Rastro de Peralvillo</i>		A.F. CANALES 2013, annexe p.2 ; I. KATZMAN 1973, p. 270
	COCA, Arthur	?	Ingénieur	1880-1892	Veracruz (État)	DUBREUIL, Victor	Usine de <i>Río Blanco</i> (1880-1892) projet de Victor Dubreuil (1842-1896) ; usines de <i>Cerritos</i> (1885) et <i>Santa Elena</i>	Il a étudié en France	F. DASQUES 2015, v. 2, p. 161 ; GARCÍA HOLLEY 2013 ; I. KATZMAN, p. 263 ; L. NOELLE 2012, p. 252
	COOK, Russell P.	?	Ingénieur	1898	San Luis Potosí (San Luis)		<i>Iglesia Episcopal</i> (1898)		I. KATZMAN 1973, p. 273
	LAMM, Lewis		Constructeur	1898 - 1911	Mexico		Projets résidentiels dans le quartier Roma, Compagnie immobilière <i>Colonia Roma</i> avec son frère Oscar Lamm.		JIMÉNEZ MUÑOZ 1994, p. 30 ; I. KATZMAN 1973, p. 284
	CAPILLA, Joaquín	?	Architecte	1929	Mexico		<i>Frontón México</i> (1929), Centre sportif pour jouer à la pelote basque		A.F. CANALES 2013, annexe p.2
	CROS, Marcel	?	Architecte	1924	Mexico		Édifice <i>Gore</i> (1924)		A.F. CANALES 2013, annexe p.2

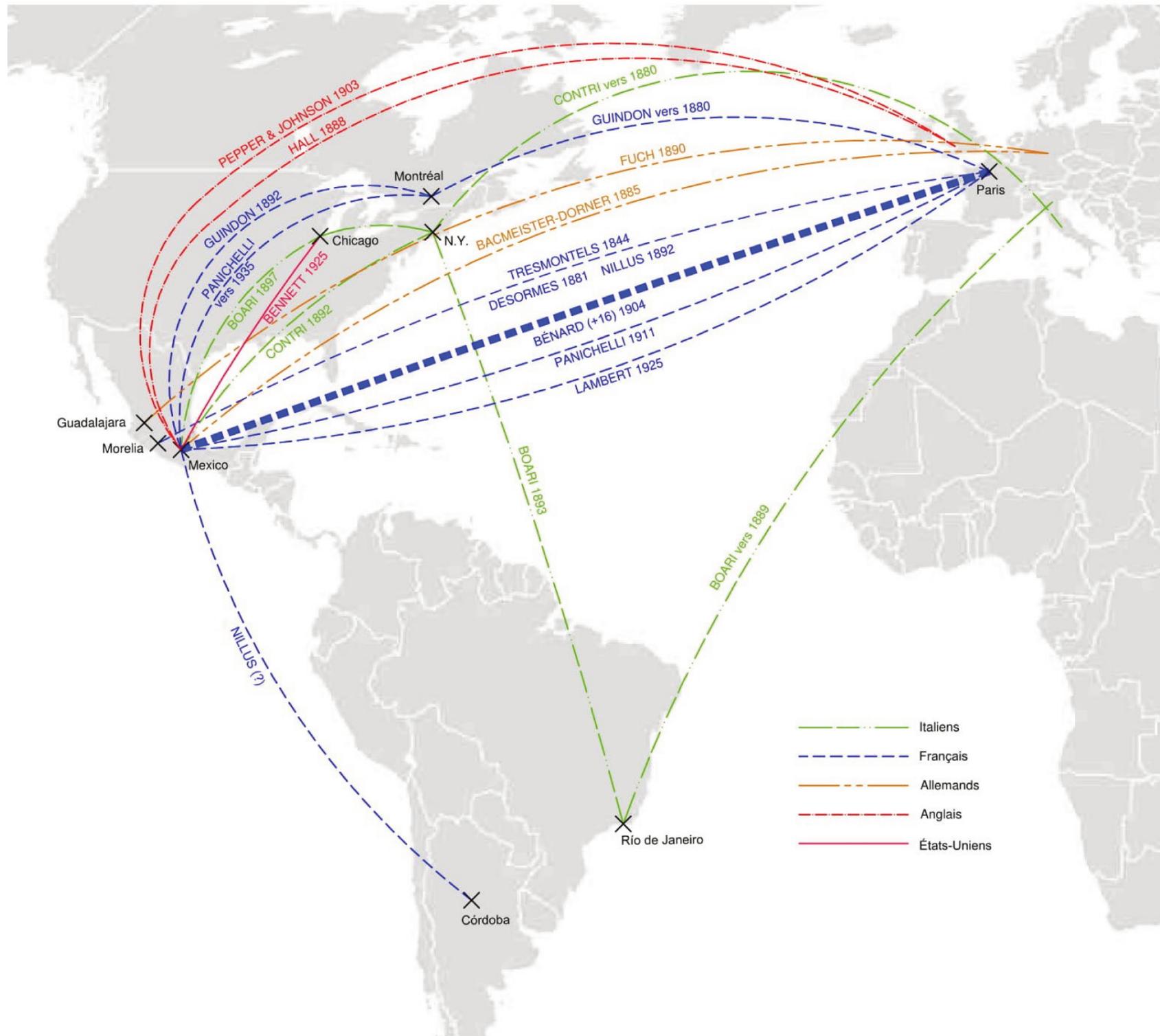
Espagne	GONZÁLEZ DEL CAMPO, Emilio		Architecte	1903-1910	Mexico-Guadalajara		Casino Español (1903-1905) ; Monument à l'Independence à Guadalajara, les arènes <i>Nuevo Progreso</i> (1910)	Originaire de Catalogne	A.F. CANALES 2013, annexe p.2
	GORE, Tomás J.	?	Architecte	1925	Mexico		<i>Residencia Condessa</i> (1925)		A.F. CANALES 2013, annexe p.2
	PARRA, Luis	?	Architecte	1924	Mexico		Édifice <i>Gore</i> (1924)		A.F. CANALES 2013, annexe p.2
	BALZAC, Firmin Moïse	1863-1956	Architecte	1904-1939	Mexico	Collabore avec DUBOIS-MARCON (1921), et QUEVEDO (1910-1913)	Édifice <i>Banco de Londres</i> avec l'ingénieur Miguel Ángel de Quevedo (1910-1013), l'exécution de la reconstruction du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> (1918-1921), projet de Paul Dubois et Fernand Marcon, bâtiment <i>Versalles</i> , les laboratoires <i>Collière et Rueff</i>	Formé à ENSBA (Paris). Il est à l'origine arrivé pour participer au projet du <i>Palacio legislativo</i> d'E. BENARD	NOELLE 2020 ; CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA ; PÉREZ ET CALVA 2009 , p. 120
	BÉNARD, Émile	1844-1929	Architecte	1903-1914	Mexico	BALZAC, BÉNARD (J.P.) CAYON, DUBOIS, FRONTIN, GODARD, LE-BOURGEOIS, MARCON, RAQUENET, ROISIN, TOUAILLON, etc.	<i>Palacio Legislativo de Mexico</i> , sous la commande du gouvernement du président Porfirio Díaz Mori	Formé à ENSBA (Paris)	NOELLE 2020 ; CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA ; PÉREZ ET CALVA 2009 , p. 120
	BRUNEL, Ernest	?	Ingénieur	1903-1910	Guanajuato (État)	Associé à DESORMES, Émile et à LONG, Louis	Bâtiments à Irapuato (Guanajuato), le marché <i>Joaquín Obregón</i> à Celaya (Guanajuato) avec Louis Long et le marché <i>Hidalgo</i> (1908-1910), à la ville de Guanajuato (Guanajuato)		I. KATZMAN 1973, p. 270 ; L. NOELLE 2012, p. 262
	CAYON, Henri	1878-1943	Architecte	1904-1914	Mexico	Sous la direction de BÉNARD, Émile	<i>Palacio legislativo de Mexico</i> , sous la commande du gouvernement du président Porfirio Díaz Mori et la direction d'Émile Bénard	Formé à ENSBA (Paris). Il est à l'origine arrivé pour participer au projet du <i>Palacio legislativo</i> d'E. BENARD	NOELLE 2020 ; CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA ; PÉREZ ET CALVA 2009 , p. 120
	DEBRIE, Georges	1856-1909	Architecte	Fin des années 1880	Mexico	Associé à PIERRON, Georges	Premier bâtiment pour le grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> (1889-1891)	La construction est réalisée par Ignasio et Eusebio de la Hidalga	H. HOMPS-BROUSSE 2013, p. 33
	DELPIERRE, J.V.	?	Architecte	Vers 1894	Mexico		Rotondes des hommes illustres dans le <i>Panteón Dolores</i> à Mexico		NOELLE 2020, p. 249, I. KATZMAN 1973, p. 275
	DESORMES, Émile	?	Architecte	1881-1910	Mexico-Guanajuato	Associé à BRUNEL, Ernest	La chapelle du <i>Panteon francés de la Piedad</i> (Cimetière Français) à Mexico (1881 et 1882), le projet pour le salon et club de loisirs <i>Círculo francés</i> et quelques bâtiments à Irapuato (Guanajuato) avec BRUNEL, Ernest		I. KATZMAN 1973 ; L. NOELLE 2012, p. 249.
	DUBREUIL, Victor	1842-1896	Ingénieur	Vers 1880	Veracruz (État)	Construit par COCA, Arthur	Usine <i>Río Blanco</i>		GARCÍA HOLLEY 2013
	DUBOIS, Paul Adolphe	1874- 1953	Architecte	1904-1930	Mexico	Associé à MARCON, Fernand et GODARD, Antonin	<i>Círculo francés</i> (1908), agrandissement du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> (1911), transformation du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> (1913), <i>Hospital francés</i> (1921), Monument aux Morts (1920), reconstruction <i>El Palacio de Hierro</i> (1921), CIDOSA (1924), <i>El Correo francés</i> (1926), <i>Al Puerto de Liverpool</i> (1928).	Formé à ENSBA (Paris). Il est à l'origine arrivé pour participer au projet du <i>Palacio legislativo</i> d'E. BENARD. Professeur à l'Académie de San Carlos (Mexico) entre 1913 et 1929	C'est l'objet d'étude de A.M. PORRAZ CASTILLO
	EWALD, Eugène	1877-1962	Architecte	Vers 1909	Mexico	Construit par QUEVEDO, Miguel Ángel	Grand magasin <i>Las Fábricas Universales</i> (1909)	Formé à ENSBA (Paris)	H. HOMPS-BROUSSE, 2013, P. 33
	FLEURY, Juan D.	?	Ingénieur	Vers 1908	Mexico		Maisons et appartements dans le quartier <i>Santa María</i>		I. KATZMAN 1973, p. 285

France	FIQUET, André	1882-1911	Architecte	Fin du XIXe et debout du XXe siècle	Chihuahua (État)		Concours pour le Monument au président Benito Juárez (Mexico), la construction de la Banque Nationale à Parral, la décoration d'un hall, d'une coupole et d'une chapelle	Formé à ENSBA (Paris)	CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA
	GODARD, Antonin Gabriel	1881- ?	Architecte	1904-1914	Mexico	Associé à MARCON, Fernand et DUBOIS, Paul	<i>Círculo francés</i> (1908), agrandissement du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> (1911), transformation du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> (1913), <i>Hospital francés</i> (1914, première étape)	Formé à ENSBA (Paris). Il est à l'origine arrivé pour participer au projet du <i>Palacio legislativo</i> d'E. BENARD	C'est l'objet d'étude de A.M. PORRAZ CASTILLO
	GUINDON, Henri	?	Ingénieur	1892-1910	San Luis Potosí (San Luis Potosí) et Saltillo (Colima)	Associé à GILIS Alfred aux États-Unis et à NILLUS, Arnold Lucien au Mexique	<i>Palacio de Cristal</i> (1902) et <i>Palacio Monumental</i> (1909)	Franco-canadien. Il a travaillé également aux États-Unis	I. KATZMAN 1973, p 280 ; NOELLE 2012, p. 249
	LAMBERT, Jacques	1884-1961	Architecte-Urbaniste	1925	Mexico	En collaboration avec BENNETT, Edward H. ; PANI Alberto (commanditaire)	Travaux de planification urbaine pour la ville de Mexico	Formé à ENSBA (Paris)	NOELLE 2012, p. 253 ; CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA
	LE BOURGEOIS, Pierre	1879-1971	Architecte	1904-1914	Mexico	Sous la direction de BÉNARD, Émile	<i>Palacio legislativo de Mexico</i> , sous la commande du gouvernement du président Porfirio Díaz Mori et la direction d'Émile Bénard	Formé à ENSBA (Paris). Il est à l'origine arrivé pour participer au projet du <i>Palacio legislativo</i> d'E. BENARD	CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA ; PÉREZ ET CALVA 2009, p. 120
	LEROY, Auguste	?	Architecte	1899-1908	Puebla - Mexico	Collabore avec MORIN-GOUSTIAUX, Georges	Monument commémoratif à la paix Franco-Mexicaine dans le cimetière de Puebla (1899-1901), ensemble de maisons dans la rue Valladolid		A.F. CANALES 2013, annexe p.2 ; NOELLE 2012, p. 242
	MARCON, Fernand Marius Henri	1877-1962	Architecte	1904-1926	Mexico	Associé à DUBOIS, Paul et GODARD, Antonin	<i>Círculo francés</i> (1908), agrandissement du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> (1911), transformation du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> (1913), <i>Hospital francés</i> (1921), Monument aux Morts (1920), reconstruction <i>El Palacio de Hierro</i> (1921), CIDOSA (1924), <i>El Correo francés</i> (1926), <i>Al Puerto de Liverpool</i> (1928).	Formé à ENSBA (Paris)	C'est l'objet d'étude de A.M. PORRAZ CASTILLO
	MORIN-GOUSTIAUX, Georges	1859-1909	Architecte	1899-1904	Puebla (Puebla)	Pour le Monument à la paix Franco-mexicaine, il a travaillé avec DESBOIS, Marcel (sculpteur) et avec LEROY, Auguste	Entre 1899 et 1901 il a réalisé le projet du monument commémoratif à la paix Franco-Mexicaine dans le cimetière de Puebla. En 1897 il a participé au concours international du <i>Palacio legislativo de México</i> , obtenant le 4ème prix.	Formé à ENSBA (Paris)	NOELLE 2020, p. 242 ; CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA
	NILLUS, Arnold Lucien	1846- ?	Ingénieur	1892-1910	San Luis Potosí (San Luis Potosí) et Saltillo (Colima)	Associé avec GUINDON, Henri	<i>Palacio de Cristal</i> (1902) et <i>Palacio Monumental</i> (1909)	Originaire de Le-Havre	NOELLE 2012, p. 249
PANICHELLI, Achille	1878-1942	Architecte	1911-1925	Mexico	Collaborateur de l'architecte CAMPOS, Mauricio de María (Chambre des députés)	<i>Cámara de diputados</i> à Mexico avec CAMPOS (1911), réaménagement du <i>Palacio nacional</i> (1925).	Formé à ENSBA (Paris). Il a travaillé par la suite au Québec, devenant professeur à l'école des beaux-arts	CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA ; KAREL 1988, p. 15-18 ; VILLAGRÁN GARCÍA 1964, p. 50.	

	PIERRON, Georges	?	Ingénieur	Vers 1880	Mexico	Associé à DEBRIE, Georges	Premier bâtiment pour le grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> (1889-1891)		H. HOMPS-BROUSSE 2013, p. 33
	QUENOT, Eugène	?	Ingénieur	1904-1913	Mexico		Directeur technique du <i>Palacio legislativo de Mexico</i> (1904-1912), proposition initial pour l' <i>Hospital francés</i>	Formé à l'École Centrale	DASQUES 2015, v.2, p. 202 ; Fonds Marcon
	RAQUENET, Gilles	?	?	1904-1914	Mexico	Sous la direction de BÉNARD, Émile	<i>Palacio legislativo de Mexico</i> , sous la commande du gouvernement du président Porfirio Díaz Mori et la direction d'Émile Bénard		NOELLE 2020 ; CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA ; PÉREZ ET CALVA 2009, p. 120
	ROISIN, Maxime	1871-1961	Architecte	1904-1914	Mexico	Sous la direction de BÉNARD, Émile	<i>Palacio legislativo de Mexico</i> , sous la commande du gouvernement du président Porfirio Díaz Mori et la direction d'Émile Bénard	Formé à ENSBA (Paris). Professeur à l'Académie de San Carlos (Mexico) en 1914	NOELLE 2020 ; CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA ; PÉREZ ET CALVA 2009, p. 120
	TOUAILLON, Henri-Charles	1873-?	Architecte	1904-1914	Mexico	Sous la direction de BÉNARD, Émile	<i>Palacio legislativo de Mexico</i> , sous la commande du gouvernement du président Porfirio Díaz Mori et la direction d'Émile Bénard	Formé à ENSBA (Paris)	NOELLE 2020 ; CROSNIER LECONTE, Notice biographique dans le dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968), INHA ; PÉREZ ET CALVA 2009, p. 120
	TRESMONTELS, Adolfo	?	Architecte	1844 jusqu'à la fin du XIXe siècle	Morelia (Michoacán)	Associé à WODON	Plusieurs chantiers particuliers		L. NOELLE 2012, p. 249-252 ; I. KATZMAN 1973, p. 300
Italie	BACHINI, Angel	?	Architecte	1928	Mérida (Yucatán)		<i>Casa del Pueblo</i>		A.F. CANALES 2013, annexe p.2
	BOARI DANDINI, Adamo	1863-1928	Architecte	1899-1904	Mexico - Guadalajara		Projets à Guadalajara (1899), édifice de <i>Correos</i> (le Palais de la Poste) (1902) et le nouveau <i>Teatro nacional</i> (Théâtre National) (1904)	Originaire de Ferrara. Il a séjourné à Chicago et au Brésil avant de travailler au Mexique	CHECA ARTASU 2015 ; I. KATZMAN 1973, p. 269-270.
	CONTRI, Silvio	1856-1933	Architecte	1892-1933	Mexico	Associé à MARTINEZ GALLARDO, F. Construction avec REBOLLEDO, Miguel	Edificio de Comunicaciones y Transportes (1902 et 1911), bâtiment <i>High Life</i> (1922) et le siège du journal <i>Excelsior</i> (1922)	Il a séjourné aux États-Unis avant de travailler au Mexique	BERNDT LEÓN MARISCAL 2005, p. 21 ; E.X. DE ANDA 1990, p. 91-92 ; I. KATZMAN, 1973, p. 273.
	DESERTI, Enrico	?	Constructeur	1900-1910	Mérida (Yucatán)	Associé à PIACENTINI, Pio	Théâtre <i>Peón Contreras</i> (1900-1908), plusieurs villas (1903-1910)		I. KATZMAN 1973, p. 275
	GILBERT, P.H.	?	Architecte	1899	Mexico		Projet de facade pour le <i>Palacio Nacional</i>	Originaire de Milan	I. KATZMAN 1973, p. 279
	MASCANZONI, M.	?	Architecte	1917	Mexico	Associé à SPINELLI Arnold	Villa au 50 de la rue <i>Jalapa</i>		A.F. CANALES 2013, annexe p.2
	PIACENTINI, Pio	1846-1928	Architecte	1900-1910	Mérida (Yucatán)	Associé à DESSERTI, Ernesto	Théâtre <i>Peón Contreras</i> (1900-1908), plusieurs villas (1903-1910)		I. KATZMAN 1973, p. 290
Pologne	BOCHOTNICH, Juan	?	Ingénieur	1869-1870	Morelia (Michoacán)		Reconstruction du Théâtre <i>Ocampo</i>		I. KATZMAN 1973, p. 270
Royaume-Uni	BARTON, Ernesto	?	Ingénieur	1887	Salamanca (Guanajuato)		Église de la paroisse de l'hôpital de Salamanca (Guanajuato)		I. KATZMAN 1973, p. 268
	GILES, Alfred	?	Architecte	1901	Nuevo León (Monterrey)		<i>Banco Mercantil</i> (1901)		A.F. CANALES 2013, annexe p.2
	HALL, Charles James Sculthorpe	1865- ?	Architecte	1888-1913	Mexico, Puebla, San Luis Potosí, Aguascalientes, Mérida		Villa <i>Braniff</i> sur le boulevard <i>Reforma</i> à Mexico (1888), la mairie de Puebla (1897-1901), les gares de San Luis Potosí (1889), Aguascalientes et Mérida (1913)		I. KATZMAN 1973, p. 281
	JOHNSON, C. Grove	?	Architecte	Vers 1903-1923	Mexico	Associé avec PEPPER, Albert	Édifice <i>Woodrow</i> (1922) et <i>Hospital Inglés</i> (1923)		DE ANDA 1990, p. 92 ; RUHLAND & AHLSCHEER 1903-1904, p. 106.

	KING, Georges Edward	?	Architecte	1891-1897	Zacatecas (Zacatecas)		Théâtre <i>Calderón</i> (1891-1897) et une maison dans la place de San Agustín	Apparemment il a travaillé aussi au Texas	I. KATZMAN 1973, p. 284
	LONG, Cecil Louis	1854-1927	Constructeur	1897-1908	Guanajuato (Guanajuato)	Associé à BRUNEL, Ernest pour le marché Obregón	Palais du gouvernement (1897-1900), marché <i>Joaquín Obregón</i> (1903-1905), etc.	Il est originaire de l'Angleterre mais il a étudié en Suisse (maître horloger)	I. KATZMAN 1973, p. 285
	PEPPER, Albert	?	Architecte	Vers 1903-1923	Mexico	Associé à JOHNSON, C. Grove	Édifice <i>Woodrow</i> (1922) et <i>Hospital Inglés</i> (1923)		DE ANDA 1990, p. 92 ; RUHLAND & AHLSCHEER 1903-1904, p. 106.
Suisse	ARTARIA, Paul	1892-1959	Architecte	1929	Mexico		Maisons jumelles Behn-Zollinger (1929)		A.F. CANALES 2013, annexe p.2
	SCHMIDT, Hans	1893-1972	Architecte	1929	Mexico		Maisons jumelles Behn-Zollinger (1929)		A.F. CANALES 2013, annexe p.2
Venezuela	URDANETA, Eudoro	1873-1919	Architecte	1901-1909	Mexico - Chihuahua	Associé à l'ingénieur Julio Corredor	<i>Quinta Gameros</i> (Chihuahua) et d'autres villas à Mexico	Il a étudié à Paris et est arrivé en tant qu'ambassadeur du Venezuela au Mexique	I. KATZMAN 1973, p. p. 300

Annexe 2. Carte des routes de migration de professionnels étrangers engagés dans la construction à Mexico (1870-1930)



Carte produite sur la base de recherches bibliographiques et de sources primaires (voir tableau de l'annexe 1), AMPC.

Annexe 3. Biographie chronologique de Paul Adolphe Dubois (1874-1953)



F. Marcon, portrait de Paul Dubois à Mexico vers 1911, 2016.10.15_1g, fonds Marcon, MDLV©.

Date	Évènement	Source
1874	(7 mars) Il naît à Lille, dans le département du Nord. Il est le fils naturel de Berthe Césarine Dubois (22 ans), couturière. Le père ne le reconnaît pas dans le certificat de naissance).	Acte de naissance d'Adolphe Paul Dubois en 1874 (n°1138), cote 5 Mi 044 R 193, Archives Départementales du Nord.
1894	Il est élève à l'École des Beaux-Arts de Lille, à l'atelier de François Delemer, architecte à Lille. (février) Il tente l'admission à l'École nationale spéciale des Beaux-Arts de Paris (ENSBA) subventionné par le département du Nord et la mairie de Lille. (1er août) Il est admis à l'ENSBA en 2 ^{ème} classe (matricule : 4601). Il devient l'élève d'Henri Deglane. Il obtient un total de 24 valeurs, dont une Seconde Médaille en dessin, une première Seconde Médaille en projet rendu et deux premières Secondes Médailles en esquisses.	Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN. Notice biographique rédigée par Marie-Laure Crosnier-Leconte, <i>Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts (1800-1968)</i> [en ligne], INHA. Références aux dossiers AJ/52/403 et AJ/52/240, AN.
1897	(10 mars) Il est admis au Concours de Rome.	<i>Ibid.</i>
1899	Il passe en première classe.	<i>Ibid.</i>
1900	Il participe à l'Exposition universelle de 1900 en tant que dessinateur du Grand Palais aux Champs Elysées avec Henri Deglane.	<i>Ibid.</i>

1901	(13 mars) Il est admis lors de sa deuxième tentative à présenter le Concours de Rome. (24 décembre) Il obtient une deuxième médaille aux Concours Godeboeuf.	
1902	Il remporte la première Médaille aux Concours Godeboeuf. Cette année-là, le sujet était le couronnement d'un petit escalier en tourelle dans la cour d'un hôtel particulier. Il obtient un total de 30 valeurs.	<i>Ibid.</i> M. J. L. Pascal et M. V. Boucaut, <i>Concours Rougevin (1857 à 1910) et Godeboeuf (1881 à 1909)</i> , Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (Paris), [1910], INHA (en ligne), https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/32857-concours-rougevin-1857-1910-et-godeboeuf-1881-1909
1904	Il arrive à Mexico. Début de sa collaboration comme inspecteur du projet <i>El Palacio Legislativo</i> , sous la direction d'Émile Bénard (architecte) et de Maxime Roisin (chef d'atelier). Le cabinet de Bénard est situé à Mexico, rue Tamaulipas.	Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN. Javier Pérez Siller et Marta Bénard Calva, <i>El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio Legislativo, hoy Monumento a la Revolución</i> , México D.F., Artes De México y Del Mundo SA, 2009, p. 117.
1906	Il participe au concours public pour la réalisation de <i>l'Escuela Normal de Mexico</i> (à Popotla). Il obtient le 1 ^{er} prix, mais le projet n'est pas exécuté. Selon Fernanda Canales, ce concours est remporté aussi par Jesús T. Acevedo, collègue de P. Dubois à l'agence de Bénard. Nous nous demandons si Dubois et Acevedo ont réalisé la proposition ensemble. La compétition est finalement remportée par l'ingénieur Porfirio Díaz, fils du président du Mexique.	Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN. Ana Fernanda Canales González, <i>La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y los medios impresos</i> , thèse de doctorat sous la direction de Juan Miguel Hernández León et Concha Lapayese Luque, Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p. 151.
1907	Il rentre en France le 5 juin. Le 7 novembre, il obtient le titre d'architecte Diplômé par le Gouvernement (D.P.L.G.). Première perspective signée par Paul Dubois et Fernand Marcon. Il s'agit d'un projet pour le grand magasin <i>Al Puerto de Veracruz</i> sous la commande de M. Honorat en juin 1907. Projet non réalisé.	Français au Mexique, congrès et recensements 1880-1950, 432PO/B/48, Archives diplomatiques (Nantes). Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN. Photographies, fond Marcon, MDLV. Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.
1908	Paul Dubois rentre au Mexique. Le 10 juin, a lieu l'assemblée générale de <i>l'Asociación Internacional de Amigos del Arte</i> (l'Association Internationale des Amis des Arts). Dans les journaux, les responsables des renseignements sont les architectes Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard. Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin	Français au Mexique, congrès et recensements 1880-1950, 432PO/B/48, Archives diplomatiques (Nantes). "Sociedad Internacional de Amigos de las Artes", Journal El Diario, 27/09/1908, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne], http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/

	<p>Godard travaillent pour la rénovation du <i>Círculo francés de Mexico</i>, salon pour les expatriés français et les classes aisées à Mexico. Selon Auguste Génin, l'intérieur de cet espace était « une œuvre au caractère bien français tant par la disposition que par le choix des décorations inspirées par [l'] architecture [française] du XVIII^e siècle ». Toutefois, nous ne savons pas si cette description correspond à la rénovation des architectes Dubois, Marcon et Godard, ou à une étape précédente, réalisée par l'architecte français Émile Desormes.</p>	<p>Auguste Génin (1933) in Hélène Homps-Brousse, <i>L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique</i>, Paris, Somogy éditions d'Art/ Barcelonnette, Musée de la Vallée, 2013, p. 186.</p>
1909	<p>Il fait un don pour aider les victimes d'une inondation à Monterrey (Mexique) avec Fernand Marcon et Antonin Godard.</p> <p>Début de l'agrandissement du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> (avec Fernand Marcon et Antonin Godard), jusqu'en 1911. Leur agence est située à l'époque au numéro 6 de la rue <i>Lerdo</i>.</p>	<p>"Detalles de la suscripción de urgencia para Monterrey", Journal El Imparcial, 02/09/109, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne], http://www.hndm.unam.mx/index.php/es</p> <p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Fond Marcon, plans et photographies, MDLV.</p>
1910	<p>Le commissariat de police de Mexico a détenu en prison un certain M. Pablo Dubois, en raison d'un problème avec une prostituée (Marcela Blonchara). Dossier 1794. Nous ne savons pas s'il s'agit d'un homonyme ou de l'architecte Paul Dubois.</p> <p>Travaux pour le monument à Louis Pasteur, un don que les membres de la <i>Colonia francesa de México</i> (Colonie Française à Mexico) ont fait à la ville de Mexico, pour le centenaire de l'Indépendance du Mexique. Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard suivent le chantier de la construction du piédestal et l'installation de l'effigie.</p>	<p>Fondo Gobierno del Distrito Federal, sección Secretaría del Gobierno del Distrito Federal, serie Extranjeros, caja. 1, exp. 19, 1 al 30 de noviembre de 1909, AHDF.</p> <p>"La estatua de Pasteur", journal <i>El tiempo</i>, 14/07/1910, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne] http://www.hndm.unam.mx/index.php/es</p> <p>Fond Marcon, plans et photographies, MDLV.</p>
1910-1913	<p>Agrandissement et transformation du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> à Mexico (avec Fernand Marcon et Antonin Godard)</p>	<p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.</p> <p>Fond Marcon, plans et photographies, MDLV.</p>
1911	<p>(27 septembre) Paul Dubois épouse Marthe Fabre (1887-1984) à Coyoacán, aux environs de Mexico. Il habite à l'époque au numéro 7 de la rue <i>de la Santa Veracruz</i>. Fernand Marcon, Alexandre Guenin (fils d'Auguste Guenin ?) et un certain M. Sager, sont témoins du mariage.</p>	<p>Archives diplomatiques (Nantes) 432PO/D/3 - État civil 1929-1934. Transcription de l'acte de mariage de Paul Dubois et Marthe Fabre le 27 septembre 1911 à Mexico.</p>

1912	<p>(11 octobre) Naissance de sa fille aînée Berthe Marthe Jeanne Dubois y Fabre. Fernand Marcon se porte de nouveau témoin. À l'époque, Paul Dubois et sa famille habitent à <i>La Quinta Maria Luisa</i> à Coyoacan.</p> <p>Il reçoit, avec Fernand Marcon et Antonin Godard, la commande de <i>l'Hospital francés</i>, un projet réalisé pour l'Association française, suisse et belge de bienfaisance et de prévoyance. (La première étape sera construite entre 1913 et 1914 ; et la deuxième ne sera achevée qu'en 1921).</p> <p>Paul Dubois est proposé, parmi d'autres architectes (Eduardo Macedo y Arbeu et José Luis Cuevas), pour intégrer l'équipe d'enseignants de <i>l'Academia de Bellas Artes de San Carlos</i>, en tant que professeur de Flore ornementale et Composition décorative.</p> <p>Il signe les plans de la Villa Rémusat (à Seyne, Alpes-de-Haute-Provence, France), avec Fernand Marcon et Antonin Godard.</p>	<p>Acte de naissance de la fille de Paul Dubois, Berthe-Marthe-Jeanne Dubois le 11 octobre 1912 à Mexico, 432PO/D/1 - État civil 1910-1920, Archives diplomatiques (Nantes)</p> <p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.</p> <p>Livret de <i>l'Hospital francés</i>, Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.</p> <p>Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.</p> <p>Flora Elena Sánchez Arreola, <i>Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes: 1857 - 1968</i>; Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad, México, D.F., Univ. Nacional Autónoma de México, Inst. de Invest. Estéticas, coll. « Estudios y fuentes del arte en México », n° 57, 1998, p. 153-154.</p> <p>Hélène Homps-Brousse, <i>L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique</i>, Paris, Somogy éditions d'Art/ Barcelonnette, Musée de la Vallée, 2013, p. 185.</p> <p>Villa Rémusat, plans et photographies, MDLV.</p>
1913	Il commence à signer en tant que professeur à <i>l'Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> .	Eduardo Báez Macias, <i>Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1910-1914</i> , Primera edición, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, coll. « Estudios y fuentes del arte en México », 2014, p. 130.
1914	<p>Il est proposé par la direction de l'Academia pour dispenser les cours d'Architecture comparée, mais il décline l'offre en raison de difficultés linguistiques pour préparer ses cours.</p> <p>Il devient professeur de composition (en remplacement de Jesús T. Acevedo) à <i>l'Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> à Mexico.</p> <p>(27 août) Il est mobilisé en France pour la</p>	<p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Nombramiento e insubsistencia a Pablo Dubois y nombramiento del profesor de arquitectura comparada a Carlos A. Ituarte, 69588/50/Expediente 50 - México Independiente/Justicia y Negocios/Instrucción pública y bellas artes/1ra serie/Caja 346/69588/50/Expediente50 (1914), Archivo General de la Nación (Mexique).</p> <p>Nombramiento y licencia de Jesus T Acevedo y lo sustituye como profesor interino de composición Pablo Dubois, 69588/57 Expediente 57 - México Independiente/Justicia y Negocios/Instrucción pública y bellas artes/1ra serie/Caja 346/69588/50/Expediente37 (1914), Archivo General de la Nación (Mexique).</p>

	Première Guerre mondiale. Il rejoint la France à bord du paquebot <i>Montserrat</i> .	Guerre 14-18, Français au Mexique, 432PO/B/45, Archives diplomatiques (Nantes).
1916-1918	Il est assigné à l'infanterie comme chef de section mitraille. Il passe en 1916 au troisième régiment du Génie, en tant que sous-lieutenant du génie (carte no 146920).	<p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Fiche de Paul Dubois comme chevalier de la Légion d'honneur, cote 19800035/1304/50669 AN (base Léonore).</p>
1918-1921	<p>Reconstruction du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i>, avec Fernand Marcon.</p> <p>Le projet a été commandé en 1914, après l'incendie qui l'avait détruit. Mais la Révolution mexicaine et la Première Guerre mondiale ont ralenti la tâche. Le projet s'est développé entre 1918 et 1921, par correspondance entre la France et le Mexique.</p>	<p>Musée de la vallée de l'Ubaye (Barcelonnette) plans, Fonds Marcon</p> <p>Conversations avec Jocelyn Signoret (membre de la famille des anciens propriétaires du Palacio de Hierro).</p> <p>Grand magasin « Au palais de fer » de Maison Tron et cie, Mexico (Mexique) : reconstruction. 1917-1918. Plans dressés par Dubois-Marcon 76/IFA/2688 - Fonds Hennebique, Cité de l'architecture et du Patrimoine.</p>
1919	<p>Il rentre au Mexique et reprend sa place à la tête de l'agence.</p> <p>(18 septembre) Naissance de sa deuxième fille, Marthe Amélie Dubois y Fabre. La famille habite au 29 de la <i>Privada Zamora</i>, à Mexico.</p>	<p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Transcription de l'acte de naissance la fille de Paul Dubois, Marthe Amélie Dubois (le 30 octobre) née le 18 septembre 1919 à Mexico, État civil 1920-1928, 432PO/D/2, Archives diplomatiques (Nantes).</p>
1920-1923	Intégration de Juan Segura Gutiérrez, étudiant en architecture à l' <i>Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> , à l'agence de Paul Dubois et Fernand Marcon.	Adriana León Estrada, <i>Art déco y el arquitecto Juan Segura</i> , México D.F Universidad Iberoamericana, 1983.
1919-1929	Il travaille à la transformation du grand magasin <i>La Ciudad de Mexico</i> , avec Fernand Marcon. Il réalise aussi deux fabriques de filature et tissage (non identifiées, mais certaines photographies et plaques de verre du fonds Marcon nous font penser que ces industries sont probablement à Orizaba, Veracruz).	<p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.</p>
1919-1929	Il reprend les cours à l' <i>Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> à Mexico (jusqu'en 1929).	<p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Elizabeth Rojas Fuentes, <i>Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929</i>, México, UNAM, 2000. p. 83, 270, 430, 462, 482, 483, 605, 626, 706, 1171, 1272.</p> <p>Flora Elena Sánchez Arreola, <i>Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes</i>, Mexico, UNAM/Instituto de Investigaciones estéticas, 1996. p. 237</p>
1920	Il réalise le Monument aux Morts de la Première Guerre Mondiale 1914-1918 (avec son partenaire Fernand Marcon) au <i>Panteón francés de la Piedad</i> à Mexico.	<p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Demande d'agrément de Fernand</p>

		Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.
1922-1924	Il signe un immeuble pour la <i>Compañía Industrial de Orizaba (CIDOSA)</i> , avec Fernand Marcon. Cet immeuble est conçu pour abriter des réserves, des bureaux et des appartements de fonction, pour l'activité commerciale de la société.	<p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.</p> <p>Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.</p>
1923	José Vasconcelos le nomme professeur titulaire de Composition et de Composition des éléments et ensembles ornementaux (en 3 ^e année).	Elizabeth Fuentes Rojas, <i>Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos</i> , 1900-1929, UNAM, 2000, p. 95.
1924	(22 mai) Il obtient la croix de guerre et il est nommé Chevalier de la Légion d'honneur. Il réside à l'époque à Mexico, au numéro 89 de la rue <i>Isabel la Católica</i> . Réalisation de l'hôtel particulier d'Hyppolite Signoret à Mexico (avec Fernand Marcon).	<p>Fiche de Paul Dubois comme chevalier de la Légion d'honneur, cote 19800035/1304/50669 AN (base Léonore).</p> <p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p>
1924-1926	Réalisation avec Fernand Marcon de la clinique et de l'habitation du Dr. Antonin Cornillon, directeur de l' <i>Hospital francés</i> . Construction du grand magasin <i>El Correo Francés</i> (avec Fernand Marcon).	<p><i>Ibid.</i></p> <p>Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.</p>
1926-1928	Agrandissement du grand magasin <i>Al Puerto de Liverpool</i> (avec Fernand Marcon).	<p>Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.</p> <p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p>
1927	(26 décembre) Berthe Césarine Dubois, mère de Paul Dubois, décède à Paris dans le 5 ^{ème} arrondissement. Acte de décès : numéro 1870.	Acte de décès de Berthe Césarine Dubois, le 27 décembre 1927, dans le 5 ^{ème} arrondissement de Paris, numéro d'acte 1870, cote, 5D 243. Archives de la ville de Paris.
1929	Restauration de l'église <i>Nuestra Señora de Lourdes</i> , paroisse de la colonie française, située dans le centre-ville de Mexico (Paul Dubois travail seul, à son compte). Fin de sa collaboration avec l' <i>Academia de Bellas Artes de San Carlos</i> .	Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.
1931	Il rentre en France, à Paris. Il est associé au cabinet de l'architecte Ch. Jaubert (Ancien cabinet Legrand & Jaubert).	<i>Ibid.</i>
1932	Il participe au concours public pour une École maternelle à Rambouillet. 3 ^e prix (projet non exécuté).	<i>Ibid.</i>
1938	Il participe au concours public de l'hôtel de la Perception à Fort de France (Martinique).	<i>Ibid.</i>

1939-1940	Durant la Seconde Guerre mondiale, Paul Dubois est de nouveau mobilisé comme lieutenant à la direction des travaux de la position de défense (1939). Il est démobilisé en 1940 en raison de son âge avancé. Durant la même année, entre mai et septembre, il travaille aux ateliers de construction de Puteaux.	<i>Ibid.</i>
1941	(2 juillet) Il est agréé comme architecte de la reconstruction n° 0368. Résidence professionnelle : 27 rue de l'Université, dans le 7 ^e arrondissement de Paris. Résidence personnelle : 39 rue de Bayen (17 ^e arrondissement). À l'époque, il avait effectué des aménagements et modifications (peu importants selon lui), des estimations, un dossier sur les réparations des dommages de guerre en Provence, des devis et des demandes de crédits pour des ravalements et des améliorations d'immeubles à Paris.	<i>Ibid.</i>
1943	(30 septembre) Il s'inscrit en tant que membre de l'ordre des architectes, dans la circonscription de Paris (no 3706).	<i>Ibid.</i>
1945	Dans une lettre adressée au directeur général des travaux de la reconstruction, il manifeste son souhait de travailler en Tunisie ou une autre colonie, en référence à son expérience au Mexique.	<i>Ibid.</i>
1949	Il démissionne de l'ordre des architectes (motif : âgé avancé).	<i>Ibid.</i>
1953	(21 septembre) Il décède à Paris dans le 17 ^{ème} arrondissement.	Acte de naissance d'Adolphe Paul Dubois en 1874 (n°1138), cote 5 Mi 044 R 193, Archives Départementales du Nord.

Annexe 4. Biographie chronologique de Fernand Marius Henri Marcon (1877-1962)



Anonyme, portrait de Fernand Marcon vers 1911, 2016.10.15_1g, fonds Marcon, MDLV©.

Date	Évènement	Source
1877	(21 décembre) Il naît à Saint-Julien-en-Vercors (canton de la Chapelle, Drôme). Il est le fils d'Adrien Marcon, 29 ans, ébéniste, et de Virginie Michel, 29 ans, couturière (épicière après 1904, à la mort de son mari Adrien).	Archives départementales de la Drôme, 2 Mi 1017/R1 1852 -1895, État civil de la commune St-Martin-en-Vercors. Acte de naissance de Fernand Marcon. Entretien avec Marie-Christine Mere-Marcon, petite fille de Fernand Marcon.
1896-1899	Il est élève de l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon. (26 février) Il est à l'atelier de Paul Blondel.	Archives Nationales, 19771065/163 - dossier d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° d'agrément 5240). Notice biographique rédigée par Marie-Laure Crosnier-Leconte, Dictionnaire des élèves architectes de l'Ecole des beaux-arts (1800-1968) [en ligne], INHA. Références aux dossiers AJ/52/408 et AJ/52/240, AN.
1899	(10 novembre) Il est admis en 2ème classe à l'École nationale spéciale des Beaux-Arts de Paris (ENSBA), subventionné par le département de la Drôme. (Matricule de l'Ecole des Beaux-Arts : 5102). Élève d'Émile Bénard (du 7 octobre 1899 au 22 mars 1902). Il obtient un total de 23 valeurs, dont quatre troisièmes Médailles en	Notice biographique rédigée par Marie-Laure Crosnier-Leconte, Dictionnaire des élèves architectes de l'Ecole des beaux-arts (1800-1968) [en ligne], INHA. Références aux dossiers AJ/52/408 et AJ/52/240, AN.

	stéréotomie, perspective, dessin ornemental et exercices d'histoire de l'architecture.	
1902	Il rentre en première classe, obtenant un total de 14 ½ valeurs dont une deuxième Seconde Médaille et une première Seconde Médaille en projets rendus. Il a exposé au Salon des artistes français à Paris : un Portail de l'église collégiale de Saint-Bernard, à Romans (Drôme)	<i>Ibid.</i>
1904	(mars) Premier voyage au Mexique de Fernand Marcon, en passant par New York, Washington, la Nouvelle Orléans et le Texas. (28 mars 1904) Premier enregistrement d'entrée au Mexique. Il commence à travailler comme architecte au Palais Législatif à Mexico.	Cartes postales, fonds Marcon, MDLV. Archives diplomatiques (Nantes), 432PO/B/48 - Français au Mexique, congrès et recensements 1880-1950. Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.
1905	Il rentre en France pour sept mois (Registre de la légation de France entre le 10/05/1905 et le 16/12/1905) À son retour, il commence son travail comme inspecteur de la construction du Palais Législatif de Mexico (sur la direction d'Émile Bénard).	Archives diplomatiques (Nantes), 432PO/B/48 - Français au Mexique, congrès et recensements 1880-1950 Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.
1907	Première perspective signée par Paul Dubois et Fernand Marcon. Il s'agit d'un projet pour le grand magasin <i>Al Puerto de Veracruz</i> sous la commande de M. Honnorat en juin 1907. Projet non réalisé.	Musée de la vallée de l'Ubaye (Barcelonnette) – Plans, Fonds Marcon et Cité de l'architecture et du Patrimoine (Paris) 76/IFA/1277 - Fonds Hennebique, 51 autres pays, de 1903-1907. Grand magasin de M. Honnorat, Mexico (Mexique) agrandissement. 1907. Plans dressés par Dubois-Marcon Archives Nationales, 19771065/163 - dossier d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° d'agrément 5240).
1908	(10 juin) A lieu l'assemblée générale de <i>l'Asociación Internacional de Amigos del Arte</i> (l'Association Internationale des Amis des Arts). Dans les journaux, les responsables des renseignements sont les architectes Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard. Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard travaillent pour la rénovation du <i>Círculo francés de Mexico</i> , salon pour les expatriés français et les classes aisées à Mexico. Selon Auguste Génin, l'intérieur de cet espace était « une œuvre au caractère	"Sociedad Internacional de Amigos de las Artes", Journal El Diario, 27/09/1908, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne], référence 1908_09_29 / http://www.hndm.unam.mx/index.php/es Auguste Génin (1933) in Hélène Homps-Brousse, <i>L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnètes France – Mexique</i> , Paris, Somogy éditions d'Art/ Barcelonnette, Musée de la Vallée, 2013, p. 186.

	bien français tant par la disposition que par le choix des décorations inspirées par [l'] architecture [française] du XVIII ^e siècle ». Toutefois, nous ne savons pas si cette description correspond à la rénovation des architectes Dubois, Marcon et Godard, ou à une étape précédente, réalisée par l'architecte français Émile Desormes.	
1909	(15 avril) il épouse, à Saint Martin-sur-Vercors, Blanche Marguerite Louise Marie Joanna Bellier. Il retourne au Mexique avec elle. Il fait un don pour aider les victimes d'une inondation à Monterrey (Mexique) avec Paul Dubois et Antonin Godard.	Archives départementales de la Drôme, 2 Mi 1017/R1 1852 -1895 - État civil de la commune de St-Martin-en-Vercors. Acte de naissance de Fernand Marcon. Livret de famille de la commune de Saint-Martin en Vercors – extrait acte de l'état civil délivré par la légation de la République française à Mexico (Marie-Christine Mere-Marcon et Jean-Claude Mere). Fonds Marcon, photographies, MDLV. "Detalles de la suscripción de urgencia para Monterrey", Journal <i>El Imparcial</i> , 02/09/109, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne], http://www.hndm.unam.mx/index.php/es
1909-1910	Agrandissement du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> (avec Paul Dubois et Antonin Godard). Leur agence est située à l'époque au numéro 6 de la rue <i>Lerdo</i> .	Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN. Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.
1910	Travaux pour le monument à Louis Pasteur, un don que les membres de la <i>Colonia francesa de México</i> (Colonie Française à Mexico) ont fait à la ville de Mexico, pour le centenaire de l'Indépendance du Mexique. Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard suivent le chantier de la construction du piédestal et l'installation de l'effigie.	"La estatua de Pasteur", journal <i>El tiempo</i> , 14/07/1910, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne], http://www.hndm.unam.mx/index.php/es Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.
1910-1913	Agrandissement et transformation du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> (avec Paul Dubois et Antonin Godard).	Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN. Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN. Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.
1911	(6 mai) naissance de sa fille Renée à Mexico. (27 septembre) Il est témoin du mariage de Paul Dubois avec Marthe Fabre (1887-1984).	Livret de famille de la commune de Saint-Martin en Vercors – extrait acte de l'état civil délivré par la légation de la République française à Mexico (Marie-Christine Mere-Marcon et Jean-Claude Mere). Archives diplomatiques (Nantes) 432PO/D/3 - État civil 1929-1934. Transcription de l'acte de mariage de Paul Dubois et Marthe Fabre le 27 septembre 1911 à Mexico.

1912	<p>Il reçoit, avec Paul Dubois et Antonin Godard, la commande de <i>l'Hospital francés</i>, un projet réalisé pour l'Association française, suisse et belge de bienfaisance et de prévoyance. (La première étape sera construite entre 1913 et 14 ; et la deuxième ne sera achevée qu'en 1921).</p> <p>(11 octobre) Il est témoin pour l'acte de naissance de la fille ainé de Paul Dubois : Berthe Marthe Jeanne Dubois y Fabre. (Fernand Marcon habite avec sa famille au 137 de la 6ta Ayuntamiento, Mexico)</p> <p>Il signe les plans de la Villa Rémusat (à Seyne, Alpes-de- Haute-Provence, France), avec Paul Dubois et Antonin Godard.</p>	<p>Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.</p> <p>Acte de naissance de la fille de Paul Dubois, Berthe-Marthe-Jeanne Dubois le 11 octobre 1912 à Mexico, 432PO/D/1 - État civil 1910-1920, Archives diplomatiques (Nantes)</p> <p>Hélène Homps-Brousse, <i>L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique</i>, Paris, Somogy éditions d'Art/ Barcelonnette, Musée de la Vallée, 2013, p. 185.</p> <p>Villa Rémusat, plans et photographies, MDLV.</p>
1913	<p>Il rentre en France (registre de la légation de France 10/10/1913).</p> <p>(5 décembre) Il obtient son certificat d'études de la section architecture, délivré par l'ENSBA.</p>	<p>Français au Mexique, congrès et recensements 1880-1950, 432PO/B/48 Archives diplomatiques (Nantes).</p> <p>Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.</p>
1914	<p>(18 avril) Naissance de son fils Joseph (père de Marie-Christine Mere-Marcon) à Saint Julien-en-Vercors.</p>	<p>Archives départementales de la Drôme, 4E5923 - État civil de la commune de St-Martin-en-Vercors. Acte de naissance de Joseph Eugène Fernand Marie Marcon le 18/04/1914</p> <p>Livret de famille de la commune de Saint-Martin en Vercors – extrait acte de l'état civil délivré par la légation de la République française à Mexico (Marie-Christine Mere-Marcon et Jean-Claude Mere).</p>
1914-1918	<p>Il reste en France du fait de l'éclatement du conflit. À la mobilisation, il arrive aux forces armées, le 4 août. Mais c'est seulement une année plus tard, le 29 août 1915, qu'il est assigné au service auxiliaire pour raisons de santé (entérocolite et dyspepsie). Finalement, il est détaché à la Société d'éclairage électrique à Lyon, le 29 mai 1916.</p> <p>(09 août 1918) Décès de son épouse, Blanche Marguerite Bellier.</p>	<p>Fiche militaire de Fernand Marius Henri Marcon, , bureau de recrutement : Montélimar, n° matricule 1080, Archives départementales de la Drôme.</p> <p>Usines de matériel de guerre, Société l'éclairage électrique, 514WP8 ; 514WP9 2PH/338 1 ; 2PH/338 2, Archives municipales de Lyon.</p> <p>Livret de famille de la commune de Saint-Martin en Vercors – extrait acte de l'état civil délivré par la légation de la République française à Mexico (Marie-Christine Mere-Marcon et Jean-Claude Mere).</p>
1918-1921	<p>Reconstruction du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i>, avec Paul Dubois.</p> <p>Le projet a été commandé en 1914, après l'incendie qui l'avait détruit. Mais la Révolution mexicaine et la Première</p>	<p>Musée de la vallée de l'Ubaye (Barcelonnette) plans, Fonds Marcon</p> <p>Conversations avec Jocelyn Signoret (membre de la famille des anciens propriétaires du Palacio de Hierro).</p> <p>Grand magasin « Au palais de fer » de Maison</p>

	Guerre mondiale ont ralenti la tâche. Le projet s'est développé entre 1918 et 1921, par correspondance entre la France et le Mexique.	Tron et cie, Mexico (Mexique) : reconstruction. 1917-1918. Plans dressés par Dubois-Marcon 76/IFA/2688 - Fonds Hennebique, Cité de l'architecture et du Patrimoine.
1919	Il se marie avec Marie Joséphine Gabrielle Bellier, sœur de sa première épouse.	Livret de famille de la commune de Saint-Martin en Vercors – extrait acte de l'état civil délivré par la légation de la République française à Mexico (Marie-Christine Mere-Marcon et Jean-Claude Mere).
1919-1929	Il travaille à la transformation du grand magasin <i>La Ciudad de Mexico</i> , avec Paul Dubois. Il réalise aussi deux fabriques de filature et tissage (non identifiées, mais certaines photographies et plaques de verre du fonds Marcon nous font penser que ces industries sont probablement à Orizaba, Veracruz).	Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN. Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.
1920	Il réalise le Monument aux Morts de la Première Guerre mondiale 1914-1918 (avec son partenaire Paul Dubois) au <i>Panteón francés de la Piedad</i> à Mexico.	Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN. Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.
1921	Réalisation du monument aux morts de la Première Guerre mondiale (1914-1918) à Saint Martin-sur-Vercors.	Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.
1922-1924	Il réalise un immeuble pour la <i>Compañia Industrial de Orizaba (CIDOSA)</i> , avec Paul Dubois. Cet immeuble est conçu pour abriter des réserves, des bureaux et des appartements de fonction, pour l'activité commerciale de la société.	Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN. Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.
1924	Réalisation de l'hôtel particulier d'Hyppolite Signoret à Mexico (avec Paul Dubois). (novembre) Il rentre au Mexique depuis la France à bord du paquebot « Espagne ».	Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN. Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.
1924-1926	Réalisation avec Paul Dubois de la clinique et de l'habitation du Dr. Antonin Cornillon, directeur de l' <i>Hospital francés</i> . Construction du grand magasin <i>El Correo Francés</i> (avec Paul Dubois).	Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN. Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.
1925	Il se déclare domicilié en France, à Saint Julien-en-Vercors.	Fiche militaire de Fernand Marius Henri Marcon, bureau de recrutement : Montélimar, n° matricule 1080, Archives départementales de la Drôme.
1926-1928	Agrandissement du grand magasin <i>Al Puerto de Liverpool</i> (avec Paul Dubois).	Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN. Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.
1930	Construction d'un groupe scolaire et la	Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240),

	mairie à Saint Julien-en-Vercors (seul, à son compte) en France	cote 19771065/163, AN.
1932	Aménagement d'une colonie de vacances propriété de l'hôpital général de Valence à St Martin-en-Vercors (seul, à son compte)	<i>Ibid.</i>
1933	Construction d'une école mixte à Saint Agnan-en-Vercors (seul, à son compte). Dans le cahier des charges (1933), il est mentionné que les plans sont dressés par l'architecte Lesdre (dans la commune d'Étoile). Le décompte général des travaux est signé par Fernand Marcon.	<i>Ibid.</i> Archives départementales de la Drôme, 2 O 887 - École de Saint-Agnan-en-Vercors, hameau de Chabottes.
1935-36	(11 octobre 1935) Demande du brevet d'invention pour une monocle pour vues panoramiques à Valence (22 janvier 1936) Il obtient le brevet.	Musée de la vallée de l'Ubaye (Barcelonnette) – Dossier de versement, Fonds Marcon et entretien avec Marie-Christine Mere-Marcon et Jean-Claude Mère.
1936	Échange de deux correspondances avec Louis Lumière (ingénieur, inventeur du cinématographe).	Entretien avec Marie-Christine Mere-Marcon et Jean-Claude Mere), correspondance et autres documents.
1941-1943	Diverses constructions de bâtiments agricoles, bénéficiant de la loi sur la restauration de l'habitation rurale	Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.
1943	(8 juillet) Inscrit à l'ordre des architectes dans la circonscription de Grenoble, numéro 5240	<i>Ibid.</i>
1944	(13 juin) Inscrit comme architecte de la reconstruction. Domicilié à Saint Martin-sur-Vercors, Drôme.	<i>Ibid.</i>
1949	Architecte à Saint-Martin-sur-Vercors en collaboration avec Marius Chaudier.	Notice biographique rédigée par Marie-Laure Crosnier-Leconte, Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts (1800-1968) [en ligne], INHA. Références aux dossiers AJ/52/408 et AJ/52/240, AN.
1962	(15 mars) Il meurt à Valence.	Acte de naissance de Fernand Marcon État civil de la commune St-Martin-en-Vercors, 2 Mi 1017/R1 1852 -1895, Archives départementales de la Drôme. Livret de famille de la commune de Saint-Martin en Vercors – extrait acte de l'état civil délivré par la légation de la République française à Mexico (Marie-Christine Mere-Marcon et Jean-Claude Mere).

Annexe 5. Biographie chronologique de Antonin Gabriel Godard (1881- 1953 ?)



F. Marcon, portrait d'Antonin Godard à Mexico vers 1911, Fonds Marcon, MDLV©.

Date	Évènement	Source
1881	(14 septembre) Il est naît à Pont-Évêque (Isère), fils d'Étienne Godard, 28 ans, comptable, et de Marie Louise Ronjat, 24 ans, ménagère.	Acte de naissance d'Antonin Gabriel Godard, Naissances, mariages, décès Pont-Evêque, cote : 9NUM/AC318/11875-1894, Archives départementales de l'Isère.
1902	(13 mai) Il est admis en deuxième classe à l'École nationale spéciale des Beaux-Arts de Paris (ENSBA). Présent à l'atelier d'Émile Bénard entre 1902 et 1904 (avec Fernand Marcon). Il obtient un total de 9 valeurs, dont deux Troisième Médailles en dessin ornemental et exercices d'histoire de l'architecture.	Marie-Laure Crosnier Leconte, « Notice biographique d'Antonin Gabriel Godard », <i>Dictionnaire des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts (1800-1968)</i> , INHA (en ligne), http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017 (consulté le 12 décembre 2017) ;
1904	(mars) On le retrouve dans les photographies de l'agence de Bénard, installée dans la rue <i>Tamaulipas</i> . (1904-1907) Il se déclare domicilié à Mexico.	Fonds Marcon, photographies et cartes postales, MDLV. Javier Pérez Siller et Marta Bénard Calva, <i>El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio Legislativo, hoy Monumento a la Revolución</i> , México D.F., Artes De México y Del Mundo SA, 2009, p. 117. Matricule militaire d'Antonin Gabriel Godard, numéro 1249. Archives départementales de Lyon, registre matricule 1901, 1 RP 1040.
1908	(10 juin), A lieu l'assemblée générale de l' <i>Asociación Internacional de Amigos del</i>	"Sociedad Internacional de Amigos de las Artes", Journal <i>El Diario</i> , 27/09/1908, Hemeroteca nacional digital de México [en

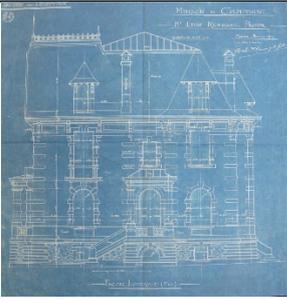
	<p><i>Arte</i> (l'Association Internationale des Amis des Arts). Dans les journaux, les responsables des renseignements sont les architectes Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard.</p> <p>Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard travaillent pour la rénovation du <i>Círculo francés de Mexico</i>, salon pour les expatriés français et les classes aisées à Mexico. Selon Auguste Génin, l'intérieur de cet espace était « une œuvre au caractère bien français tant par la disposition que par le choix des décorations inspirées par [l'] architecture [française] du XVIII^e siècle ». Toutefois, nous ne savons pas si cette description correspond à la rénovation des architectes Dubois, Marcon et Godard, ou à une étape précédente, réalisée par l'architecte français Émile Desormes.</p> <p>Godard se porte volontaire pour <i>l'Asociación Cristiana de Jóvenes</i> (Association chrétienne de jeunes), en tant que membre de la section française, dont le but est d'organiser des soirées autour du théâtre et des spectacles musicaux.</p>	<p>ligne], http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/</p> <p>Auguste Génin (1933) in Hélène Homps-Brousse, <i>L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique</i>, Paris, Somogy éditions d'Art/ Barcelonnette, Musée de la Vallée, 2013, p. 186.</p> <p>« Sociedad », <i>El diario</i>, 17 décembre 1908, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne], http://www.hndm.unam.mx/index.php/es</p>
1909	Il fait un don pour aider les victimes d'une inondation à Monterrey (Mexique) avec Fernand Marcon et Paul Dubois.	<p>"Detalles de la suscripción de urgencia para Monterrey", Journal <i>El Imparcial</i>, 02/09/109, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne], http://www.hndm.unam.mx/index.php/es</p>
1910	<p>Travaux pour le monument à Louis Pasteur, un don que les membres de la <i>Colonia francesa de México</i> (Colonie Française à Mexico) ont fait à la ville de Mexico, pour le centenaire de l'Indépendance du Mexique.</p> <p>Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard suivent le chantier de la construction du piédestal et l'installation de l'effigie.</p> <p>Antonin Godard est invité chez l'industriel Roberto J. Rodríguez, ingénieur en chef de la <i>Compañía Fundidora de Fierro y Acero Monterrey</i> (Compagnie Fondserie de fer et d'acier Monterrey). Rodríguez offre un banquet avec les ingénieurs Miguel Angel de Quevedo, Roberto Gayol, Mauricio de M. y Campos, Genaro Alcorta et S. Fortin. Après le repas, les convives se rendent sur le chantier du <i>Palacio legislativo</i>, dont la structure avait été commandée à l'entreprise de Roberto J. Rodríguez.</p>	<p>"La estatua de Pasteur", journal <i>El tiempo</i>, 14/07/1910, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne] http://www.hndm.unam.mx/index.php/es</p> <p>Fonds Marcon, photographies et plaques de verre, MDLV.</p> <p>« Sociales y personales », <i>El Imparcial</i>, 31 août 1910, p. 3, Hemeroteca nacional digital de México [en ligne], http://www.hndm.unam.mx/index.php/es</p>

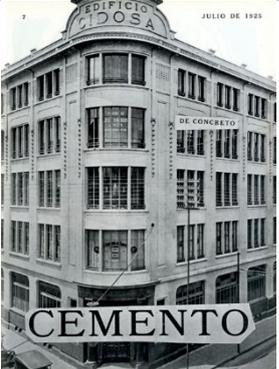
1910-1913	Agrandissement et transformation du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> (avec Fernand Marcon et Paul Dubois).	<p>Demande d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° 0368), cote 19771065/86, AN.</p> <p>Demande d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° 5240), cote 19771065/163, AN.</p> <p>Fonds Marcon, plans et photographies, MDLV.</p>
1912	Il signe les plans de la Villa Rémusat (à Seyne, Alpes-de-Haute-Provence, France), avec Fernand Marcon et Paul Dubois.	<p>Hélène Homps-Brousse, <i>L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique</i>, Paris, Somogy éditions d'Art/ Barcelonnette, Musée de la Vallée, 2013, p. 185.</p> <p>Villa Rémusat, plans et photographies, MDLV.</p>
1914-1918	<p>Antonin Godard semble inscrit au 96^{ème} régiment d'infanterie.</p> <p>Le 13 décembre 1916, il a fait une demande à l'ENSBA afin d'obtenir un certificat de scolarité. Il signe une lettre depuis la commune de Richerenches en tant que caporal du 159^{ème} Régiment d'infanterie Alpine, 29^{ème} compagnie. À cette époque, il souhaite intégrer un service de l'aéronautique militaire, prenant en charge la production de pièces.</p>	<p>Matricule militaire d'Antonin Gabriel Godard, numéro 1249. Archives départementales de Lyon, registre matricule 1901, 1 RP 1040.</p> <p>Demande d'un certificat de scolarité pour entrer dans un service de l'aéronautique militaire, le 13 décembre 1916, AJ5242300144 AN.</p>
1919-1927	Godard se déclare domicilié à Nancy.	Matricule militaire d'Antonin Gabriel Godard, numéro 1249. Archives départementales de Lyon, registre matricule 1901, 1 RP 1040.
1920	Le 22 mars, il épouse Alphonsine Bénard à Lure (Haute-Saône en région Bourgogne-Franche-Comté).	Acte de naissance d'Antonin Gabriel Godard, Naissances, mariages, décès Pont-Evêque, cote : 9NUM/AC318/11875-1894, Archives départementales de l'Isère.
1953 ?	Il décède probablement le 31/07/1953, mais l'information reste à confirmer par une visite aux archives départementales de l'Isère (le document est difficile à visualiser en ligne : certaines parties sont illisibles).	Acte de naissance d'Antonin Gabriel Godard, Naissances, mariages, décès Pont-Evêque, cote : 9NUM/AC318/11875-1894, Archives départementales de l'Isère.

Annexe 6. Productions architecturales de Paul Dubois et Fernand Marcon

Œuvres à Mexico (1907-1929)

Dates	Nom	Image	Localisation	Commanditaires
1906	Concours pour l'École Normale de Popotla à Mexico (Premier prix - non exécuté)	Non identifiée	Mexico, Mexique	Gouvernement, <i>Secretaría de Educación Pública</i> (Ministère de l'Instruction Publique du Mexique)
1907	Projet d'agrandissement du grand Magasin <i>Al Puerto de Veracruz</i> (non exécuté)	 Fonds Marcon, MDLV©.	Mexico, Mexique	M. HONNORAT et M. SIGNORET
1908	Transformation du <i>Círculo francés de Mexico</i> (association d'expatriés français)	Non identifiée	Mexico, Mexique	Membres de la colonie française du Mexique
1909-1911	Agrandissement du Grand Magasin <i>El Palacio de Hierro</i> . Avec Antonin Gabriel Godard (1881-1953 ?)	 APPH©.	Mexico, Mexique	Joseph et Jules TRON, Joseph LEAUTAUD
1910	Piédestal et aménagement de la place du Monument à Louis Pasteur (Réplique de la sculpture en bronze d'Antonin CARLES et Léon CHIFFLOT créée en 1989) Avec Antonin Gabriel Godard (1881-1953 ?)	 Fonds Marcon, MDLV©.	Mexico, Mexique	Colonie Française du Mexique

1910-1913	Agrandissement et transformation du grand magasin <i>El Centro Mercantil</i> . Avec Antonin Gabriel Godard (1881-1953 ?)	 Fonds Marcon, MDLV©.	Mexico, Mexique	Sébastien ROBERT et Joseph PINONCELY
1912	Projet pour la villa de Leon Rémusat (Construite). Avec Antonin Gabriel Godard (1881-1953 ?)	 MDLV©.	Maure, Seyne, Alpes-de-Haute-Provence, France	Leon REMUSAT
1912-1914 / 1921	Construction de l' <i>Hospital francés</i> (aujourd'hui détruit). Avec Antonin Gabriel Godard (1881-1953 ?) pour la première étape	 ICA©	150 avenue Niños Héroes colonia Doctores, delegación Cuauhtémoc Mexico, Mexique	Association Franco-Belge-Suisse de bienfaisance au Mexique
1918-1921	Reconstruction du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i>	 AMPC.	5 Avenue 20 de noviembre centre-ville, delegación Cuauhtémoc Mexico, Mexique	Joseph et Jules TRON, Joseph LEAUTAUD
1919-1929	Transformation du grand magasin <i>La Ciudad de México</i>	 Villasana-Torres©.	Mexique, Mexique	Alexandre REYNAUD, Joseph SIGNORET et Hippolyte DONNADI EU
1919-1929 ?	Usine de filature	Non identifiée	Probablement à Veracruz (fonds Marcon,	Non identifiés

			MDLV), Mexique	
1919- 1929 ?	Usine de tissage	Non identifiée	Probablement à Veracruz (fonds Marcon, MDLV), Mexique	Non identifiés
1920	Construction du Monument aux Morts de la Première Guerre Mondiale (1914- 1918)	 Fonds Marcon, MDLV©.	<i>Panteón Frances de la Piedad</i> , Mexico, Mexique	Association Franco- Belge-Suisse de bienfaisance au Mexique
1922- 1924	Construction du siège de la <i>Compañía Industrial de Orizaba - CIDOSA</i> . (Aujourd'hui transformé)	 Raíces digital-UNAM©	62 rue Uruguay centre-ville, delegación Cauhtémoc Mexico, Mexique	SIGNORET & HONNORAT, LAMBER & REYNAUD, GARCIN & FAUDON, OLLIVIER, TRON, EBRAD, BRANIFF, QUINN
1923	Construction de la villa de Honorat Signoret (détruite)	Non identifiée	135 rue Hamburgo Mexico, Mexique	Hyppolite SIGNORET
1924	Construction de la villa et clinique du Dr. Antonin Cornillon	 Fonds Marcon, MDLV©.	Mexico, Mexique. Localisation exacte non identifiée	Dr. Antonin CORNILLON
1924- 1926	Construction du grand magasin <i>El Correo francés</i>	 AMPC.	43 rue Palma centre-ville, delegación Cauhtémoc Mexico, Mexique	Mathieu LAMBERT

1926-1928	Agrandissement du grand magasin <i>Al Puerto de Liverpool</i> (Réaménagé par Enrique de la Mora, notamment l'accès en rotonde à l'angle en 1933)	 Martínez de Graue 1997AMPC.	Mexico, Mexique	Jean-Baptiste EBRAD
?	Construction du mausolée du M. Signoret et d'autres monuments funéraires	 Fonds Marcon, MDLV©.	<i>Panteón Francés de la Piedad</i> , Mexico, Mexique	M. SIGNORET

Œuvres de Paul DUBOIS (seul)

Dates	Nom	Image	Localisation	Commanditaires
1929	Restauration de l'église française de Mexico (<i>Nuestra señora de Lourdes</i>)	 INAH©.	37 rue Bolivar, centre-ville, delegación Cuauhtémoc, Mexico, Mexique	Association Franco-Belge- Suisse de bienfaisance au Mexique
1932	Projet d'une école maternelle de Rambouillet (3 ^e prix, non exécuté)	Non identifiée	Ile-de-France, France	Non identifiés
1938	Projet de l'Hôtel de la Perception à Fort-de-France (Premier prix)	Non identifiée	Martinique, France	Non identifiés

Œuvres de Fernand MARCON (seul)

Dates	Nom	Image	Localisation	Commanditaires
1921	Monument aux Morts de la Guerre de 14-18		Saint Martin-en-Vercors, Drôme, France	Non identifiés
1930	Construction d'un groupe scolaire et mairie de Saint Julien-en-Vercors	 Coll. Mère-Marcon	Drôme, France	Instruction publique
1932	Aménagement d'une colonie de vacances à Saint Martin-en-Vercors	Non identifiée	Drôme, France	Hôpital général de Valence
1933	Construction d'une école mixte à Saint Agnan-en-Vercors	Non identifiée	Drôme, France	Instruction publique
1941-1943	Diverses constructions de bâtiments agricoles	Non identifiée	Drôme, France	Non identifiés
1945	Villa Bellon	 Musée de la Résistance, Drôme	Saint Martin-en-Vercors, France	M. BELLON

Annexe 7. Biographie chronologique de Carlos Obregón Santacilia (1896-1961)



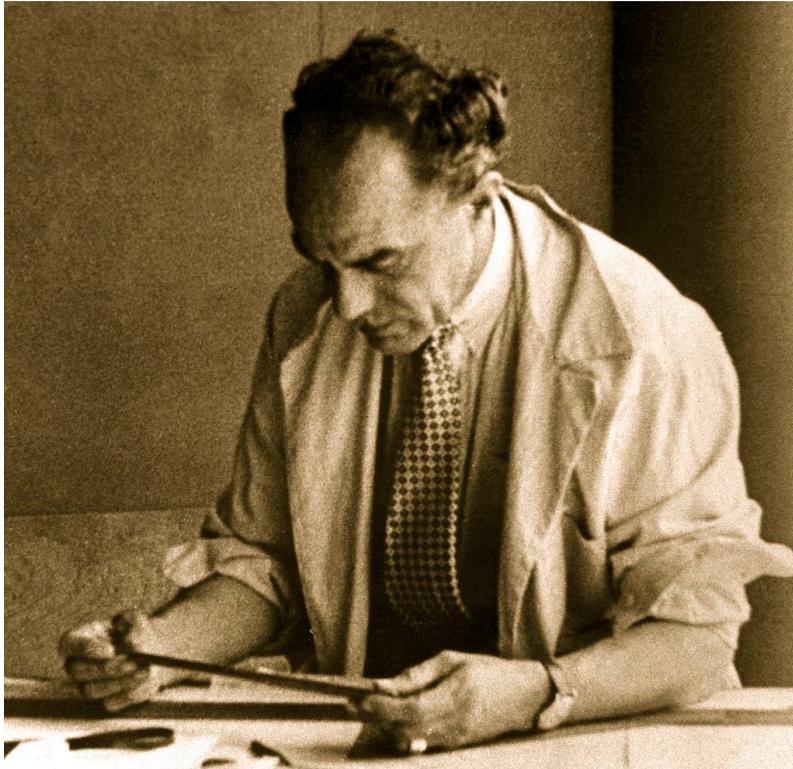
Anonyme, portrait de Carlos Obregón, mediateca INHA©.

Date	Évènement	Source
1896	(5 novembre) Il naît à Mexico. Fils du Dr. Lauro Obregón et de María Santacilia y Juárez. Par sa branche maternelle, il est le descendant de l'ancien président du Mexique Benito Juárez (1806-1872).	Garay Arellano, G., <i>La Obra De Carlos Obregón Santacilia, Arquitecto</i> , México, Secretaría de Educación Pública Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979.
1916	Il accède à l'Université nationale du Mexique pour étudier l'architecture à l'École nationale des Beaux-Arts.	<i>Ibid.</i>
1922	Avec l'architecte Carlos Tarditi, il remporte le concours du pavillon mexicain lors de l'exposition du Centenaire de l'indépendance du Brésil.	<i>Ibid.</i>

1924	Il passe son examen professionnel pour obtenir le titre d'architecte et reçoit une mention d'honneur. Il collabore avec l'architecte José Villagrán García dans le projet du bâtiment de la <i>Lotería Nacional</i> .	<i>Ibid.</i>
1925	Il réalise le projet de la Maison de l'étudiant mexicain à Paris. Projet d'extension de <i>l'Avenida Chapultepec</i> jusqu'au <i>Zócalo</i> et de réparation de la <i>Plaza de la Constitución</i> .	<i>Ibid.</i>
1926	Collaboration avec José Villagrán dans le projet de construction du Département du District Fédéral.	<i>Ibid.</i>
1926-1928	Bâtiment de la <i>Banque du Mexique</i> .	<i>Ibid.</i>
1927-1929	Bâtiment du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> .	<i>Ibid.</i>
1927-1928	Projet <i>Banco Agrícola</i> .	<i>Ibid.</i>
1929	Projet de maisons multifamiliales <i>Constructora de la Ciudad Nueva</i> Projet pour le phare de Columbus (compétition mondiale) : il prend la treizième place.	<i>Ibid.</i>
1930	Projet d'agrandissement du bâtiment de la santé. Projet préliminaire du bâtiment de la Direction générale des télégraphes. Chapelle votive à Cerro Colorado, Guanajuato. Modifications d'une crypte du Panthéon français (à Paris). Adaptation de la Maison Iturbide pour le Musée des Arts Plastiques. Projet de la succursale de <i>Banco de México</i> , Nogales Sonora et Mérida, Yucatán.	<i>Ibid.</i>
1930-1931	Deux gares. Maison de l'architecte Carlos Obregón Santacilia à Tlacupac, San Ángel.	<i>Ibid.</i>
1931	Aménagement de la chapelle du M. Eduardo Villaseñor, Paseo de la Reforma.	<i>Ibid.</i>
1932	Résidence du général Plutarco Elías Calles, à Cuernavaca.	<i>Ibid.</i>
1933-1934	Premiers plans originaux de l'hôtel <i>Reforma</i> . Projet repris par Mario Pani.	<i>Ibid.</i>
1935	Aménagement du hall de l'hôtel <i>Regis</i> et croquis pour un cabaret.	<i>Ibid.</i>
1936	Projet de bâtiment annexe au <i>Banco de México</i> .	<i>Ibid.</i>
1937	Projet Musée de la Révolution sous le Monument de la Révolution. Extension du bâtiment <i>El Universal</i> (parking).	<i>Ibid.</i>

	Concours pour la construction du Syndicat des électriciens. Réglementation des bâtiments <i>Avenida Juárez</i> et <i>Paseo de la Reforma</i> et autres études de planification. Projet de modernisation de l'hôtel <i>Imperial</i> .	
1938-1941	Bâtiment <i>Guardiola</i> . Nouveaux étages et trois sous-sols.	<i>Ibid.</i>
1939	Projet pour le concours du bâtiment <i>Seguros de México</i> .	<i>Ibid.</i>
1940	Divers projets de réparation pour la <i>Plaza de la Constitución</i> (certains avec un parking souterrain) et le musée de Mexico. Projet pour le <i>Bankers Club</i> .	<i>Ibid.</i>
1941	Deux projets pour la Bibliothèque nationale du <i>Zócalo</i> .	<i>Ibid.</i>
1942	Urne funéraire pour Venustiano Carranza	<i>Ibid.</i>
1942-1944	Bâtiment pour l'ambassade du Brésil au Mexique.	<i>Ibid.</i>
1943-1945	Président de la Société des architectes mexicains.	<i>Ibid.</i>
1946	Projet de parking sous la <i>Plaza del Palacio de Bellas Artes</i> .	<i>Ibid.</i>
1946	Banque nationale d'épargne.	<i>Ibid.</i>
1949	Projet de pavillon du Mexique dans la Cité universitaire de Paris.	<i>Ibid.</i>
1950	Projet de monument à <i>Cuahutémoc</i> dans le cadre du croisement des voies Reforma et Insurgentes.	<i>Ibid.</i>
1951	Projet d'aérogare de Balderas.	<i>Ibid.</i>
1952	Projet de classe Magna University City	<i>Ibid.</i>
1953	Voyage en Europe. Place et Monument à Juárez à Pachuca, Hidalgo.	<i>Ibid.</i>
1956	Mausolée à Juárez dans le Palais National.	<i>Ibid.</i>
1960	Projet de palais législatif.	<i>Ibid.</i>
1961	(24 septembre) Il décède à Mexico.	<i>Ibid.</i>

Annexe 8. Biographie chronologique de Juan Segura Gutiérrez (1898-1989)



Anonyme, portrait de Juan Segura, Gerardo Segura Warnholtz©.

Date	Évènement	Source
1898	(23 juin) Il naît à Mexico. Fils du Dr. Joaquín Segura Pesado et Juana Gutiérrez.	Toca Antonio, «Juan Segura, Un precursor olvidado », <i>Arquitectura y sociedad. Revista oficial del Colegio de arquitectos de México. Sociedad de arquitectos mexicanos.</i> , 2, 1980, p. 9-12. Javier Velasco Sánchez, <i>El art déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez</i> , Ciudad de México, Facultad de Arquitectura-UNAM [2013];
1917-1921	Il étudie l'architecture à l'École nationale des Beaux-Arts, l'ancienne académie de San Carlos.	Javier Velasco Sánchez [2013]
1920-1923	Il collabore au cabinet de Paul Dubois en tant que dessinateur pour l'hôpital français, le bâtiment CIDOSA et le monument aux soldats français tombés pendant la Première Guerre mondiale, situé dans le Panthéon français (à Paris).	<i>Ibid.</i>
1923	Il obtient son titre d'architecte avec le projet Hôtel <i>Campestre</i> au Michoacán, qui avait pour jury les architectes : Manuel Ituarte, Carlos Lazo et Luis R. Ruiz.	<i>Ibid.</i>
1925	Il épouse Carmen Diez de Bonilla avec qui il	<i>Ibid.</i>

	aura quatre enfants : Alicia, Marcela, León et Juan.	
1926	Il collabore avec l'architecte Manuel Cortina à l'achèvement des travaux de "l'orphelinat <i>San Antonio y Santa Isabel</i> pour les demoiselles, pour la Fondation Mier y Pesado, située à Calzada Guadalupe, quartier Industrial. Projet (non construit) pour une clinique homéopathique de Mexico. Il participe avec l'architecte Vicente Urquiaga au concours pour le pavillon du Mexique à l'exposition de Séville, obtenant la première place.	Javier Velasco Sánchez [2013] <i>Adriana León Estrada, Art déco y el arquitecto Juan Segura, mémoire de licence en architecture, Universidad Iberoamericana, Mexico, D.F., 1983.</i>
1927	Il réalise un projet d'urbanisation et de lotissement sur la propriété de la maison de campagne de la famille Mier y Pesado dans le quartier Tacubaya.	Javier Velasco Sánchez [2013]
1928	Il prépare le projet et construit l'immeuble <i>San Jorge</i> pour la Fundación Mier y Pesado, situé Av. Revolución, col. Tacubaya	<i>Ibid.</i>
1929	Il signe le projet et construit l'immeuble <i>Isabel</i> , inclus dans le projet de lotissement de 1927, pour la Fundación Mier y Pesado, située dans le quartier Tacubaya. Il collabore avec Marcial Gutiérrez Camarena dans le projet et la construction du Stade <i>Venustiano Carranza</i> situé dans le quartier Candelaria.	Javier Velasco Sánchez [2013] Antonio Toca, « Juan Segura, Un precursor olvidado », <i>Arquitectura y sociedad. Revista oficial del Colegio de arquitectos de México. Sociedad de arquitectos mexicanos.</i> , 2, 1980 1979, p. 9-12.
1930-1931	Il prépare le projet et construit le bâtiment multifonctionnel <i>Ermita</i> . Situé dans l'avenue Revolución à l'angle de la rue Jalisco dans le quartier Tacubaya, comprenant des appartements, des boutiques et le cinéma-théâtre <i>Hipódromo</i> .	<i>Ibid</i>
1945-1948	Il travaille dans le comité scolaire CAFCE en tant que chef de l'état de Sinaloa.	Adriana León Estrada, 1983.
1948-1949	Il collabore avec Vicente Urquiaga y Rivas dans le projet et la construction des extensions de l'Université de Guanajuato : escalier principal, auditorium et cours intérieures de l'École des arts plastiques. Il réalise le projet du Palais du Gouvernement de l'État de Guanajuato.	Javier Velasco Sánchez [2013]
1949-1951	Il travaille au CAPFCE en tant que responsable de l'Atelier Projets. Il prépare le projet et construit le stade IPN dans le quartier de Santo Tomás.	<i>Ibid.</i>
1963	Il réalise la rénovation et l'agrandissement de la maison de sa fille Marcela dans le quartier de San José Insurgentes.	<i>Ibid.</i>
1964-1966	Il travaille au Département du Distrito Federal (ville de Mexico) en tant que superviseur des travaux du métro, sous la direction d'Ángel Borja Navarrete.	<i>Ibid.</i>

1967	Il travaille en tant que chef de l'unité de calcul et de dessin de la direction générale de la planification du D.F. (CDMX)	Adriana León Estrada 1983.
1979	Il est reconnu comme membre académique émérite à vie à l'ordre des architectes du Mexique.	Javier Velasco Sánchez [2013]
1980	Il reçoit une mention honorable après avoir participé au concours pour le bâtiment du siège de l'ordre des architectes du Mexique.	<i>Ibid.</i>
1985	Une exposition monographique de son travail est organisée au Musée National d'Architecture du Palais des Beaux-Arts, organisée par l'INBA.	<i>Ibid.</i>
1989	Il décède à Mexico.	<i>Ibid.</i>

Annexe 9. Biographie chronologique de José Villagrán García (1901-1982)



Anonyme, portrait de José Villagrán, tirée de R. Vargas Salguero 2005.

Date	Évènement	Source
1901	(22 septembre) Il naît à Mexico.	Ramón Vargas Salguero, <i>José Villagrán García: vida y obra</i> México D.F., UNAM, 2005.
1925	Il réalise le bâtiment <i>Instituto de Higiene</i> ou <i>Granja Sanitaria</i> à Popotla.	Juan Urquiaga et Víctor Jiménez (dir.), <i>José Villagrán</i> , México D.F., INBA, 1986.
1929	Construction de l'hôpital pour les malades de la tuberculose à Huipulco, au village de Tlalpan.	<i>Ibid.</i>
1935	Construction de sa maison dans le quartier Juárez.	<i>Ibid.</i>

1937	Il construit la section hospitalisation de l'Institut national de cardiologie. Avenue Cuauhtémoc.	<i>Ibid.</i>
1941	Il fait le projet et la construction du pavillon de chirurgie du sanatorium de Huipulco, quartier Tlalpan. Il construit l'hôpital pour enfants. Avenue <i>Cuauhtémoc</i> , quartier Doctores.	<i>Ibid.</i>
1942	Il réalise l'hôpital pour tuberculose avancée à Zoquipan, quartier <i>Jalisco</i> . Construction de l'hôpital Manuel Gea González situé à Tlalpan, Mexico.	<i>Ibid.</i>
1943	Il réalise le bâtiment commercial <i>Hospital de Jesús</i> , situé dans le centre-ville de Mexico. Élabore le Stade Mundet à Mexico.	<i>Ibid.</i>
1944	Il fait le bâtiment du <i>Centro Universitario México</i> , dans le quartier <i>Del Valle</i> .	<i>Ibid.</i>
1945	Il réalise la maison du Dr Ignacio Chávez, quartier Cuahutémoc. Il collabore avec l'architecte Enrique del Moral dans le bâtiment commercial <i>Condesa</i> , dans le centre-ville.	<i>Ibid.</i>
1949	Il collabore avec le sculpteur Luis Ortiz Monasterio dans le Monument à la Mère, situé dans le quartier Cuahutémoc.	<i>Ibid.</i>
1951	Il collabore avec l'architecte José Antonio Mendizábal dans le bâtiment commercial et théâtre <i>Principal</i> , quartier <i>Roma</i> .	<i>Ibid.</i>
1952	Il collabore avec les architectes Javier García Lascurain et José Alfonso Liceaga pour le projet de l'École nationale d'architecture à la cité universitaire.	<i>Ibid.</i>
1952-1954	Il collabore avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez dans l'ensemble des immeubles <i>América</i> , quartier Juárez.	<i>Ibid.</i>
1954	Il collabore avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez pour le bâtiment du marché de <i>San Cosme</i> , quartier San Rafael. Il collabore avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez à l'élaboration du bâtiment du marché de <i>San Lucas</i> .	<i>Ibid.</i>
1956	Il collabore avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez à l'élaboration de la chapelle du Séminaire mexicain pour les missions étrangères, quartier Tlalpan.	<i>Ibid.</i>

1957	Il collabore avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez à l'élaboration de l'immeuble de bureaux et cinéma, situé sur le boulevard Reforma.	<i>Ibid.</i>
1958	Il collabore avec les architectes Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez à l'élaboration du pavillon de médecine expérimentale de l'Institut national de cardiologie, quartier Doctores. Il réalise l'unité académique et des congrès de médecine, au <i>Centro Médico Nacional</i> , quartier Doctores. Il élabore le projet de la <i>Parroquia de la Santa Cruz</i> , située dans les Jardines del Pedregal de San Ángel.	<i>Ibid.</i>
1960	Il collabore avec les architectes Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez à l'élaboration de l'immeuble de bureaux <i>Paseo de la Reforma</i> , quartier Revolution.	<i>Ibid.</i>
1961	Il collabore avec les architectes Gabriel García del Valle, Raúl F. Gutiérrez et Ricardo Legorreta à l'élaboration de l'hôtel <i>Alameda</i> , avenue Juárez. Il collabore également avec les architectes Raúl F. Gutiérrez et Ricardo Legorreta à l'élaboration de la maison de santé de la <i>Fundación Mier y Pesado</i> , quartier <i>Tacubaya</i> . Il élabore les projets pour l'usine SF et l'usine ASEA, avec l'architecte Ricardo Legorreta, à Tlanepantla, Estado de México.	<i>Ibid.</i>
1962	Il réalise l'hôtel María Isabel et le bâtiment Bolivia avec les architectes Juan Sordo Maladeno et José Antonio Wiechers, quartier Cuahutémoc.	<i>Ibid.</i>
1965	Il effectue l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez à la Ciudad Universitaria	<i>Ibid.</i>
1969	Il élabore l'immeuble de bureaux de la société ICA Construction avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez.	<i>Ibid.</i>
1972-1978	Il bâti le nouvel Institut National de Cardiologie avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez, quartier Tlalpan.	<i>Ibid.</i>
1982	(10 juin) Il décède à Mexico.	

Annexe 10. Production d'architecture des architectes Carlos Obregón Santacilia, Juan Segura Gutiérrez et José Villagrán García

Carlos OBREGÓN SANTACILIA (1896-1961)

Dates	Nom du projet	Localisation	Sources et bibliographie
1922	Pavillon du Mexique dans l'exposition du Centenaire de l'Indépendance du Brésil (avec l'architecte Carlos Tarditi) - Réalisé	Rio de Janeiro, Brésil	Graciela De Garay Arellano, <i>La obra de Carlos Obregón Santacilia, Mexico, INBA / SEP, coll. « Cuadernos de Arquitectura y Consevación del Patrimonio Artístico »</i> 1978 ; Enrique X. De Anda, <i>La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte</i> , México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990 ; Juan López García, <i>El arquitecto Carlos Obregón Santacilla : la tradición arquitectónica mexicana (nacimiento, invención y renovación)</i> thèse en architecture sous la direction de Josep Maria Rovira i Gimeno, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España, 2003.
1923	<i>Centro Escolar Benito Juárez</i> (projet de fin d'étude), réalisé	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982 ; De Anda 1990 ; López García 2005.
	Deux maisons pour Mme Aurora Obregón (Rue Ezequiel Montes numéro 26 et 28)	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982.
	Réhabilitation du bâtiment de <i>Relaciones exteriores</i>	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982.
1924	Projet pour le bâtiment de Lotería nacional (avec l'architecte José Villagrán García) - non réalisé	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982 ; Israel Kazman, <i>Arquitectura contemporánea mexicana</i> , México D.F., INAH, SEP, 1963 ; Víctor Jiménez, <i>Carlos Obregón Santacilia: un precursor de la modernidad mexicana</i> , 1. ed., México, D.F, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll.« Círculo de arte. Arquitectura », 2004 ; López García 2005.
	École pour handicapés	Mexico, Mexique	De Garay Arellano, 1982.
	Projet pour un marché de fleurs au parc <i>Morelos</i>		<i>Ibid.</i>
1925	Maisons dans la rue San Miguel numéro 81 et 83 (avec l'architecte José Villagrán García)	Mexico, Mexique	De Garay Arellano, 1982; López García, 2005.
	Esquisses pour l'adaptation d'une maison pour l'Assemblée du Senat (numéro 8 Avenue Reforma)	Mexico, Mexique	De Garay Arellano, 1982.
	Projet de la maison de l'étudiante mexicain à Paris	Paris, France	<i>Ibid.</i>
	Projet légation du Mexique au Salvador	Salvador, Salvador	<i>Ibid.</i>
	Projet de restauration et réhabilitation de <i>Las Ruinas del Carmen</i> (San Ángel) pour la résidence du M. Carlos Gutiérrez Palacios	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet maison pour M. León Peña	San Luis Potosí, Mexique	<i>Ibid.</i>

	Projet du prolongation de la avenue Chapultepec jusqu'à la place principale (Zócalo) et réaménagement de la place	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment <i>Santacilia</i> , pour un Banque (Avenue Madero no. 32) construit en 1933	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982 ; De Anda 1990 ; López García 2005.
1926	Projet marché ouvert	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982.
	Projet du bâtiment pour le Département du gouvernement de Mexico (avec l'architecte José Villagrán García)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Concours, projet pour la Compagnie d'assurance <i>Mexico</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pavillon d'exposition au <i>Congreso de Arquitectos</i> (non construit)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet <i>Delegación sanitaria</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1926-1928	Bâtiment <i>Banco de México</i> . Ampliation de l'ancien bâtiment <i>La Mutua</i> , projet des architectes allemands basés aux Etats-Unis Lemos & Cordes	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1926-1929	Bâtiment du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i>	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982 ; López García 2005.
1927	Trois projets pour le concours du pavillon du Mexique dans l'exposition de Séville – non réalisés	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982.
1927-1928	Maison pour le Dr. Bernardo Gaslelum (rue de Tehuantepec) - Réalisée	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	<i>Banco agrícola</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1929	Projet pour des immeubles collectifs pour la compagnie <i>Constructora de la Nueva Ciudad</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour la maison de Mademoiselle Matilde Poulat	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour quarante types de maisons d'employés	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour le concours du <i>Faro de Colón</i> en République Dominicaine (13e prix)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour le bâtiment <i>La Nacional</i> , Compagnie d'Assurance	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour un Casino Militaire	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Structure pour des représentations populaires	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1930	Aménagement de la maison du M. Federico Lachica (Rue Pimentel no. 21 San Angel)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet d'ampliation du bâtiment du <i>Departamento de Saluridad e Higiene</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Banque de Montréal. Réutilisation du bâtiment existant (rues Uruguay et Isabel La Católica)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	<i>Muestrario de construccion moderna</i> (agence de Obregon Santacilia), 32 rue Madero, bâtiment Santacilia.	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>

	Esquisses pour le bâtiment de la Direction Générale de la compagnie Télégraphique	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Proposition pour la rénovation d'un hôtel	Cuahutla, Morelos	<i>Ibid.</i>
	Chapelle dans la montagne du Colorado	Guanajuato, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Modifications d'une crypte dans le cimetier français	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet d'adaptation de la Maison d'Iturbide pour le Musée d'Arts Plastiques	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet maison du M. Eduardo Villaseñor	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Villa pour M. Gabino Esquivel (Tlacoquemecatl, colonia del Valle)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projets de filiales du <i>Banco de Mexico</i>	Nogales (Sonora) et Mérida (Yucatán), Mexique	<i>Ibid.</i>
1930-1931	Deux projets pour une gare (train) dans le quartier Buenavista	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de l'architecte Carlos Obregón Santacilia (Tlacopac, San Angel)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de l'ingénieur Gonzalo Robles, quartier du Lomas de Chapultepec	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du Mme Ema González del Prado (Tlacopac)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison des amis du Théâtre Mexicain (rue Regina no. 123)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du M : Manuel Gómez Morín (Avenue Nuevo León)	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982 ; López García 2005.
	Travaux dans la chapelle du M. Eduardo Villaseñor (Paseo de la Reforma)	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982.
	Projet de la maison de Mme González Montero	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du M. Oscar Obregón	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du Mme María Obregón de Amtmann	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du maison pour le Dr. Gustavo Baz	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de Mme Francisca S. de Sánchez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1932	Aménagement de la maison du Dr. Anastasio Garza Ríos (rue General Prim)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du Mme Enriqueta C. del Conde (rues Milan et Atenas)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet « Huasteca Petroleum » (Paseo de la Reforma et rond-point de Colón)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>

	Villa pour Plutarco Elias Calles	Cuernavaca, Morelos	<i>Ibid.</i>
	Construction de la maison du M. Federico Lachica	Cuernavaca, Morelos	<i>Ibid.</i>
	Maison du M. Amadeo Reyna (Quartier Lomas de Chapultepec)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du m. Carlos Novoa (quartier Hipódromo)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment <i>Reyes</i>	Monterrey, Nuevo León	<i>Ibid.</i>
1933	Maison de l'ingénieur Alberto J. Pani	Cuernavaca, Morelos	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment <i>Toledo</i> (rue Versailles)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	L'hôtel <i>Reforma</i> , fini par Mario Pani en 1934	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1933-1938	Monument à la Révolution	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982 ; López García 2005.
1934	Banque Général <i>Capitalisation</i> (avenue 5 de mayo)	Mexico, Mexique	De Garay Arellano, 1982.
	Esquisses de l'hôtel <i>Palace</i> (Avenue Juárez)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de l'ingénieur Alberto J. Pani (Av. Reforma no. 395)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de Mme Consuelo J. Pani de Covarrubias (Paseo de la Reforma no. 401)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison Ricardo Pani (Rue Nilo no. 73)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1935	Projet maison du M. Juan Icaza (Insurgentes et Pasadena)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour la Commission Monétaire	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de normes immeubles de la Place de la République	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet d'agrandissement de la avenue Ramón Guzman, prolongation avenue Insurgentes	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Aménagement du lobby de l'hôtel <i>Regis</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Croquis pour un cabaret	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du paysanne (avec Álvaro Aburto) en utilisant un matériel léger : Sillar-fibra	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Plusieurs maisons construites avec le système : Sillar-fibra	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Tombe d'Alberto Mares Regina	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>

	Maison de Xavier Obregón	Salitre, Jalisco, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Adaptation de la <i>Maison Velarde</i> pour des bureaux	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de transformation de la maison de M. José Rao (Guatemala no. 2)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du bâtiment Roerh (Av. Juárez)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1936	Projet hôtel <i>La Marina</i>	Acapulco, Guerrero	<i>Ibid.</i>
	Maison de Mme Emilia Enríquez de Rivera (Av. Durango no. 292 et 294)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet maison Antonio Díaz Lombardo	Acapulco, Guerrero	<i>Ibid.</i>
	Projet auto-bar Rafael Obregón (Chapultepec et Oaxaca)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de plusieurs types des maisons démontables	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison en Sillar-fibra	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Concours pour le monument aux auteurs de l'hymne à la Nation	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du champ pour touristes	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du bâtiment annexe au Banque du Mexique (Av. 5 de mayo et ruelle de la Contesse)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du magasin des jouets <i>El Jonuco</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de la clinique du Dr. Gustavo Baz	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de la maison du M. Enrique Lascurraín	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1937	Musée de la Révolution (sous le « Monument à la Révolution »)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Panthéon des Hommes Illustres	San Luis de la Paz	<i>Ibid.</i>
	Maison du M. Rafael Obregón	Acapulco	<i>Ibid.</i>
	Parking du bâtiment <i>El Universal</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Concours pour le bâtiment du syndicat des travailleurs d'électricité	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Hôpital pour les aveugles	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment Yori (Palma 10)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>

	Cinéma Coliseo (Paseo de la Reforma et Ejido)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet dix-huit types de maisons pour employés	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Concours pour la banque <i>Aboumrad</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Normative pour les bâtiments dans l'avenue Juárez et Reforma	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Esquisses pour la maison de Mme Herrera Vallarino (Tamaulipas et Montes de Oca)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour un petit hôtel dans le Boulevard Reforma	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet parking	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet immeuble d'appartements (Orizaba et Av. Chapultepec)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de décor et ornementation populaire	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de modernisation de l'hôtel <i>Imperial</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Centre des Arts du Mexique	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Croquis pour un Théâtre populaire	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour un marché ouvert	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet d'urbanisme pour la rue du Parc Lira (Madereiros et Observatorio)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1938-1941	Bâtiment <i>Guardiola</i>	Mexico, Mexique	De Garay Arellano, 1982; López García, 2005.
1938	Concours pour le Monument à Martí	La Havane, Cuba	De Garay Arellano 1982.
	Croquis du Monument à Bolivar	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de la tombe de Carlos Díaz Rulfo	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du M. Javier Rince (av. Martí)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1939	Projet bâtiment du M. Bouras (rue Marroquí)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du M. Ángel Cenicerros (rue Général Cano)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du bâtiment pour la direction générale du fonds de retraites (rue Revillagigedo et av. Juárez)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de l'Auberge <i>El Mirador</i>	Route Mexico-Cuernavaca	<i>Ibid.</i>

	Concours pour le bâtiment de l'assurance <i>Mexico</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour un bâtiment des bureaux	Monterrey, Nuevo León	<i>Ibid.</i>
	Projet du maison de Jorge Pasquel	Veracruz	<i>Ibid.</i>
	Maison d'Elias Lafef	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du maison du M. Mendoza González	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1940	Scénographies pour l'œuvre <i>Timgambato</i> de J. Rubén Romero, présentée au Palais des Beaux-Arts	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projets des affiches et scénographies pour le théâtre	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projets d'aménagement de la place principale (Place de la Constitution ou Zócalo)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour le Club des banquiers	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1941	Deux projets pour la Bibliothèque Nationale (Zócalo)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Modernisation du cinéma <i>Regis</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour le concours du bâtiment <i>Nacional Financiera</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1942	Urne pour l'ex-président Venustiano Carranza	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements (rue Lisboa no. 22)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements (av. Constituyentes)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements (Rue Comonfort no. 5)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du M. Luis Obregón	Sierra de Guanajuato	<i>Ibid.</i>
	Projet pour la tombe de M. Joaquín Formoso Padin	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet de villa pour Mademoiselle María Concepción Facha	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Club de Golf	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1942-1944	Bâtiment pour l'Ambassade de Brésil en Mexique	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1943	Laboratoires <i>Squibb and Sons</i>	Mexico, Mexique	De Garay Arellano, López García 2005.
	Chapelle de la famille Garza Ríos Corcuera	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982.

1943-1946	Chapelle famille Iturriaga	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Villa en Guanajuato	Guanajuato	<i>Ibid.</i>
1945-1947	Ampliation de l'hôpital Juárez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1945	Projet d'immeuble (rues Puente de Alvarado et Zaragoza)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour le bâtiment d'assurance <i>Mexicana</i> (Rond-point Colón et av. Reforma)	Mexico, Mexique	De Garay Arellano, 1982; López García, 2005.
1946	Projet de parking sous le <i>Palacio de Bellas Artes</i>	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982.
	Projet de commerces (rues Balderas et Azuela)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Banque <i>Ahorro Nacional</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment annexe pour la Croix-Rouge mexicaine (rue Del Oro)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	" <i>La poza</i> ", hôtel <i>Mirador</i>	Acapulco, Guerrero	<i>Ibid.</i>
	Concours pour le bâtiment <i>Astro</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment de bureaux sur l'existant (Rue Venustiano Carranza no. 54)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1946 (depuis 1933)	Hôtel <i>del Prado</i>	Mexico, Mexique	De Garay Arellano 1982 ; López García 2005.
1947	Maison de Vacances	Acapulco, Guerrero	De Garay Arellano 1982.
	Maison pour les associés de la Sécurité Sociale	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1946-1950	Bâtiment des bureaux pour le <i>Instituto Mexicano del Seguro Social</i> (IMSS)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1947-1949	Bâtiment des bureaux (rue Balderas no. 36)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1947-1949	Projet pour l'aéroport	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1948	Appartements (Paseo de la Reforma et Puente de Alvarado)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Hôtel de la famille Pelaez Teresa dans le cimetier espagnol	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Rénovation de l'appartement et de l'entrée dans un immeuble (Av. Independencia y rue Luis Moya)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1948-1950	Villa dans la Côte Verte	Acapulco, Guerrero	<i>Ibid.</i>

1948	Ampliation de l'Université Féminine du Mexique	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1949	Projet du pavillon du Mexique pour la Cité Universitaire	Paris	<i>Ibid.</i>
	Projet <i>Ville de l'enfant</i>	Mexico	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment d'industrie et de commerce (Rue Azuela et Variante)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1950	Projet de Monument à Cuahutemoc (Av. Reforma et Av. Insurgentes)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Aménagement de la place <i>Balbuena</i> (entre la rue de Puebla et la gare San Lázaro)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1951	Projet aéroport en Balderas	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bungalows	Acapulco, Guerrero	<i>Ibid.</i>
1952	Projet d'auditorium à l'UNAM	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1953	Chapelle de la famille Sáenz	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Tombe de Luis Cabrera	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet pour le bâtiment du SCOP	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1954	Maison Arcady Boytler	Acapulco, Guerrero	<i>Ibid.</i>
	Appartement Siller (Av. Reforma et Ejército Nacional)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison Vidarte (Rue Cicerón et Solón)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1956	Place et Monument à Benito Juárez	Pachuca, Hidalgo	<i>Ibid.</i>
	Espace d'hommage à Benito Juárez dans le Palais National	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Quartier <i>Rincón de Tlacopac</i>	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Réaménagement d'une maison (rue Flores no. 278)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1959	Croquis du Monument à Humbolt	Acapulco, Guerrero	<i>Ibid.</i>
1960	Palacio legislativo	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Monument à l'Indépendance (avec l'esculpteur Jorge González Camarena)	Dolores, Hidalgo	De Garay Arellano 1982 ; Katzman 1963.

196 projets

Juan SEGURA GUTIERREZ (1898-1989)

Dates	Nom du projet	Localisation	Sources et bibliographie
1923	Projet d'Hôpital à Morelia (projet de fin d'étude)	Morelia, Michoacán, Mexique	Javier Velasco Sánchez, <i>El Art Déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto</i> , Mexico D.F., UNAM, Facultad de Arquitectura, 2013.
1926	Projet de l'hôpital homeopatique	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1927	Urbanisation et lotissement du terrain de la famille Mier y Pesado dans Tacubaya	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements pour la fondation Mier y Pesado (n. 35 rue Violeta au croisement de la rue Zarco)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements (n. 108 rue República de Costa Rica, centre-ville)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements et commercial "La Rosa" (n. 190 rue Eligio Ancona, avec Sabino, quartier Santa María la Ribera)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1928	Ensemble de six maisons dans une ruelle privée pour la fondation Mier y Pesado (n. 110 rue Sadi Carnot quartier San Rafael)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements "San Jorge" pour la fondation Mier y Pesado (rue República e Chile no. 24 centre-ville)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1929	Immeuble "Isabel" pour la fondation Mier y Pesado (avenue Revolución no. 119 et 121 avec rue Martí quartier Tacubaya)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble des appartements et commerces (rue Juan de la Barrera no. 63 quartier Condesa)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Treize villas avec l'ingénieur Ricardo Dantán (rue Praga no. 27, 29, 43; rue Liverpool no. 17, 19,21, 21bis et 23; rue Hamburgo no. 231, 233, 235, 259 quartier Juárez; rue Sadi Carnot no. 85, quartier San Rafael)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Stade "Venustiano Carranza" avec l'architecte Marcial Gutiérrez Camarena pour le gouvernement de la ville de Mexico. (av. Congreso de la Unión, entre rue Cecilio Robero et Cidar y Robirosa, quartier Candelaria)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1930	Vingt-neuf villas dans le quartier Hipódromo-Condesa pour Ingénieur Dantán (rue Iguala no. 8; Popocatepetl 18 et 20; av Amsterdam 19, 52 64, 72 202, 321, 323; Parras 9; av México 25, 59 et 63; av. Sonora 114; av. Celaya 25; Atlixco 150, 152, 154, 158, 159; av. Tamaulipas 149, 147, 145 et 143; av. Nuevo León 88; av. Condesa 14; Plaza Ajusco no. 9	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1931	Bâtiment multifonctionnel "Ermita" (av. Revolución no. 23, avec rue Jalisco) habitations, commerces et cinéma	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements (rue Le Havre no. 83, quartier Juárez) avec l'Ingénieur Dantán	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	École primaire "Eje central" (rue Dr. Velasco et Claudio Bernard)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Deux maisons (rue Chiplancingo 8 et 18, quartier Hipódromo-Condesa)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>

1932	École primaire "Abraham Castellanos" (rue Plaza del Estudiante n. 4, centre-ville)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1933-1934	Bâtiment corporatif de la fondation Mier y Pesado (rue 5 de mayo et Filomeno Mata, centre-ville) Enrique de Anda 1931	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison (rue Berlín no. 20, quartier Juárez)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1935	École primaire pour garçons "Mier y Pesado" (rue General Anaya no. 371 quartier Coyoacán)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1936-1939	Maison de retraite de la fondation Mier y Pesado	Orizaba, Veracruz	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements et commerces (rue Le Havre no. 41, avec av. Insurgentes)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1940-1942	Ensemble de cinq habitations "Filadelfia-Montana-Louisiana" (rue Montana 45, Louisiana 11 et 17, Filadelfia 22 et 24)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1943-1944	Projet pour la banque "Banco capitalizador de América" (av. Juárez et rue Luis Moya, centre-ville)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison avec commerce (rue Juan de la Barrera no. 3 quartier Condesa)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1945-1946	Cinq écoles, comme chef de la zone de Sinaloa, pour le Comité Regional du CAFCE. École primaire rural à Cosalá; École primaire federal mixte à Culiacán; École Urbaine à Navolato; Collège Estatal à Ahome, Los Mochis; Collège à El Dorado, Culiacán.	Sinaloa, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de Juan Segura (rue Mercaderes no. 15)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Villa (rue Felix Parra no. 173 quartier San José Insurgentes)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1947	Projet pour une maison (La Cruz) pour le General José Aguilar	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du seminaire	Culiacán, Sinaloa, Mexique	<i>Ibid.</i>
1948-1949	Ampliation pour l'Université de Guanajuato, avec Vicente Urquiaga y Rivas	Guanajuato, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Reinforcement structurel pour le sous-sol de la ville de Guanajuato, avec des structures en brique	Guanajuato, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Projet du Palais du gouvernement du Guanajuato	Guanajuato, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Inmmeuble d'appartements et des commerces	Guanajuato, Mexique	<i>Ibid.</i>
1949-1951	Stade pour Instituto <i>Politécnico Nacional</i> (Casco de Santo Tomás)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	École Primaire	Apizaco, Tlaxcala, Mexique	<i>Ibid.</i>

	École Primaire	Salamanca, Guanajuato, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Collège	León Guanajuato	<i>Ibid.</i>
1951-1952	Inmmeuble d'appartements (Eugenia no. 618, quartier Del Valle)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Inmmeuble d'appartements (Doctor Lucio no. 225 quartier Doctores)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1952-1954	Ferme <i>San Jorge</i>	Toluca, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Deux Villas pour les M. Rolando Segovia et M. Alejo Vigueras	Cuernavaca, Morelos, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Deux villas pour les M. Luis Goriber et Luis Castro	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1955-1962	Deux villas (Río Magdalena no. 24 et 57, quartier San Ángel)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Trois villas (Lerdo de Tejada no. 79; Árbol no. 10; Torres Adalid no. 15, quartier Del Valle)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1963	Réaménagement de la maison de sa fille Marcela (Mercaderes no. 143, quartier San José Insurgentes)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1964-1966	Travail de supervision des oeuvres pour le chantier du métro	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1967	Il travail dans le Ministère d'oeuvres publques de la ville, jusqu'à sa mort en 1989	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1970	Projet d'église à Mérida	Mérida, Mexique	<i>Ibid.</i>
1980	Projet du concours pour le siège de la Société d'architectes du Mexique	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1983	Arena à Puerto Vallarta	Jalisco, Mexique	<i>Ibid.</i>

102 projets

José VILLAGRÁN GARCÍA (1901-1982)

Dates	Nom du projet	Localisation	Sources et bibliographie
1924	Maison, en collaboration avec l'architecte José Espinoza. (Rue Varsovia et Londres, quartier Juárez)	Mexico, Mexique	Juan Urquiaga, Víctor Jiménez et José María Bilbao, <i>José Villagrán</i> , [Mexico D. F.], Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986.
	Projet pour un stade (avenues Cuauhtémoc et Tonalá)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1925	Maison, avec l'architecte Carlos Obregón Santacilia, 83 rue San Miguel, aujourd'hui Izazaga.	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Chapelle funéraire de la famille Rena, dans le cimetière espagnol chausée de San Barloto, quartier Naucalpan.	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment de l'institut d'Hygiène et Ferme Sanitaire à Popotla (rue Pasteur et Chapultepec)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1929	Bâtiment pour l'Hôpital des malades de Tuberculose de Huipulco	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Dispensaire contre la tuberculose (4 rue Cebro, quartier Santa María la Ribera)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Dispensaire contre la tuberculose (quartier doctores)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Dispensaire contre la tuberculose <i>Juventino Rosas</i> (quartier Peralvillo)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment d'approvisionnement <i>Gota de Leche</i> (route México-Tacuba, Popotla)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Dispensaire d'hygiène infantile (non localisé)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1934	Bâtiment de l'internat-école no. 9 (rue Compás no. 31, avec rue Yunque, quartier Sevilla) avec l'architecte Enrique de la Mora y Palomar	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1935	Bâtiment commercial (30 rue Plama)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de José Villagrán García (7 rue Dublin, quartier Juárez)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1937	Bâtiment de l'Institut National de Cardiologie (hôpital) (330 Avenue Cuauhtémoc, quartier doctores)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartement (59 rue José María Iglesias)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison pour le Dr. Valdéz (17-A rue Berlín, quartier Juárez)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1938	Maison de Mlle Elsa Garza Ramos (11 rue Montes de Oca, quartier Condesa)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du Dr. Donato Alarcón (96 rue Río Amazonas, quartier Cuauhtémoc)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du M. Fernando Garza Galindo (quartier Lomas de Chapultepec)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de M. Salles (175 rue Alzate, quartier Santa María La Ribera)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1939	Maison du M. Carlos Robles (48 rue Tigris, quartier Cuauthémoc)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1940	Immeuble d'appartements (rue Belgrado et Paseo de la Reforma, quartier Juárez)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de M. Elías Pando (77 rue Liverpool, quartier Juárez)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1941	Pavillon de chirurgie du hôpital à Huipulco	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>

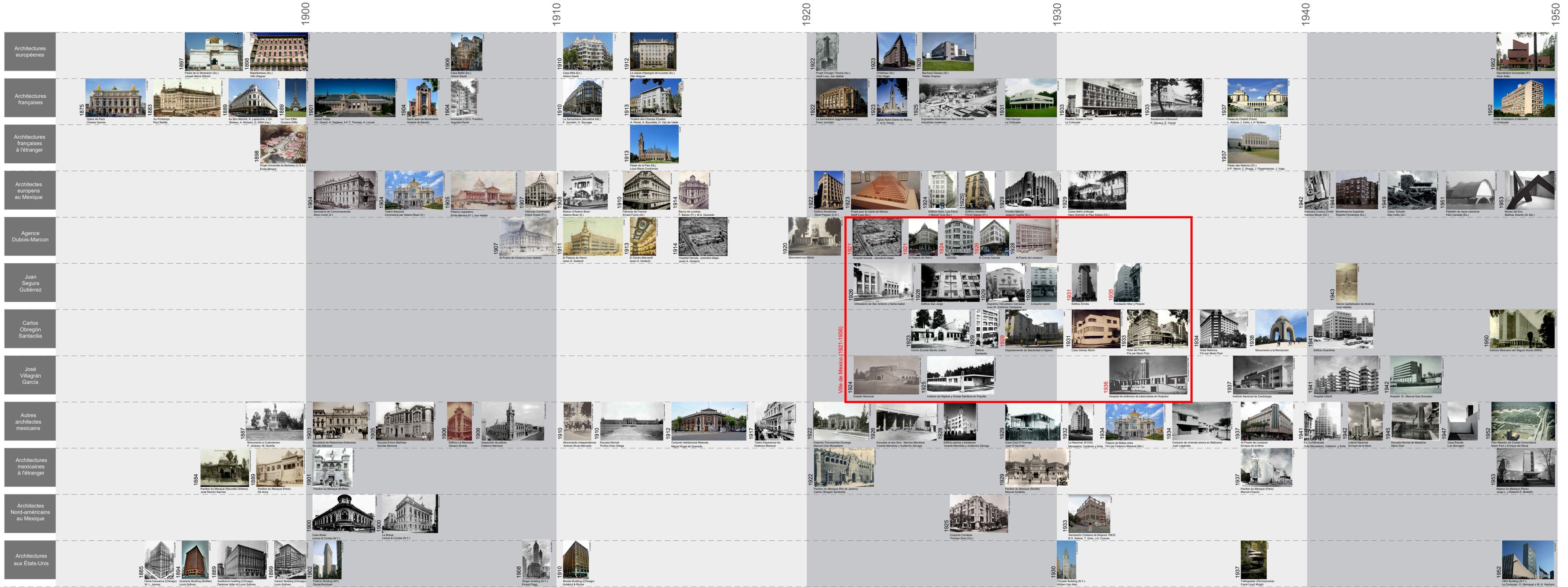
	Bâtiment de l'hôpital pour enfants (333 avenue Cuauhtémoc, quartier Doctores)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Immeuble d'appartements (44 avenue Insurgentes Sur)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du Dr. González Herrejón (angle entre la rue Dublin et le Paseo de la Reforma, quartier Juárez)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1942	Bâtiment pour l'Hôpital pour les malades de tuberculose avancés	Zoquipan, Jalisco	<i>Ibid.</i>
	Hôpital <i>Manuel Gea González</i> (4800 chaussée Tlalpan)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1943	Bâtiment commercial Hôpital de Jesus (82 rue 20 de noviembre au croisement avec la rue República del Salvador, centre-ville)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Stade <i>Mundet</i> (1125 rue Ejército Nacional, quartier Irrigación)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de M. Luis Pous (croisement entre la rue Romero de Terreros avec la rue Rebsamen, quartier Narvarte)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Ampliation du pavillon Mundet dans l'hôpital espagnol	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1944	Bâtiment de la maternité Mundet (croisement entre la rue Dr. Márquez avec et la rue du Dr. Jiménez, quartier Doctores)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment du College Francais ou <i>Colegio Universitario México</i> (728 rue San Nicolás, quartier Del Valle)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison de M. Francisco Pous Ribe (326 rue Sta Margarita, quartier Del Valle)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1945	Maison de M. Fernando Garza Galindo (rue Astrónomos, quartier Condesa)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison du Dr. Ignacio Chávez (Croisement entre le Paseo de la Reforma et la rue Río Neva, quartier Cuauhtémoc)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment de l'École primaire <i>República de Costa Rica</i> (32-34 rue Vicente Eguía, Tacubaya)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1947	Bâtiment commercial <i>Condesa</i> (croisement des rues 5 de mayo et Condesa, centre-ville) avec l'architecte Enrique Del Moral	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1948	Bâtiment pour le parking <i>Gante</i> (12 rue Gante à l'angle avec rue 16 de septiembre, centre-ville)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1949	Monument aux mères (parc Sullivan et Villalongín, quartier Cuauhtémoc) avec le scupteur Luis Ortiz Monasterio	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1951	Bâtiment commercial et salle de spectacles (originellement Salle Chopin) (Croisement des rues Puebla avec Insurgentes Sur, quartier Roma)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment commercial (32 rue Oaxaca, quartier Roma) avec l'architecte Gabriel García del Valle	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1952	Urbanisme et conception de l'ensemble de l'Escuela Nacional de Arquitectura avec le Musée d'Art à l'UNAM. Avec les architectes Javier García Lascurain y José	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment commercial et cinéma <i>Las Américas</i> (453 rue Insurgentes Sur, quartier Hipódromo) avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1953	Bâtiment de l'école primaire et college de <i>Instituto Cumbres</i> (50 rue Rosedal, quartier Lomas de Chapultepec) avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maisons des ouvriers Mundet (78 rue Olivo, aujourd'hui 286 rue Insurgentes Norte)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment commercial et parking La Fragua (4 rue José María Lafragua, quartier Revolución) avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Seminaire Mexicain pour le Missions étrangères (4135 rue Insurgentes Sur, Tlalpan) avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle et	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1952-1954	Ensemble des bâtiments <i>América</i> (bureaux et parking) (42 rue Juárez, centre-ville) avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle et	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>

1954	Maison d'habitation de M. Alfonso Noriega (110 rue Agua, quartier Pedregal de San Angel)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Marché de San Cosme (croisement des rues San Cosme et Gabino Barrera, quartier San Rafael) avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment pour le marché de San Lucas (ruelle San Miguel, entre les rues Izazaga et Fray Servando Teresa de Mier) avec les architectes José Antonio Mendizábal,	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Bâtiment Industriel d'Approvisionnement et Réfrigération (800 avenue Granjas) avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle, Raúl F.	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1956	Chapelle du Séminaire Mexicain pour les missions étrangères (4125 rue Insurgentes Sur, Tlalpan) avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1957	Bâtiment des bureaux et cinéma Paseo (35 avenue Reforma, quartier Revolución) avec les architectes José Antonio Mendizábal, Gabriel García del Valle et Raúl F.	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Trois pavillons pour l'hôpital de Cardiologie (330 avenue Cuauhtémoc, quartier doctores) avec les architectes Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Aménagement pour l'Auditorium du Collège National (23 rue Justo Sierra, centre-ville)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Unité Académique et Congrès Médicaux au Centre Médical National (330 avenue Cuauhtémoc, quartier doctores)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Eglise de la Santa Cruz (quartier Jardines del Pedregal, San Angel) avec les architectes José Antonio Mendizábal et Raúl F. Gutiérrez. Modifié par l'architecte	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1959-1960	Bâtiment pour l'école de l'Institut Cumbres (50 rue Rosedal, quartier Lomas de Chapultepec) avec les architectes Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1960	Bâtiment des bureaux (87 Paseo de la Reforma, quartier Revolución) avec les architectes Gabriel García del Valle et Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1961	Hôtel Alameda (42 avenue Juárez, centre-ville) avec les architectes Gabriel García del Valle, Raúl F. Gutiérrez et Ricardo Legorreta	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Clinique de la fondation Mier y Pesado (38 rue Antonio Macedo, Tacubaya) avec les architectes Raúl F. Gutiérrez et Ricardo Legorreta	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Usine SF (166 voie Gustavo Baz, Tlanepantla) avec l'architecte Ricardo Legorreta	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Usine ASEA (5430 voie Gustavo Baz au croisement avec la rue Henry Ford, Tlanepantla) avec l'architecte Ricardo Legorreta	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1962	Hôtel María Isabel et bâtiment Bolivia (333 Paseo de la Reforma, au croisement avec la rue Río Tiber, quartier Cuauhtémoc) avec les architectes Sordo Madaleno	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1963	Lycée numéro 4 - Vidal Castañeda et Nájera - UNAM (170 rue Observatorio, Tacubaya) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Lycée numéro 6 Antonio Caso - UNAM (3 rue Corina, Coyoacán) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1964	Agrandissement du Centre Universitaire México (CUM) - (728 rue Nicolás San Juan, quartier del Valle) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Temple de San Antonio (depuis 1938) avec l'architecte Gabriel García del Valle	Huatusco, Veracruz,	<i>Ibid.</i>
1965	Maison de M. Miguel Angoitia (160 rue Niebla, quartier Pedregal de San Angel) avec l'architecte Gabriel García del Valle	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Lycée numéro 7 Ezequiel A. Chávez - UNAM (54 rue La Viga) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Lycée numéro 8 Miguel E. Schultz - UNAM (rue Centenario s/n Mixcoac) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Lycée numéro 9, Pedro de Alba - UNAM (1689 avenue Insurgentes Norte no. 1689) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Agrandissement de l'Escuela Nacional de Arquitectura (UNAM) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Chapelle funéraire de la famille Pando Mundet dans le cimetière espagnol (107 rue San Bartolo Naucalpan, Tacubaya)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1969	Bâtiment des bureaux de la compagnie ICA (145 rue Minería) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>

	Collège Hebreu Sefardí (23 rue Progreso, quartier Florida) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
	Maison Mme. Tere Mundet (40 rue Luis G. Urbina, quartier Chapultepec-Polanco)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1976	Maison Mme. Ramona Pando de Cossío (305 rue Monte Antuco, quartier Lomas Barrilalco)	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>
1972-1978	Nouvel <i>Instituto Nacional de Cardiología</i> (Tlalpan et Péripherique Sud, Tlalpan) avec l'architecte Raúl F. Gutiérrez	Mexico, Mexique	<i>Ibid.</i>

84 projets

11. Frise chronologique des références architecturales



Annexe 12. Fiches de présentation du corpus architectural

Fiche n° 1 – El Hospital francés

1. Information générale		
 <p>Anonyme, Vue aérienne de l'Hospital francés à México en 1932, cote : FAO_01_000412, ICA©</p>	Titre du projet :	<i>El Hospital francés (l'Hôpital français)</i>
	Dates de construction :	1913-1921
	Adresse :	150, avenue <i>Niños Héroes</i> (entouré par les rues <i>Dr. Velazco</i> , <i>Dr. Navarro</i> et <i>Dr. Jiménez</i>), colonia <i>Doctores, delegación Cuauhtémoc</i>
	Ville et Pays :	Mexico, Mexique
2. Statut		
Fonction d'origine : hôpital		
Fonction actuelle : aujourd'hui détruit (le terrain abrite actuellement le <i>Tribunal Superior de Justicia de la Ciudad de México</i>)		
Statut administratif : détruit		
État de conservation : détruit		
Protection : non		
Surface : ensemble de pavillons de plain-pied ou à deux étages, avec sous-sol, sur un terrain de 2 hectares (20 000 m ²)		
Autres commentaires : l'hôpital a fonctionné jusqu'en 1974		
3. Dates et acteurs		
Dates du projet : 1912-1921		
Dates et étapes de construction : 1913-1914, première étape ; une deuxième achevée en 1921 [initiée probablement en 1919]		
Architecte (s) en chef : Eugène Quenot (architecte de la première proposition), Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard (architectes de la première étape) ; Paul Dubois et Fernand Marcon (architectes de la deuxième étape)		
Autres personnes liées au chantier :		
Commanditaires : Association Franco-Belge-Suisse de bienfaisance et de prévision (Mexique) ; Joseph A. Signoret (président de l'association) ; Antonin Cornillon (médecin adjoint de l'hôpital et conseiller technique du conseil de direction)		
4. Résumé historique		
<p>L'Association Française de bienfaisance et de prévision est fondée en 1842, afin de proposer des services d'épargne, de santé et de rapatriement aux Français qui résidaient au Mexique. Les soins médicaux destinés aux Français — et plus tard aux ressortissants suisses et belges — sont effectués dans des locaux adaptés à ce but. En 1912, le président de l'association, Joseph A. Signoret, décide de construire un bâtiment spécialement conçu</p>		

pour la fonction hospitalière, en accord avec les dernières découvertes en matière d'hygiène. Ainsi, le 30 mars 1913, les travaux commencent sous la direction d'Eugène Quenot (ingénieur de l'École Centrale de Paris) sur un terrain de 13 800 m², situé au 150, avenue *Niños Héroes* (Livret de l'Hospital francés, MDLV). Le projet de Quenot est, selon González Servin, repris à partir d'une proposition conçue pour un hôpital de Manilla, aux Philippines (González Servin 2005, p.174).

Rapidement, le chantier est réattribué aux architectes Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard, grâce au soutien de Joseph A. Signoret et du docteur Antonin Cornillon qui, à l'époque, était le médecin adjoint de l'hôpital et le conseiller technique du conseil de direction (Livret de l'Hospital francés, Fonds Marcon).

La proposition de Dubois, Marcon et Godard répond à un code sanitaire du Mexique, qui date de 1891 (Gonzalez Servin 2005, p. 173). L'hôpital est conçu selon le modèle pavillonnaire. La plupart des bâtiments sont de plain-pied sur un sous-sol. Ils s'articulent autour d'un noyau qui abrite les services administratifs (sur deux étages), les laboratoires et les salles d'opération. Tous les édifices d'hébergement des malades sont surélevés d'un mètre et comportent d'amples espaces, ainsi que de grandes ouvertures pour favoriser l'éclairage et la ventilation naturelle.

L'ensemble des pavillons communique par un système de vastes couloirs et de vérandas. Une structure de poutres et de poteaux en fer supporte ces bâtiments de circulation, mais les planchers sont en béton armé (des plafonds ont été recouverts de bois). Pour l'époque, l'installation d'un système de chauffage central dans tous les bâtiments constitue une innovation (González Servin 2005, p. 175).

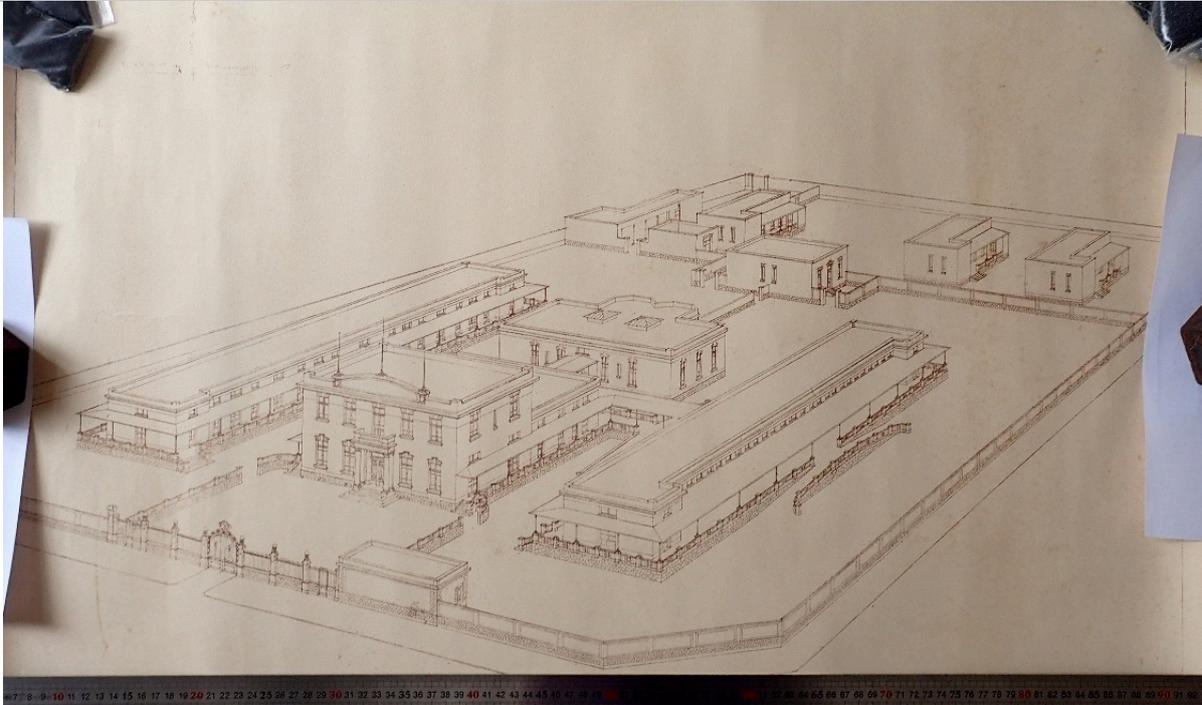
La capacité initiale de l'établissement est de 44 lits et l'ensemble de la première étape de construction (1913-1914) a coûté 500 000 pesos. L'hôpital ouvre ses portes en septembre 1914, mais il n'est officiellement inauguré que le 27 avril 1915 (Livret de l'Hospital francés, Fonds Marcon).

L'Hospital francés fait l'objet d'un agrandissement en 1921 (Katzman 1963 p. 106, photographies Fonds Marcon), effectué par les architectes Paul Dubois et Fernand Marcon. Cette deuxième étape crée une maison de santé, un pavillon d'infirmières, une maternité, des salles d'opération supplémentaires, des salles de radiologie, des laboratoires de chimie et de biologie ainsi qu'une chapelle, sur l'avenue *Niños Héroes*. La capacité finale de l'hôpital est augmentée pour atteindre 77 lits (Livret de l'Hospital francés, Fonds Marcon).

Par le biais de la comparaison des divers documents iconographiques et sources écrites, nous proposons un plan de masse présentant l'ensemble des bâtiments, ainsi que les deux étapes constructives : une première entre 1913 et 1914 ; et une deuxième entre 1919 et 1921.

L'Hospital francés a fonctionné jusqu'à 1974 (Palma Mora 2005, p. 41). L'ensemble fut démolí, pour des raisons qui nous restent à ce jour inconnues. Néanmoins, l'Association Franco-Belge-Suisse de bienfaisance et de prévision existe encore et gère différents établissements, dont le *Panteón francés de la Piedad* à Mexico.

5. Iconographie



[P. Dubois, F. Marcon et A. Godard], axonométrie sans date de *l'Hospital francés*, cote 2016.10.15_3b, fonds Macon, MDLV©. Ici, nous apercevons la première étape de l'ensemble, construite entre 1913 et 1914. Notre attention est attirée par la forme rectangulaire du terrain. Une nouvelle parcelle a été ajoutée au nord, probablement en 1921, pour construire la maison de santé, le pavillon n. 5 et l'habitation du directeur. À comparer avec la dernière image, reconstruction hypothétique.



F. Marcon, vue de la construction de la première étape de *l'Hospital francés* vers 1911, 2016.10.15_1b, fonds Macon, MDLV© Sur cette photographie du chantier, nous apercevons les pavillons surélevés d'un mètre, ainsi que les grandes ouvertures des fenêtres.



F. Marcon, vue de la construction de la première étape de *l'Hospital francés* vers 1911, 2016.10.15_1h, fonds Macon, MDLV© Sur cette photographie nous voyons la dalle des futures galeries, ainsi que les rampes qui permettent d'y accéder depuis le niveau du terrain.



Anonyme, vue aérienne de l'*Hospital francés* à México en 1932, cote : FAO_01_000413, fundación ICA© Sur cette vue aérienne nous voyons les agrandissements qui sont achevés en 1921 : ajout de salles d'opération, construction des laboratoires, de la maternité, etc.



Anonyme, vue aérienne de l'*Hospital francés* de México en 1932, cote : FAO_01_000412, fundación ICA© Un autre aspect ressort de cette vue aérienne : l'espace piéton vaste et arboré autour de l'hôpital.



Anonyme, façade principale sur l'avenue Niños Héroes, [vers 1921], cote : 2016.10.15_2c, fonds Macon, MDLV© À droite de la photographie, le bâtiment administratif, à gauche, la chapelle.



Anonyme, deuxième étape de l'hôpital : la maternité, [vers 1921], cote : 2016.10.15_2c, fonds Macon, MDLV© Ici nous découvrons le système constructif des passerelles : poteaux et poutres en fer, mais planchers en béton armé.



Anonyme, galerie entre le pavillon de chirurgie et l'administration [vers 1921], cote : 2016.10.15_2c, fonds Macon, MDLV© Ici nous voyons le système constructif d'une galerie : poteaux et poutres en fer, mais plancher en béton armé, recouvert de bois.



Anonyme, vue de l'intérieur de la chapelle [vers 1921], cote : 2016.10.15_2c, fonds Macon, MDLV© Nous découvrons la voûte cintrée, ainsi que les reliefs ornementaux et le travail des verrières.



Anonyme, vue de l'intérieur de la chapelle, depuis le chœur [vers 1921], cote : 2016.10.15_2c, fonds Macon, MDLV.



Anonyme, détail en façade [vers 1921], cote : 2016.10.15_2c, fonds Macon, MDLV© Ici, nous apercevons le décor de l'accès à la chapelle : ordons à feuillages, et chapiteaux composés des pilastres.



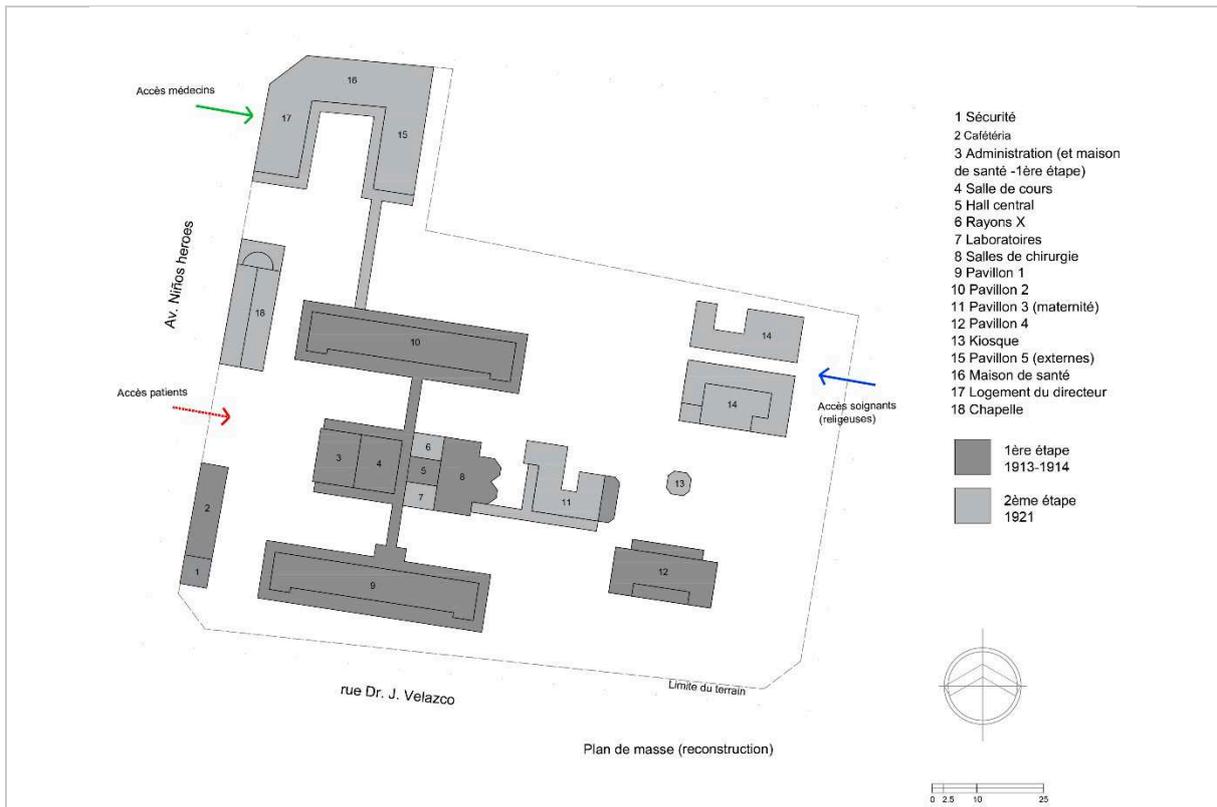
A.Casasola, façade principale du bâtiment administratif, 1925, col. Casasola, cote : 77_20140827-134500:3872, Mediateca INAH.



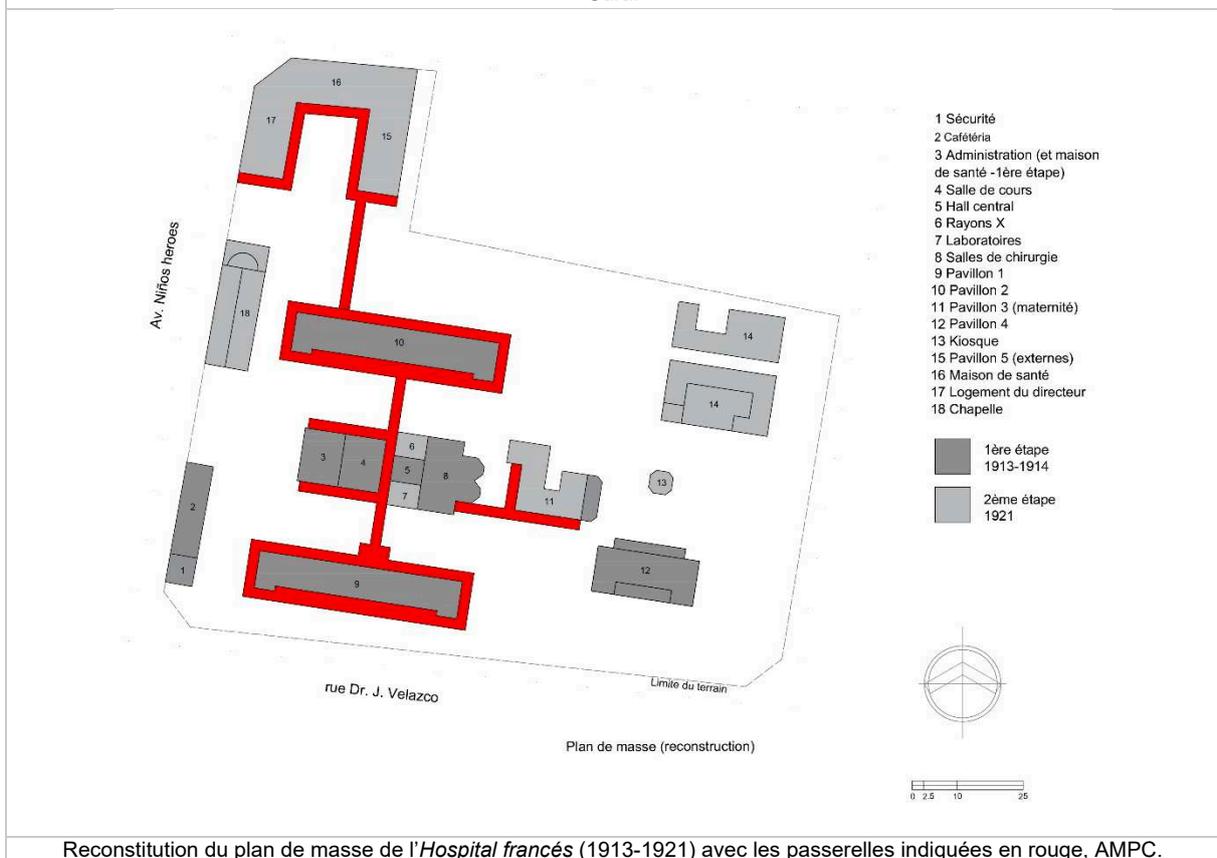
A. Casasola, médecins dans une salle chirurgicale de l'hôpital, 1925, col. Casasola, cote : 77_20140827-134500:93664, Mediateca INAH© Notre attention est attirée par la composition horizontale des fenêtres en bandeau, ainsi que par le jeune âge des médecins.



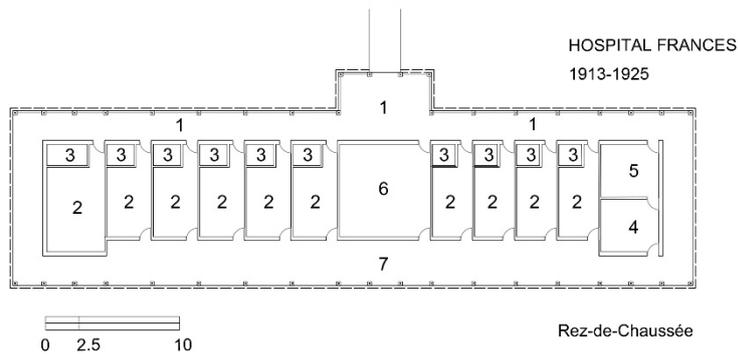
Anonyme, groupe de médecins dans l'hôpital, s/d, Gonzalez Servin 2005. Cette vue correspond au pavillon n.5, conçu pour héberger les malades externes. Voir l'image suivante, reconstruction hypothétique, numéro 18.



Reconstitution du plan de masse de l'*Hospital francés* (1913-1921) avec les accès signalés, AMPC avec l'aide de J. Peraza Cura.



Reconstitution du plan de masse de l'*Hospital francés* (1913-1921) avec les passerelles indiquées en rouge, AMPC.



- 1 Veranda
- 2 Chambres
- 3 Toilettas, salles d'eaux, placards
- 4 Cuisine
- 5 Infirmerie
- 6 Salle à manger
- 7 Terrasse



Reconstitution du plan de masse de l'*Hospital francés* (1913-1921) avec les passerelles indiquées en rouge, AMPC.

6. Sources

Imprimées :

- Livret de l'*Hospital francés*, fonds Marcon, dossier 2016.10.15_2c, MDLV.

Iconographiques :

- Photographies, dossiers 2016.10.15_1b ; 2016.10.15_1h et 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV.
- Archives numériques d'accès ouvert de la Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/
- Fonds numérique de fundación ICA, http://www.fundacion-ica.org.mx/colecciones_digitalizadas.

7. Bibliographie sélective

- Liliana González Servin, *Los hospitales durante el liberalismo en México 1821-1917 (De la tipología arquitectónica de claustro al sistema de pabellón)*, mémoire de master en architecture sous la direction de Ramón Vargas Salguero, Mexico, UNAM, 2005, 288p.
- Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana*, INAH, SEP, 1963, p. 106
- Mónica Palma Mora, "Asociaciones de inmigrantes extranjeros en la ciudad de México: Una mirada a fines del siglo XX", *Migraciones Internacionales* [online], 2005, vol.3, n.2, p. 29-57, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-89062005000200002&lng=es&nrm=iso. ISSN 1665-8906.

Fiche n° 2 – La reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro*

1. Information générale	
 <p>Accès du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i>, à l'angle des rues 20 noviembre et Venustiano Carranza, 2017, AMPC.</p>	Titre du projet : <i>El Palacio de Hierro, reconstruction (Le Palais de Fer)</i>
	Dates de construction : 1918-1921
	Adresse : 5, avenue 20 de noviembre (donne aussi sur les rues 5 de febrero et Venustiano Carranza), centre-ville, delegación Cuauhtémoc
	Ville et pays : Mexico, Mexique
2. Statut	
Fonction d'origine : grand magasin	
Fonction actuelle : <i>idem</i>	
Statut administratif : privé	
État de conservation : bien conservé (restauré en 2010 par l'agence <i>Taller de arquitectura y urbanismo Ta+U</i>)	
Protection : protection par la déclaration du centre-ville comme zone de monuments (1980)	
Description : bâtiment de cinq étages avec sous-sol (sur un terrain de 2 600 m ²)	
Autres commentaires : bâtiment reconstruit entièrement après l'incendie de 1914 qui a détruit le précédent. Ce grand magasin, encore en fonctionnement en plein cœur du centre-ville de Mexico, est très bien conservé en tant que patrimoine de la société <i>El Palacio de Hierro</i> .	
3. Dates et acteurs	
Dates du projet : 1914-1918	
Dates et étapes de construction : 1918-1921	
Architecte (s) en chef : Paul Dubois et Fernand Marcon	
Autres personnes liées au chantier : Antonin Godard (architecte associé à l'agence, avant la Première Guerre Mondiale, qui est intervenu pour l'agrandissement entre 1909 et 1911) ; Firmin Balzac (direction technique de la reconstruction) ; Jacques Gruber (maitre verrier) ; Paul Agros et l'agence Hennebique à Paris (consultants pour les calculs structurels) ; Augusto Volpi (marbre) ; Société Gentil & Bourdet à Billancourt (mosaïques), Société Schwarts & Meurer (construction en béton armé), Juan Segura Gutiérrez (dessinateur à l'agence Dubois-Marcon entre 1920 et 1923).	
Commanditaires : Joseph et Jules Tron, Joseph Léautaud	
4. Résumé historique	
<p>Le premier édifice du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i> a été conçu depuis Paris entre 1888 et 1891 par Georges Debrie et Georges Pierron, mais construit et mis au point par les architectes-ingénieurs Eusebio et Ignacio De la Hidalga à Mexico (les fils du célèbre architecte Lorenzo de la Hidalga y Musitu). L'édifice a également fait l'objet d'un premier</p>	

agrandissement en 1901. Entre 1909 et 1911, les architectes Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard, basés au numéro 6 de la rue *Lerdo*, sont embauchés pour agrandir le bâtiment de 600 m². Cette opération envisage la création d'une autre cour intérieure, avec une verrière et un accès en rotonde couronné par une coupole de fer. En 1914, un incendie détruit complètement l'édifice.

Dès août 1914, le projet de reconstruction est attribué aux architectes Dubois, Marcon et Godard. Mais en raison de la Première Guerre Mondiale, les architectes sont mobilisés en France, ce qui retarde la reconstruction (Martinez Gutiérrez 2005 p. 126).

La proposition architecturale de la reconstruction est mise au point par correspondance entre 1914 et 1917 par Fernand Marcon, depuis Lyon, avec les commanditaires, qui sont à Mexico. Pendant le conflit, Fernand Marcon travaille pour les Usines de Matériels de Guerre à Lyon, où il fait la connaissance du concessionnaire de la Société Hennebique, l'ingénieur Paul Agros. Entre 1917 et 1918, Marcon et Agros réalisent les calculs du nouveau bâtiment en béton armé avec l'aide de l'agence Hennebique à Paris (fonds Hennebique-76/IFA/2688).

Après ces calculs techniques, la construction est assignée aux concessionnaires de la société Hennebique au Mexique : Miguel Rebolledo et Angel Ortiz Monasterio. Néanmoins, après un nombre considérable d'échanges et de travaux préliminaires, en novembre 1918 les commanditaires du grand magasin décident d'assigner le chantier à la Société Schwarts & Meurer, entreprise qui avait construit différentes étapes de l'ancien bâtiment (fonds Hennebique- 76/IFA/2688).

Les travaux commencent en 1918, sous la direction technique de Firmin Balzac (1863-1956) (Martínez Gutiérrez 2005, p. 134Ba), architecte et ancien collègue de Paul Dubois et Fernand Marcon à l'atelier d'Émile Bénard. La construction, prévue pour être exécutée en quatorze mois, est poursuivie jusqu'en juillet 1921. Le bâtiment est finalement inauguré le 22 octobre 1921.

En 1919, Paul Dubois rentre au Mexique et reprend la tête de l'agence, maintenant située au numéro 25 de la rue *Isabel La Católica*. L'agence embauche à l'époque plusieurs dessinateurs de *l'Academia de Bellas Artes San Carlos*, dont le jeune architecte Juan Segura Gutiérrez, qui travaille à l'agence entre 1920 et 1923.

Le projet de la reconstruction reprend le parti architectural du premier édifice : un rez-de-chaussée ouvert et hypostyle. Pour le reste des étages, la disposition est structurée autour de deux halls ouverts de dimensions égales. L'intérieur est éclairé par deux verrières zénithales, encore plus grandes que celles du bâtiment précédent. Au lieu de créer un seul accès (sur l'angle des anciennes rues *Monterilla* et *Capuchinas*), les architectes conçoivent,

cette fois-ci, deux accès en rotonde d'angle, notamment en prévision de la création de la nouvelle avenue *20 de noviembre*, dans l'ancienne ruelle de *Callejuela*.

L'indépendance de la structure par rapport aux façades permet aux concepteurs d'ouvrir d'amples baies vitrées. La prédominance du transparent sur le massif est particulièrement perceptible quand nous comparons les façades avec celles des étapes précédentes. La modulation des fenêtres est inspirée des immeubles de l'École de Chicago. Nous pensons en particulier au *Leiter Building* (1889) et *The Fair Building* (1891).

Le programme ornemental est également bien présent tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice : les verrières polychromes du plafond (réalisées par Jacques Gruber), la ferronnerie décorative, le soubassement en marbre (réalisé par le sculpteur italien Augusto Volpi) et les frises de mosaïques, aux motifs végétaux épurés, bleues et dorées (importées depuis Paris et produites par la compagnie Gentil & Bourdet).

Pour Enrique X. De Anda (1990, p. 90) ce bâtiment est le plus abouti du parcours de Paul Dubois. Patricia Martinez Gutiérrez (2005) le considère comme précurseur de la modernité architecturale menée au Mexique. Nous considérons qu'en effet cet immeuble constitue un point d'inflexion dans la carrière des architectes de l'agence. La proposition synthétise leurs apprentissages à l'ENSBA de Paris, leur participation à l'exposition Universelle de Paris de 1900 (Dubois travaille comme dessinateur pour Henri Deglane au Grand Palais) et leur intérêt croissant pour l'architecture nord-américaine (particulièrement les réalisations de l'École de Chicago et les gratte-ciels de New York). Enfin, la réalisation de la structure intégralement en béton armé et son intégration dans la conception formelle et ornementale de l'ensemble constitue un autre grand apport.

5. Iconographie



Premier bâtiment du grand magasin *El Palacio de Hierro*, inauguré en 1891, TL011, APPH.



Image de l'agrandissement en 1901, TL004, APPH.

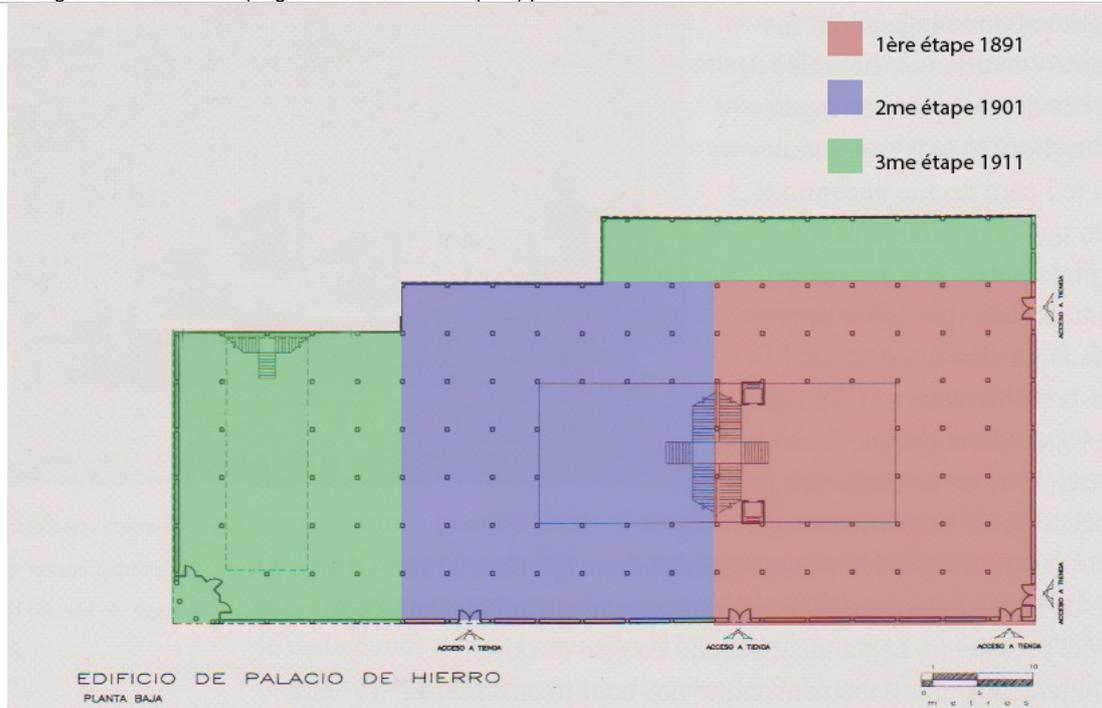


Carte postale commémorative de la grande réouverture après l'extension de 1911, effectuée par Dubois-Marcon-Godard, TL024, APPH.

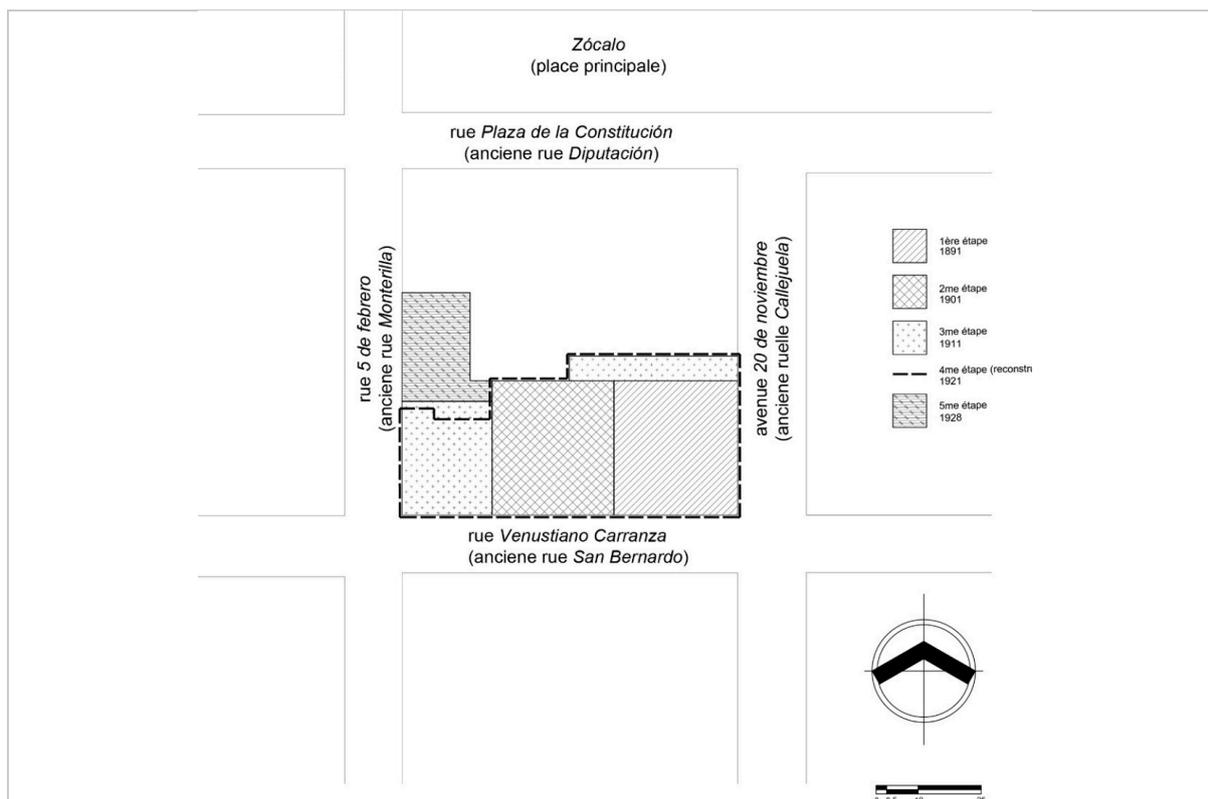
En comparant ces dessins, nous voyons les trois étapes constructives du premier édifice, dont la dernière achevée en 1911. A ce moment, l'accès en rotonde et la coupole sont introduits à l'angle des rues *San Bernardo* et *Monterilla*.



P. Dubois et F. Marcon, perspective extérieure de la reconstruction du grand magasin, 1920, cote : 2016.10.15_3a fonds Marcon, MDLV© La perspective est vue depuis l'ancienne rue *San Bernardo*, actuelle rue *Venustiano Carranza*. On distingue les deux accès (angle en rotonde et coupole) prévus en attente de la création de l'avenue *20 de noviembre*.



Etapas de construction du bâtiment précédent, entièrement brûlé lors d'un incendie en 1914, plan tiré du livre de P. Martínez Gutiérrez 2005, colorisé pour matérialiser les étapes de la construction par AMPC.



Plan des étapes de construction du bâtiment *El Palacio de Hierro*, basé sur les plans du fonds Marcon (MDLV) et les recherches de Martínez Guitiérrez 2005, AMPC.



Vue de l'accès en rotonde vers 1910, 2016.10.15_1c, fonds Marcon, MDLV.



Vue de la toiture et de la structure de la verrière, avec les architectes P. Dubois et F. Marcon, lors de l'intervention dans le grand magasin entre 1909 et 1911 2016.10.15_1g, fonds Marcon, MDLV.



Vue de l'escalier à double révolution lors de l'intervention dans le grand magasin entre 1909 et 1911, 2016.10.15_1c, fonds Marcon, MDLV.

Ces photographies sur plaques de verre tirées du fonds Marcon, nous permettent d'apprécier la dernière intervention sur le premier bâtiment (1909-1911), avant l'incendie en 1914.



F. Marcon, construction intérieure (poutres et colonnes en béton armé), cote : 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV.

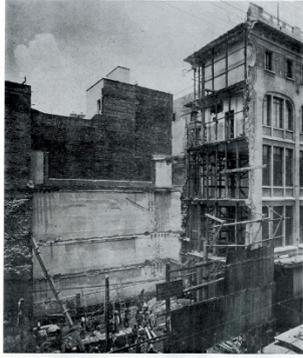


G. Kahlo, l'un des halls intérieurs du magasin avec la verrière de Jacques Gruber [1921], fonds Marcon, cote : 2016.10.15_2c, MDLV.



F. Marcon, construction de la façade [1921], fonds Marcon, cote : 2016.10.15_2c, MDLV.

Ces photographies nous permettent de voir le chantier de la reconstruction achevé en 1921. Elle nous révèle les étapes du gros œuvre (à gauche), jusqu'au moment de l'exécution des finitions (à droite) et la proposition finale pour le hall intérieur (au centre).



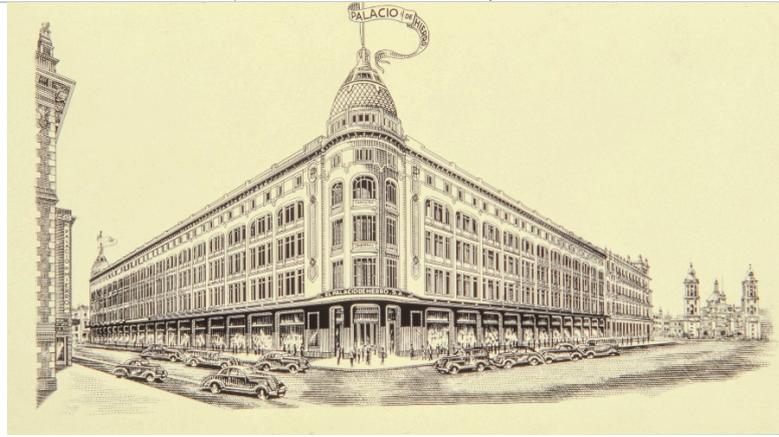
Chantier lors de l'agrandissement du magasin *El Palacio de Hierro* en 1928, effectuée par Miguel Rebolledo, *Cemento*, 21, 1928, p. 15.



Vue de l'accès sur la rue *5 de febrero* en 2020, issu de la cinquième intervention en 1928, le chantier était à la charge de l'ingénieur Miguel Rebolledo, Probable engagement de l'agence Dubois-Marcon pour la conception, AMPC.



G. Chaussat, annonce publiée dans le journal *El Universal*, 1937, TL92, APPH.



Anonyme, illustration d'*El Palacio de Hierro* (la Cathédrale en arrière-plan, à droite de l'image), [1937], TL135, APPH.



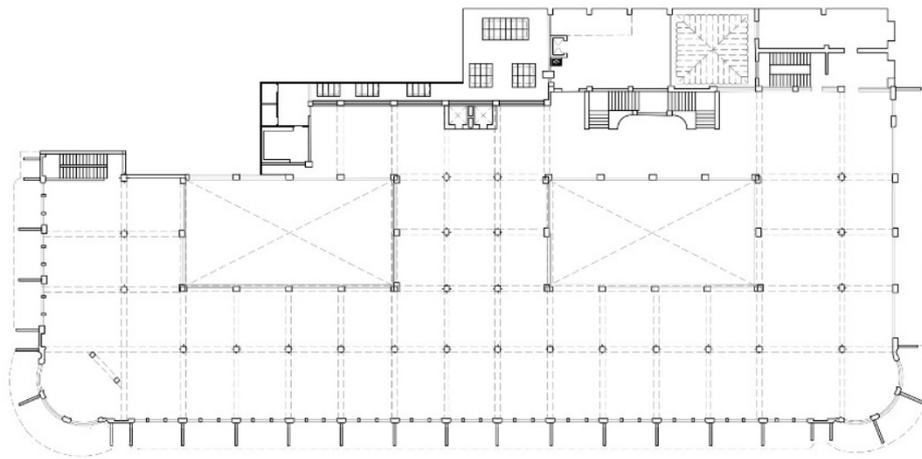
Détail de l'un des accès en rotonde d'angle, 2017, AMPC.



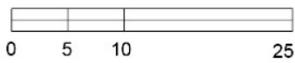
Vue de l'un des halls intérieurs, les escaliers mécaniques et la verrière de Jacques Gruber, 2020, AMPC.



Détail des fenêtres et de la façade sur la rue *20 de noviembre*, 2020, AMPC.



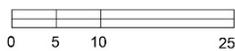
Rez-de-chaussée



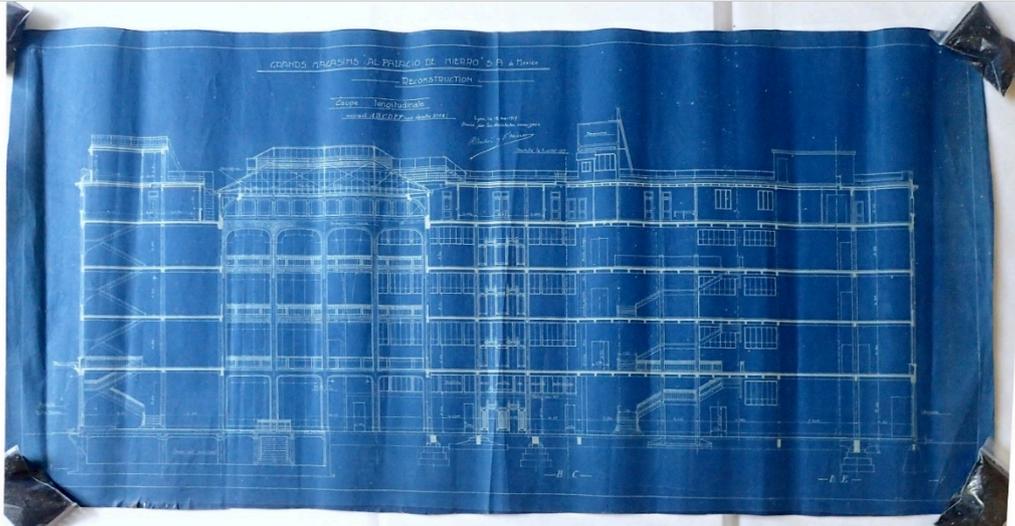
Reconstitution du plan du rez de chaussée du grand magasin *El Palacio de Hierro* (1918-1921). AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera.



Façade sud



Paul Dubois et Fernand Marcon, proposition pour la façade sud de la reconstruction du grand magasin *El Palacio de Hierro* en 1920, sur la base d'un plan trouvé 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDLV, AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera.



P. Dubois et F. Marcon, coupe longitudinale, 1917, cote : 2016.10.15_3a fonds Marcon, MDLV.

6. Sources

Manuscrites :

- Dossier d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° d'agrément 5240), AN19771065/163.
- Dossier d'agrément de Paul Dubois comme architecte de la reconstruction en 1941 (n° d'agrément 0368), AN 19771065/86.
- Dossier sur le Palacio de Hierro (1917-1918), fonds Hennebique, 76/IFA/2688, archives d'architecture du XXe siècle, CAPA.

Imprimées :

- Revue *Cemento* (sous la direction de Raúl Arredondo), n. 21, 1928, raíces digital, UNAM, <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>.

Iconographiques :

- Plans et photographies, dossier 2016.10.15_3a, fonds Marcon, MDVL.
- Photographies, Archivo Privado del Palacio de Hierro.

7. Bibliographie sélective

- Enrique Xavier De Anda Alanis, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Hélène Homps-Brousse, *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes France – Mexique*, Paris, Somogy éditions d'Art/ Barcelonnette, Musée de la Vallée, 2013.
- Patricia Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, México, Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Fiche n° 3 - Compañía Industrial de Orizaba - CIDOSA

1. Information générale



A. Casasola, vue générale du bâtiment CIDOSA, 1930, col. Casasola, cote : 77_20140827-134500:824706, Mediateca INAH©

Titre du projet :	Sede de la Compañía Industrial de Orizaba – CIDOSA (Siège de la compagnie Industrielle d’Orizaba - CIDOSA)
Dates de construction :	1922-1924
Adresse :	62, rue <i>Uruguay</i> (à l’angle de la rue <i>Isabel La Católica</i>), centre-ville, <i>delegación Cuauhtémoc</i>
Ville et pays :	Mexico, Mexique

2. Statut

Fonction d'origine : bureaux

Fonction actuelle : *idem*

Statut administratif : privé

État de conservation : aujourd’hui transformé

Protection : protection par la déclaration du centre-ville comme zone de monuments (1980)

Surface : bâtiment de cinq étages avec sous-sol (sur un terrain de 1 000 m²)

Autres commentaires : de nos jours le bâtiment abrite la banque *Scotiabank* et les anciens bureaux de *Telmex* (Compagnie de téléphonie du Mexique), aujourd’hui désaffectés

3. Dates et acteurs

Dates du projet : 1919-1922

Dates et étapes de construction : 1922-1924

Architecte (s) en chef : Paul Dubois et Fernand Marcon

Autres personnes liées au chantier : Charles Porterie (construction en béton armé), Juan Segura Gutiérrez (dessin), Jay Jaliffier (menuiserie métallique)

Commanditaires : *Compañía Industrial De Orizaba - CIDOSA* (regroupement de la C^{ie} Signoret & Honnorat, C^{ie} Lambert & Reynaud, C^{ie} Garcin & Faudon, ainsi que les entreprises de messieurs Ollivier, Tron, Ebrad, Braniff et Quinn)

4. Résumé historique

En 1919 l’agence Dubois-Marcon (basée au numéro 25, rue *Isabel La Católica*) reçoit la commande du siège de la *Compañía Industrial de Orizaba S.A. - CIDOSA*. Cette société regroupe à l’époque toutes les entreprises industrielles françaises importantes de l’époque. Le projet est développé entre Paris et Mexico de 1919 à 1922. L’édifice est bâti entre 1922 et 1924, par l’ingénieur Charles Porterie (École Centrale de Paris), sur un terrain au centre-ville, à l’angle des rues *Uruguay* et *Isabel La Católica*.

Le programme prévoit sur cinq niveaux des bureaux, des salles d'attente, des magasins, des habitations et un sous-sol (1000 m²). L'accès principal se trouve à l'angle arrondi du bâtiment, espace qui donne sur une salle hypostyle destinée à abriter les bureaux des secrétaires et, par la suite, un hall à quatre niveaux.

Le hall est éclairé par une voute translucide de pavés de verre prismatique coulés dans le béton armé. Cet élément éclaire l'ensemble intérieur jusqu'au sous-sol grâce à la série de dalles de pavés de verre qui composent le sol du rez-de-chaussée. Une vue publiée dans la revue *Cemento* (n. 8, 1925), nous permet de voir cet espace, dont la lumière met en relief une structure aux formes géométriques et la continuité des colonnes sur les quatre niveaux.

Le rez-de-chaussée est notamment consacré aux espaces destinés à recevoir des marchandises, effectuer des transactions et réunir l'ensemble des entrepreneurs. Les premier, deuxième et troisième étages abritent des bureaux, dont chacun dispose d'une salle d'attente. A chaque niveau, ces espaces débouchent sur des circulations qui entourent un hall principal en forme de patio. Le quatrième étage se compose de quatre grands appartements de fonction, dédiés aux membres de la société. Les services (ascenseurs, escaliers, toilettes, vestiaires, etc.) sont regroupés dans un noyau au nord-ouest du bâtiment, sur la rue *Uruguay*.

Il est difficile de comparer sur les mêmes bases les projets *Palacio de Hierro* et *CIDOSA*, car les deux résultent de programmes et de besoins différents. Pour le premier, il s'agit d'un édifice commercial, dont l'objectif est de présenter les marchandises de manière à séduire les consommateurs et provoquer des achats. Tandis que le bâtiment de *CIDOSA* est conçu pour des fonctions administratives, selon les besoins d'organisation d'activités industrielles et commerciales.

Néanmoins, des liens peuvent être établis, notamment en considérant les halls qui articulent les espaces intérieurs et l'utilisation de la lumière zénithale. Les deux bâtiments disposent de ce type d'éclairage : des verrières, pour le *Palacio de Hierro*, une voute en pavés de verre, pour *CIDOSA*. Mais si, dans ce dernier bâtiment, la lumière est blanche et uniforme, dans le *Palacio de Hierro* l'effet recherché est une intense polychromie. Nous trouvons également une différence dans le langage ornemental des façades. Bien que le bâtiment *CIDOSA* soit construit en béton armé, ses ornements superposés relèvent du langage de l'éclectisme historique, tandis que les bâtiments commerciaux privilégient l'utilisation de frises de mosaïques, une probable référence à l'architecture de la sécession viennoise (Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich et Josef Hoffmann).

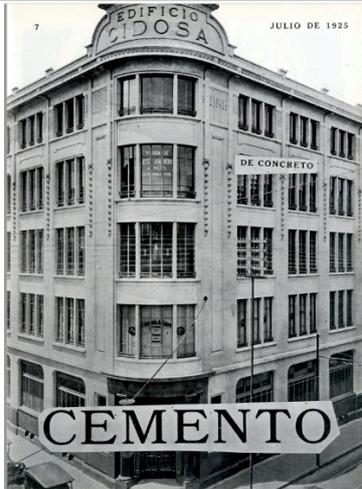
En juillet 1925 la façade de *CIDOSA* a fait la couverture de la revue *Cemento* (n. 7). Les fenêtres correspondent aux diverses fonctions de chacun des niveaux, mais elles répondent aussi à une organisation générale (fenêtres tripartites qui alternent avec de grands pilastres).

Cette proposition est similaire au projet de la reconstruction du *Palacio de Hierro* terminée en 1921. La composition des façades privilégie un équilibre entre le transparent et le massif, tout en soulignant la proportion verticale.

Les photographies nous permettent de distinguer un programme ornemental éclectique. Le soubassement et le portique d'accès, situé à l'angle, sont revêtus de marbre. Sur la partie supérieure des pilastres, des moulures et des cordons de feuillages soulignent la dimension verticale du bâtiment. L'angle arrondi de l'accès principal porte un couronnement avec le nom de la société, une allusion aux coupoles des grands magasins. Enfin, l'ensemble de la façade comporte des moulures, pilastres et reliefs, inspirés et réinterprétés des éléments des ordres dorique et ionique. Pour illustrer ce dernier point, on constate que la corniche supérieure est ornée d'oves et de dards (ionique) et qu'une série de cannelures comparables à des triglyphes (dorique) relie le quatrième et dernier étage entre les fenêtres.

Le bâtiment a été fortement transformé vers les années 1970. Sur la construction existante, nous apercevons depuis l'extérieur les modifications de la façade. L'intervention extérieure a introduit un revêtement généralisé en plaques de béton armé et la modification de la menuiserie des fenêtres. Cependant, le portique et le soubassement en marbre ont été conservés.

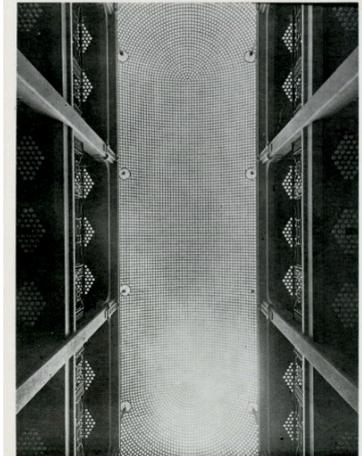
5. Iconographie



Vue de l'accès du bâtiment *CIDOSA*,
Couverture de la revue *Cemento*, n. 7,
1925.



Patio, Edificio Cidosa, México, D. F.
CONCRETO, MOSAICO, ESTUCCO
Vue du hall intérieur du bâtiment
CIDOSA, revue *Cemento*, n. 8, 1925.



Tragaluz, Edificio Cidosa, México, D. F.
LOS CRISTALES ESTÁN VACIADOS ENTRE CONCRETO
Vue de la verrière de pavés de verre
à l'intérieur du hall, revue *Cemento*,
n. 8, 1925.

Les photographies publiées par *Cemento*, permettent d'apprécier les détails de la proposition. Au centre, nous apercevons le hall qui articulait l'espace intérieur et l'ensemble des bureaux et appartements de fonction. Nous remarquons notamment la présence de pavés de verre prismatique dans les dalles des planchers, ainsi que dans la voûte cintrée. On voit également la structure en béton armé (notamment les poteaux) recouverte par un soubassement de mosaïques.



G. Kahlo, bureau de caisses, cote : 2016.10.15_2c, fonds Marcon, MDLV©



F. Marcon, construction de la façade de CIDOSA, 1923, cote : 2016.10.15_2c fonds Marcon, MDLV©



Vue actuelle de la façade transformée, 2020, AMPC.



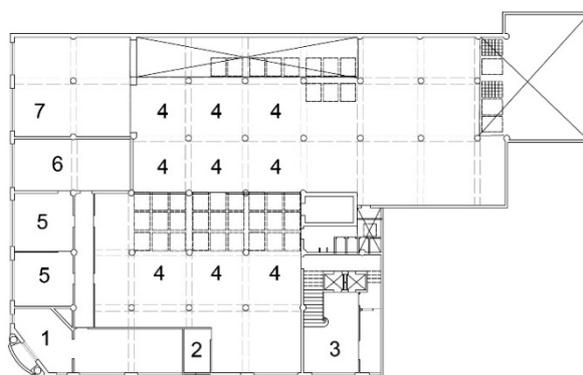
H. Brenme, intérieur (escaliers et hall), 1925, cote : 77_20140827-134500:372074, Mediateca INAH.



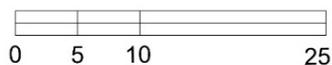
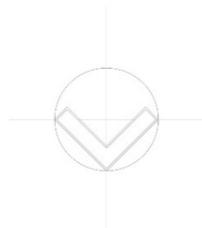
P. Dubois et F. Marcon, plan de la façade, 1920, cote : 2016.10.15_3b, fonds Marcon, MDLV.



Vue de l'accès. Le marbre y est conservé, 2020, AMPC.

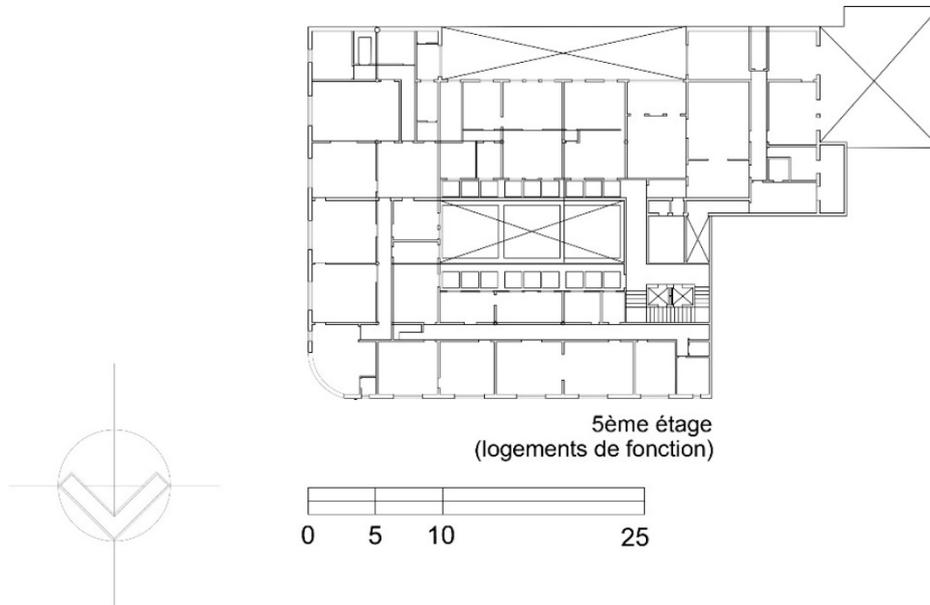


Rez-de-chaussée

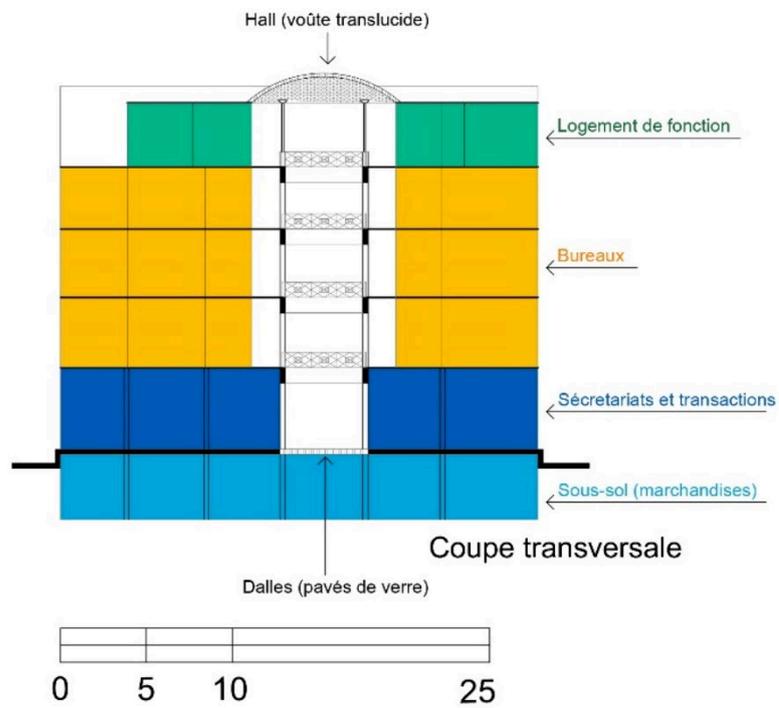


- 1 Accès pour les clients
- 2 Caisses
- 3 Accès pour les membres de l'entreprise
- 4 Secrétariats
- 5 Bureaux de direction
- 6 Salle de réunion
- 7 Accès des marchandises

Reconstitution du rez-de-chaussée du bâtiment CIDOSA, sur la base des plans trouvés dans le fonds Marcon (MDLV), AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera.



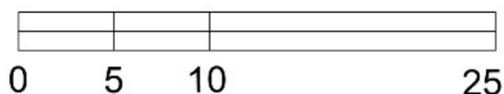
Reconstitution d'un proposition pour le 5^{ème} étage du bâtiment *CIDOSA*, sur la base des plans trouvés dans le fonds Marcon (MDLV), AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera.



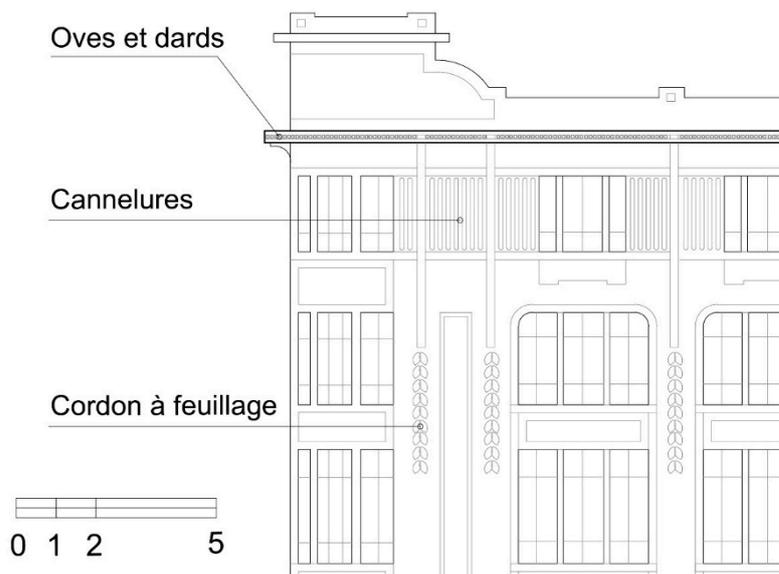
Reconstitution d'une coupe transversale du bâtiment *CIDOSA*, sur la base des plans trouvés dans le fonds Marcon (MDLV), AMPC.



Façade nord



Reconstitution de la façade nord du bâtiment *CIDOSA*, sur la base des plans trouvés dans le fonds Marcon (MDLV) et des sources l'iconographiques, AMPC.



Détail du couronnement de la façade nord du bâtiment *CIDOSA*, AMPC.

6. Sources

Manuscrites :

- Dossier d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° d'agrément 5240), AN19771065/163.

Imprimés :

- Revue *Cemento* (sous la direction de F. Sánchez Fogarty), n. 7, 1925, raíces digital, UNAM.
- Revue *Cemento*, n. 8 (sous la direction de F. Sánchez Fogarty), 1925, raíces digital, UNAM.

Iconographiques :

- Plans et photographies, dossiers 2016.10.15_1 ; 2016.10.15_2c et 2016.10.15_3b, Fonds Marcon, MDVL.
- Archives numériques d'accès ouvert de la Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/

7. Bibliographie sélective

- Enrique Xavier De Anda Alanis, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Fiche n°4 - El Correo francés

1. Information générale	
	Titre du projet : El Correo francés (La poste française)
	Dates de construction : 1925-1926
	Adresse : 43, rue <i>Palma</i> (à l'angle de la rue <i>16 de septiembre</i>) centre-ville, <i>delegación Cuauhtémoc</i>
	Ville et pays : Mexico, Mexique
2. Statut	
Fonction d'origine : bureaux et magasin	
Fonction actuelle : <i>idem</i> (bureaux et magasin de la société <i>NIKE</i>)	
Statut administratif : privé	
État de conservation : bien conservé	
Protection : protection par la déclaration du centre-ville comme zone de monuments (1980)	
Surface : bâtiment de cinq étages et un sous-sol (sur un terrain de 600 m ²)	
Autres commentaires : visite limitée	
3. Dates et acteurs	
Dates du projet : 1924-1925	
Dates et étapes de construction : 1925-1926	
Architecte (s) en chef : Paul Dubois et Fernand Marcon	
Autres personnes liées au chantier : Miguel Rebolledo (constructeur) ; concessionnaire du système Hennebique au Mexique	
Commanditaires : Mathieu Lambert	
4. Résumé historique	
<p>Entre 1924 et 1925, l'agence Dubois-Marcon réalise le projet du grand magasin <i>El Correo Francés</i>, une commande de la société commerciale de Mathieu Lambert et de ses associés. La construction en béton armé est effectuée par Miguel Rebolledo, concessionnaire de la société Hennebique. Il convient de rappeler que les architectes Paul Dubois et Fernand Marcon étaient déjà entrés en contact en 1918 avec Rebolledo, dans le cadre du projet de reconstruction du grand magasin <i>El Palacio de Hierro</i>, même si finalement les commanditaires s'étaient orientés vers un autre constructeur (société Schwarts & Meurer).</p> <p>Le projet prévoit la construction d'un édifice de cinq niveaux avec un sous-sol, sur un terrain de 600 m², situé à l'angle des rues <i>Palma</i> et <i>16 septiembre</i>. Les architectes prévoient pour chaque étage un plan comportant une structure de colonnes et de poutres en béton</p>	

armé. À la différence des autres projets commerciaux de l'agence Dubois-Marcon, celui-ci n'inclut pas de hall central pour distribuer les espaces intérieurs, probablement à cause des dimensions restreintes du terrain (600 m²). Les étages de magasin (0,1, 2, 3 et 4), le sous-sol (-1) et les bureaux (5), sont surtout définis par une rigoureuse composition modulaire, en fonction de la structure. Les divers étages communiquent par un bloc d'escaliers qui entourent un ascenseur, l'ensemble placé dans la partie sud-ouest.

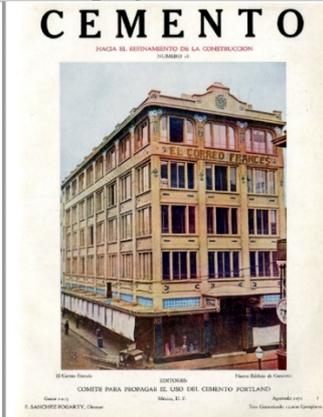
La façade, comme dans les projets antérieurs de l'agence, est rythmée par une modulation entre des baies tripartites et des pilastres. Un auvent en béton armé en porte-à-faux parcourt tout le premier étage. A la différence des deux projets précédents de l'agence (*El Palacio de Hierro* et *CIDOSA*), l'angle de l'édifice est laissé net et l'accès se situe au milieu de la façade principale (sur la rue *Palma*), souligné par la présence d'un portique d'accès et d'un couronnement.

L'ornement extérieur comporte un soigneux travail de composition de mosaïques polychromes, tout comme la proposition développée pour la reconstruction du *Palacio de Hierro* (1918-1921) (De Anda 1990, p. 91). Les frises et les détails en mosaïques sont notamment situés au rez-de-chaussée et au dernier étage. Nous constatons que ces éléments accompagnent et soulignent la structure (comme les poutres du plafond de l'auvent, voir la septième image).

Enfin, l'utilisation de pavés de verre prismatique sur les façades extérieures (auvent, portique et trottoir) permet de créer un effet lumineux, d'éclairer l'intérieur et même le sous-sol (voir les deux premières photographies et la sixième), tout comme dans le bâtiment *CIDOSA*. Le projet est présenté dans la revue *Cemento* (numéros 18 et 19, 1927). Dans le numéro 19, les rédacteurs font remarquer le délicat décor de la façade et l'abondance de la lumière naturelle.

Cet édifice constitue l'avant dernier projet de l'agence Dubois-Marcon à Mexico (le dernier est le bâtiment *Al Puerto de Liverpool*, 1927-1929). On constate dans ce bâtiment l'emploi de références relatives à leurs projets antérieurs, dans une proposition compacte et efficace pour sa fonction commerciale.

5. Iconographie



Anonyme, vue de la façade du *Correo Francés*, Couverture de la revue *Cemento*, n. 18, 1927



A.Casasola, bâtiment *El Correo francés*, vers 1925, col. Casasola, cote : 77_20140827-134500:86098, Mediateca INAH©



A.Casasola, extérieure de la boutique *El correo francés*, vers 1925, col. Casasola, cote : 77_20140827-134500:73193, Mediateca INAH©



A.M. Porraz Castillo, détail supérieur de la façade de l'ancien magasin *El Correo Francés*, 2017
Detail poutre



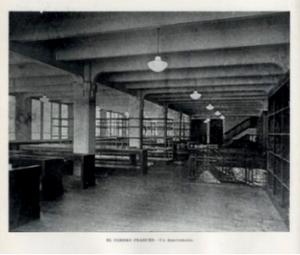
A.M. Porraz Castillo, détail la facade principale de l'ancien magasin *El Correo Francés*, 2017



A.M. Porraz Castillo, détail du portique d'accès de l'ancien magasin *El Correo Francés*, 2017



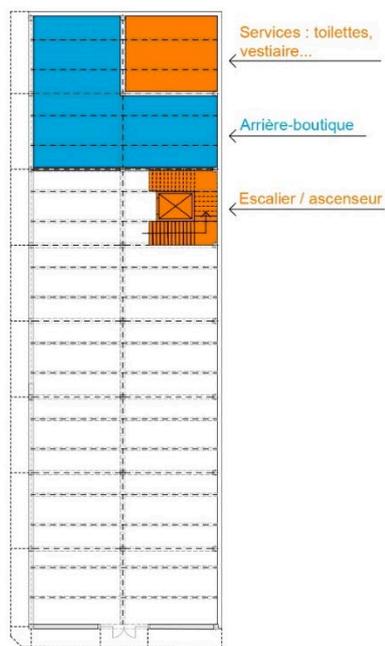
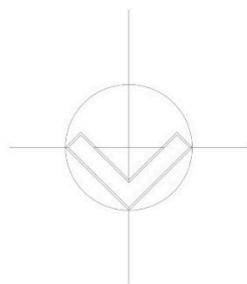
A.M. Porraz Castillo, intérieur du magasin *Nike*, ancien magasin *El Correo Francés*, 2017



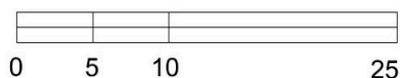
Vue intérieure du *Correo Francés*, revue *Cemento*, n. 19, 1927



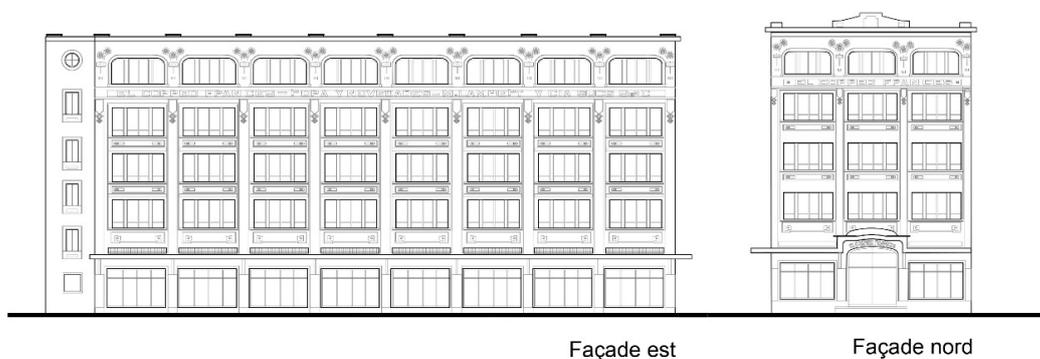
A.M. Porraz Castillo, escalier du magasin *Nike*, ancien magasin *El Correo Francés*, 2017



Rez-de-chaussée



Plan du rez-de-chaussée de l'ancien grand magasin *El Correo francés*, avec l'aide d'un prélèvement de mesures sur place. AMPC avec l'aide de P. Palma Herrera. Note : en 2017 et en 2020, nous n'avons malheureusement pas pu accéder à l'arrière-boutique. Notre proposition constitue donc une hypothèse du fonctionnement de cette zone, depuis l'extérieur.



Façade est de l'ancien grand magasin *El Correo Francés*, AMPC avec l'aide de D. Novelo Nava.

6. Sources

Manuscrites :

- Dossier d'agrément de Fernand Marcon comme architecte de la reconstruction en 1944 (n° d'agrément 5240), AN19771065/163.

Imprimées :

- Revue *Cemento* (sous la direction de F. Sánchez Fogarty), n. 18, 1927.
- Revue *Cemento* (sous la direction de R. Arredondo), n. 19, 1927, p. 42-46.

Iconographiques :

- Archives numériques d'accès ouvert de la Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/

7. Bibliographie sélective

- Enrique Xavier De Anda Alanis, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Fiche n°5 - Departamento de Salubridad e Higiene

1. Information générale		
 <p>A.M. Porraz Castillo, vue de la façade principale du bâtiment de <i>Salubridad e Higiene</i>, 2020</p>	Titre du projet :	Departamento de Salubridad e Higiene (Ministère de la Santé et de l'Hygiène)
	Dates de construction :	1927-1929
	Adresse :	7, rue <i>Lieja</i> , delegación <i>Cuauhtémoc</i>
	Ville et pays :	Mexico, Mexique
2. Statut		
Fonction d'origine : siège du <i>Departamento de Salubridad e Higiene</i> (ministère de la Santé et de l'hygiène)		
Fonction actuelle : <i>idem</i>		
Statut administratif : public		
État de conservation : bien conservé		
Protection : immeuble de valeur artistique INBAL		
Description de l'immeuble : ensemble de quatre bâtiments sur un terrain de 2 hectares (20 000 m ²)		
Autres commentaires : visites en accès limité		
3. Dates et acteurs		
Dates du projet : 1925-1927		
Dates et étapes de construction : 1927-1929		
Architecte (s) en chef : Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi		
Autres personnes liées au chantier : Diego Rivera (peintures grand format et dessin des vitraux) ; Villaseñor (exécution des vitraux) ; Manuel Centurion et Hans Pilling (sculptures)		
Commanditaire : gouvernement du Mexique (période du président Plutarco Elias Calles, entre 1924 et 1928)		
4. Résumé historique		
<p>Le projet d'un établissement public en matière de santé est assigné à Carlos Obregón Santacilia et Carlos Tarditi par le gouvernement, pendant la gestion du président Plutarco Elías Calles (1924-1928). La construction est prévue à l'origine dans le centre-ville (rue <i>Hamburgo</i>), mais est finalement réalisée entre les avenues <i>Reforma</i> et <i>Chapultepec</i>, sur le conseil d'Obregón Santacilia qui envisage, à l'époque, la prolongation de l'avenue <i>Chapultepec</i> (De Garay Arellano 1982, p. 36, Obregón Santacilia 1952, p. 56).</p> <p>Dans un terrain triangulaire de deux hectares, le projet prévoit trois groupes de bâtiments. L'un, situé au nord, face à l'avenue <i>Reforma</i>, est destiné aux bureaux de la direction et à une salle de conseil. Deux autres jumelés, unis par deux ponts à la manière d'ailes en retour, abritent d'autres bureaux secondaires. Finalement, un bloc central complète l'ensemble, destiné aux laboratoires, une imprimerie et un centre de détention pour les trafiquants des drogues. L'accès piéton s'effectue par le bâtiment principal situé au</p>		

nord, tandis que deux accès pour les voitures sont placés sous les deux ponts des bureaux latéraux.

Victor Jiménez trouve dans ces ponts une référence à ceux de l'École Bauhaus Dessau, créés par Walter Gropius entre 1925-1926 (Jimenez 2004, p. 19). Au-delà de la forme, nous considérons que ce qui prime dans cette réponse architecturale est une réflexion sur le bâtiment intégré à la modernité de la ville et les nouveaux moyens de transport (les voitures), ainsi que le déploiement de nouvelles technologies constructives (notamment le fer et le béton armé pour les passerelles).

L'ensemble des bâtiments est entouré par de grands jardins qui enrichissent la qualité naturelle du projet et laissent également de la place pour d'éventuels agrandissements (Obregón Santacilia 1952, p. 47). La place et le bassin, situés au centre des bâtiments, sont conçus comme une fusion entre le *patio* de la tradition hispano-coloniale et l'espace urbain mésoaméricain : un lieu d'échanges, d'interaction, endroit privilégié pour observer l'environnement bâti (Lopez García 2002, p. 304)

Les édifices, construits en béton armé, ont été organisés selon une forme strictement symétrique, disposés à partir des axes de composition et une hiérarchisation des zones. La volumétrie est massive, géométrique et épurée, ce qui devait exprimer la fermeté et le pouvoir de l'État mexicain. Cette massivité est renforcée par l'utilisation de la pierre volcanique pour les soubassements et les encadrements des portes, ainsi que les revêtements en plaques de pierre (pierre de *Xaltocan* et de *Tlaxcala*) sur les murs des trois blocs : nord, est et ouest. Les ponts, eux aussi, ont de proportions massives et ont été recouverts de plaques de cuivre, matériel qui contraste fortement avec la pierre des bâtiments.

La circulation entre les espaces des trois blocs (nord, est et ouest) s'effectue par d'amples couloirs ouverts vers l'extérieur à partir des arcades. Ces espaces constituent également une référence au *patio* hispano-colonial.

L'édifice par lequel les architectes ont expérimenté la plus grande liberté est probablement le groupe central (laboratoires), caractérisé par une tour et des auvents en porte-à-faux.

La recherche d'intégration d'autres arts plastiques dans l'ensemble architectural est à noter (Obregón Santacilia 1952, p. 51). Les peintures et les vitraux de Diego Rivera (escaliers et salle de conseil), ainsi que les sculptures de Manuel Centurion et Hans Pilling (façades), accompagnent le parcours du site. Pour Juan López García (2002, p. 308-309), l'intégration plastique n'est pas pleinement aboutie, notamment pour ce qui concerne les peintures de grand format effectuées dans des espaces trop restreints ou peu pensés à cette fin, tandis que les sculptures et les vitraux sont intégrées avec plus de succès aux

volumes de l'architecture. Dans tous les cas, nous constatons de la part des architectes Obregón Santacilia et Tarditi une volonté de traiter l'architecture comme lieu d'accueil d'autres arts plastiques.

L'architecte William Spratling a dit en 1931 que l'édifice était « le bâtiment le plus mexicain depuis la conquête » (*Architectural forum* 1931). De même, le projet a été publié en France par la revue *Construction Moderne* (J.H. Lambert 1932-1933) : « Cette recherche du travail en commun, cette utilisation des produits et des qualités autochtones, sont parmi les motifs du succès d'Obregón Santacilia ».

Pour Graciela De Garay Arellano, cet édifice est notable dans la carrière d'Obregón Santacilia, car il y a commencé une exploration plus libre de la modernité mexicaine (De Garay 1982, p. 46). Pour Chanfón Olmos et Vargas Salguero, le bâtiment est l'aboutissement de *l'Escuela Mexicana de Pintura y Escultura*, ainsi qu'un exemple paradigmatique d'expérimentation architecturale nationale (Chanfón Olmos, Vargas Salguero *et alii* 2009, p.164). Selon, Enrique De Anda, le langage déployé pour ce projet est syncrétique : entre la tradition (l'architecture mexicaine coloniale et l'architecture des *Beaux-Arts* français) et la recherche de nouvelles formes, afin de proposer une œuvre vigoureuse portant un discours national (Cf. De Anda 1990 p. 104-105).

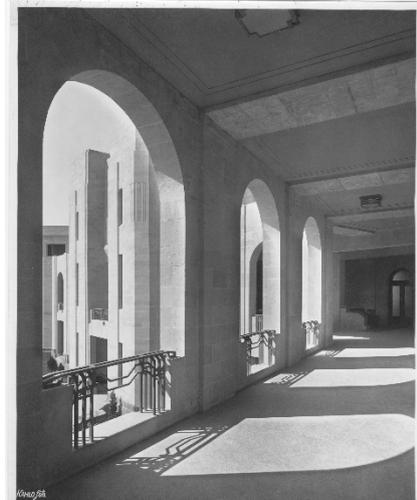
Nous considérons que ce qui a apporté de la reconnaissance à Obregón Santacilia dans la première étape de sa carrière est la réinterprétation du langage de l'architecture vernaculaire (préhispanique et coloniale) au profit d'un positionnement moderne. Il utilise des pierres locales pour les revêtements, ce qui attribue à ses premières œuvres, et notamment à celle-ci, un caractère local et presque sculptural.

Incontestablement cet édifice est un tournant dans la carrière d'Obregón Santacilia, à partir de la réalisation de cet ensemble administratif il mène une réflexion différente sur la manière de travailler à partir de la tradition, sans toutefois faire appel à une architecture basée sur les styles (comme c'était le cas dans ses œuvres précédentes de style néocolonial).

5. Iconographie



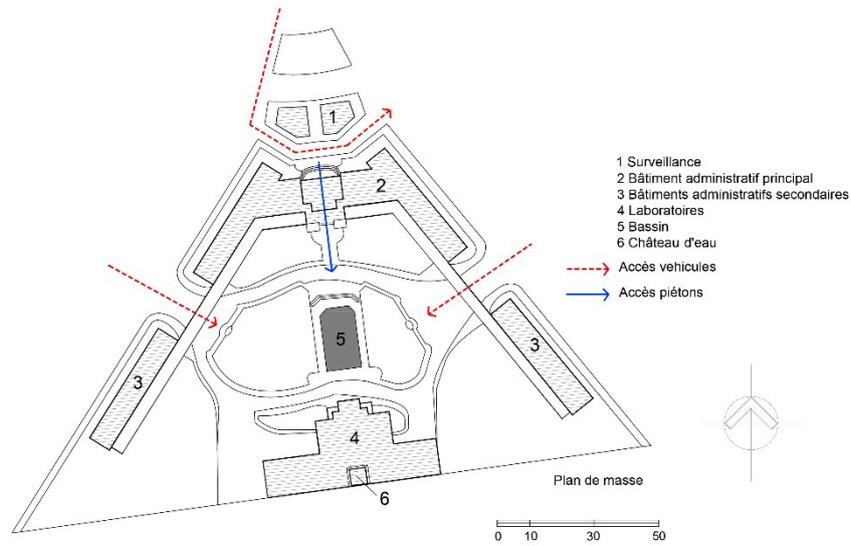
G. Kalho, vue de la façade principale (chantier), 1928, DACPAI INBA.



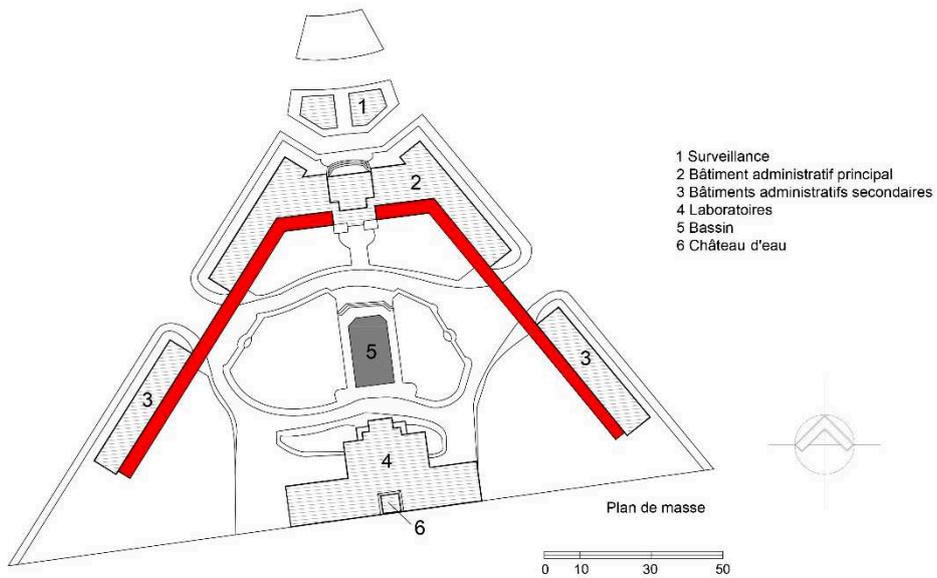
G. Kalho, vue des couloirs extérieurs, 1928, DACPAI INBA.



Anonyme, vue du Ministère de *Salubridad Pública* à Mexico, revue *Construction Moderne* no 23, 1932-1933.



Reconstitution du plan de masse du *Departamento de Salubridad e Higiene* (1927-1929) avec les accès signalés, AMPC avec l'aide de J. Peraza Cura.



Reconstitution du plan de masse du *Departamento de Salubridad e Higiene* (1927-1929) avec les passerelles signalées en rouge, AMPC avec l'aide de J. Peraza Cura.



Vue du bassin et du patio central, 2020, C. Gutiérrez Silveira.



Vue du pont entre le bâtiment de l'administration générale et les deux ailes des bureaux, 2020, C. Gutiérrez Silveira.



Vue extérieure du bloc des laboratoires, 2020, C. Gutiérrez Silveira.



Autre vue du bloc des laboratoires, 2020, C. Gutiérrez Silveira.



Vue des escaliers du bâtiment d'administration, 2020, C. Gutiérrez Silveira.



Vue des vitraux de Diego Rivera et de Villaseñor, 2020, C. Gutiérrez Silveira.

6. Sources

Imprimées :

- J.-H. Lambert, «Architectes d'Amérique. Un architecte mexicain : l'œuvre d'Obregón Santacilia », *Construction moderne*, n° 1932-1933, p. 345-350.
- Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900 - 1950)*, México, Patria, 1952.
- William Spratling, « The Public Health Center. Mexico City, México”, *Architectural Forum*, Novembre 1931.

Iconographiques :

- Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI) de Instituto Nacional del Bellas Artes (INBA).

7. Bibliographie sélective

- Carlos Chanfón Olmos et Ramón Vargas Salguero (éd.), *Arquitectura de la revolución y revolución de la arquitectura*, México D. F., Facultad de Arquitectura, UNAM, 2009.
- Graciela De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia*, Mexico, INBA / SEP, 1982.
- Enrique De Anda, *Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos de la década de los veinte*, México D.F., UNAM, 1990.
- Juan López García, *El arquitecto Carlos Obregón Santacilla : la tradición arquitectónica mexicana (nacimiento, invención y renovación)*, thèse en architecture sous la direction de Josep Maria Rovira i Gimeno, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España, 2003.

- Víctor Jiménez, *Carlos Obregón Santacilia: un precursor de la modernidad mexicana*, 1. ed., México D.F, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll.« Círculo de arte. Arquitectura», 2004.
- Gabriel Mérito Basurto, *El edificio del Departamento de Salubridad: Historia, conservación y restauración*, México D.F, Sextil editores, 2017.

Fiche n°6 - Hospital de enfermos de Tuberculosis

1. Information générale



Anonyme, vue des couloirs, rampes et passerelles qui entouraient le patio central, s/d, DACPAI INBA©

Titre du projet :	Hospital de enfermos de Tuberculosis en Huipulco (Sanatorium de Huipulco)
Dates de construction :	1929-1936
Adresse :	4502 Tlalpan, Belisario Domínguez, Delegación Tlalpan
Ville et pays :	Mexico, Mexique

2. Statut

Fonction d'origine : sanatorium (pour malades tuberculeux)

Fonction actuelle : *Instituto Nacional de Enfermedades Respiratorias - INER* (Institut National des Maladies Respiratoires)

Statut administratif : public

État de conservation : transformé

Protection : non classé

Surface : cinq groupes de bâtiments sur un terrain de 54 hectares (540 000 m²)

Autres commentaires : accès très restreint

3. Dates et acteurs

Dates du projet : 1929

Dates et étapes de construction : 1929-1936

Architecte en chef : José Villagrán García

Autres personnes liées au chantier : Ismael Cosío Villegas (médecin conseiller)

Commanditaire : *Departamento de Salubridad Pública (DSP)*, gouvernement fédéral

4. Résumé historique

Le projet du sanatorium à *Huipulco* répond aux mesures prises par le DPS en 1924 et 1929, sous le conseil scientifique de Ismael Cosío Villegas et Manuel Gea González. En 1929, après l'analyse de plusieurs terrains dans les environs de Mexico, les parcelles du rancho *San Isidro* de la commune de *Tlalpan* sont choisies pour abriter l'hôpital sur 54 hectares et 10 acres (Agostoni 2019 ; De la Rosa et Vargas Parra 2011).

Le schéma d'origine du projet est retravaillé à partir de celui d'un dispensaire conçu par Villagrán García pour le quartier *Balbuena* en 1929. Il faut préciser que Villagrán García avait à l'époque une première expérience dans le domaine de la santé, car en 1925 il avait réalisé le projet *La Granja Sanitaria à Popotla*, destiné à la conception de vaccins.

Mais, à la différence de ces deux expériences, le sanatorium de *Huipulco*, prévu pour abriter 500 patients, répond à une échelle beaucoup plus importante. Les malades de la tuberculose jugés « guérissables » (ou patients de « premier niveau ») y séjournèrent durant six mois pour recevoir le traitement bio-prophylactique du docteur Cosío Villegas, qui

s'appuyait sur les bénéfices de l'air pur et de l'exposition solaire pour améliorer la santé des patients (*De la Rosa et Vargas Parra 2011*).

La première étape du sanatorium se compose de cinq groupes d'édifices, organisés par un schéma symétrique. Un premier bâtiment, situé au nord-est abrite les bureaux administratifs et les cabinets de diagnostic. Au sud-ouest, sont placés trois pavillons (en forme de « T » inversé) pour abriter les malades. Chaque pavillon comporte quatre dortoirs, une infirmerie, un réfectoire, des toilettes, des salles de bain et des espaces extérieurs de repos. Les pavillons sont unis au bâtiment central par un système de passerelles à deux étages (étage des malades, étage des médecins), qui contourne un patio central où se trouvent une fontaine et un château-d'eau. Le bâtiment des laboratoires est placé à l'ouest. À l'est, l'édifice des services, dont une grande cuisine, complète l'ensemble.

La construction du sanatorium a été extrêmement lente : elle débute en septembre 1929 mais le sanatorium sera inauguré – sans que les travaux soient terminés – le 1^{er} mars 1936. Les problèmes pour achever la construction ne sont pas seulement dus aux limites économiques et au manque de volonté politique, mais également aux forts préjugés autour de la maladie de la part des voisins aisés du village de *Tlalpan*. Malgré ces difficultés, en 1936 le sanatorium commence à fonctionner pour accueillir 180 patients (120 hommes et 60 femmes). (Agostoni 2019).

L'ensemble des bâtiments est construit en béton armé avec un langage architectural très épuré et presque sans ornements. Il faut souligner les différents traitements des façades pour privilégier l'exposition solaire du sud (grandes baies vitrées qui se rabattent complètement), ainsi que le déploiement des terrasses pour le traitement des malades.

La volumétrie est marquée par des éléments horizontaux et continus (rampes et passerelles), mais rythmée par des colonnes, des fenêtres et des éléments verticaux, ce qui engendre un intéressant jeu de lumière et d'ombres. Le château-d'eau est un élément central de forte expressivité, qui en plus de sa fonction d'approvisionnement en eau, rappelle le rôle fondamental de cette ressource pour l'hygiène et le traitement de patients.

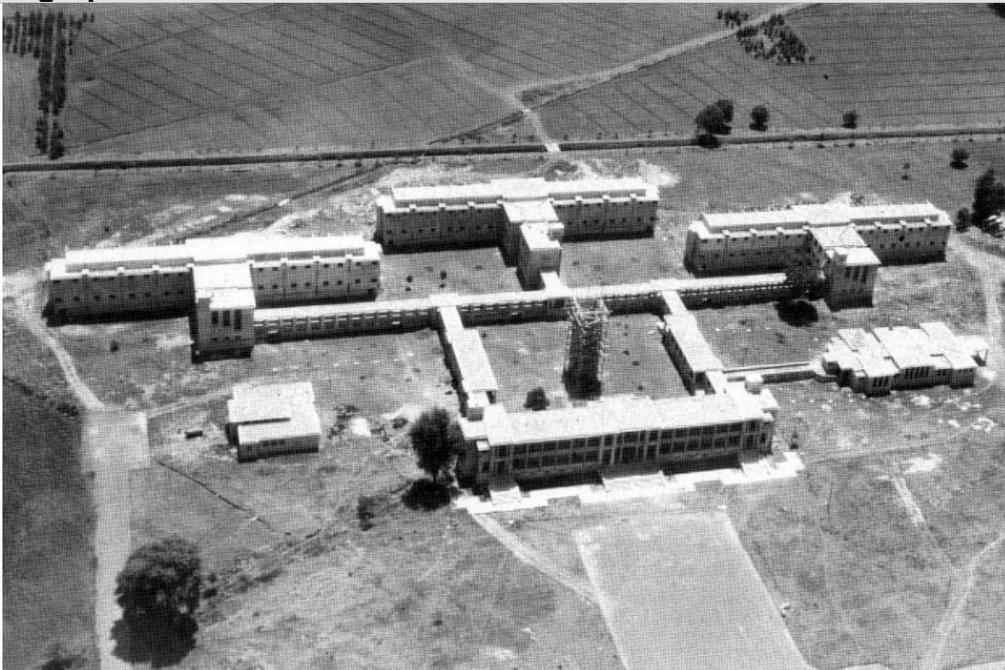
Selon Salvador Pinoncelly, la forme du château-d'eau nous fait penser aux œuvres des constructivistes russes comme Naum Gabo, ou encore au travail de Brancusi ou de Archipenko. (Pinoncelly 1962). Nous considérons qu'au-delà de possibles liens formels, la force de cette proposition sculpturale tient à l'intégration de la fonction (réservoir d'eau) et de son rationalisme constructif.

L'architecte Villagrán García a travaillé en collaboration étroite avec les médecins — tels que Cosío Villegas — pour bien comprendre les besoins médicaux, ainsi que pour réaliser une recherche exhaustive des modèles des sanatoriums occidentaux. Une réflexion très développée à l'égard de la fonction hospitalière en lien avec les schémas de distribution

est publiée dans un travail de Villagrán García en 1963 (« Estructura teórica del programa arquitectónico »). De ce fait, nous considérons que l'architecte Villagrán García était avide d'informations et se tenait en permanence au courant des nouvelles propositions venant d'Europe et des Etats-Unis, probablement par le biais de publications périodiques.

En retour le projet du *Huipulco* est reconnu, puisqu'en 1938, il fait l'objet d'une publication dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dans le numéro cinq consacré aux hôpitaux dans le monde. Ce fait montre l'intérêt que le sanatorium suscite à l'international, notamment dans le réseau des critiques d'architecture, comme André Bloc. Il est très probable que Mario Pani Darqui (1911-1993), ancien étudiant de la ENSBA de Paris et correspondant de la revue au Mexique ait signalé le sanatorium de *Huipulco* au comité éditorial de la revue.

5. Iconographie



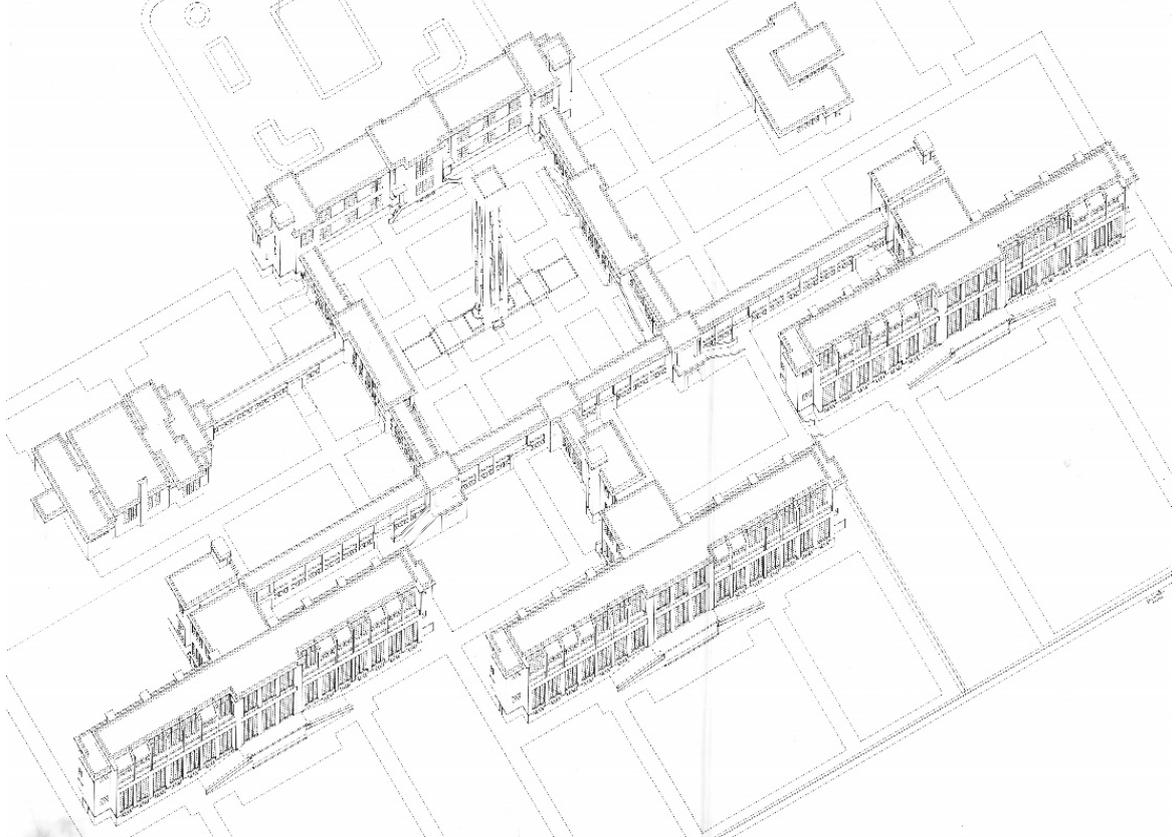
Anonyme, vue aérienne de l'ensemble du Sanatorium de *Huipulco* depuis le nord, tirée de Urquiaga et Jiménez (1986).



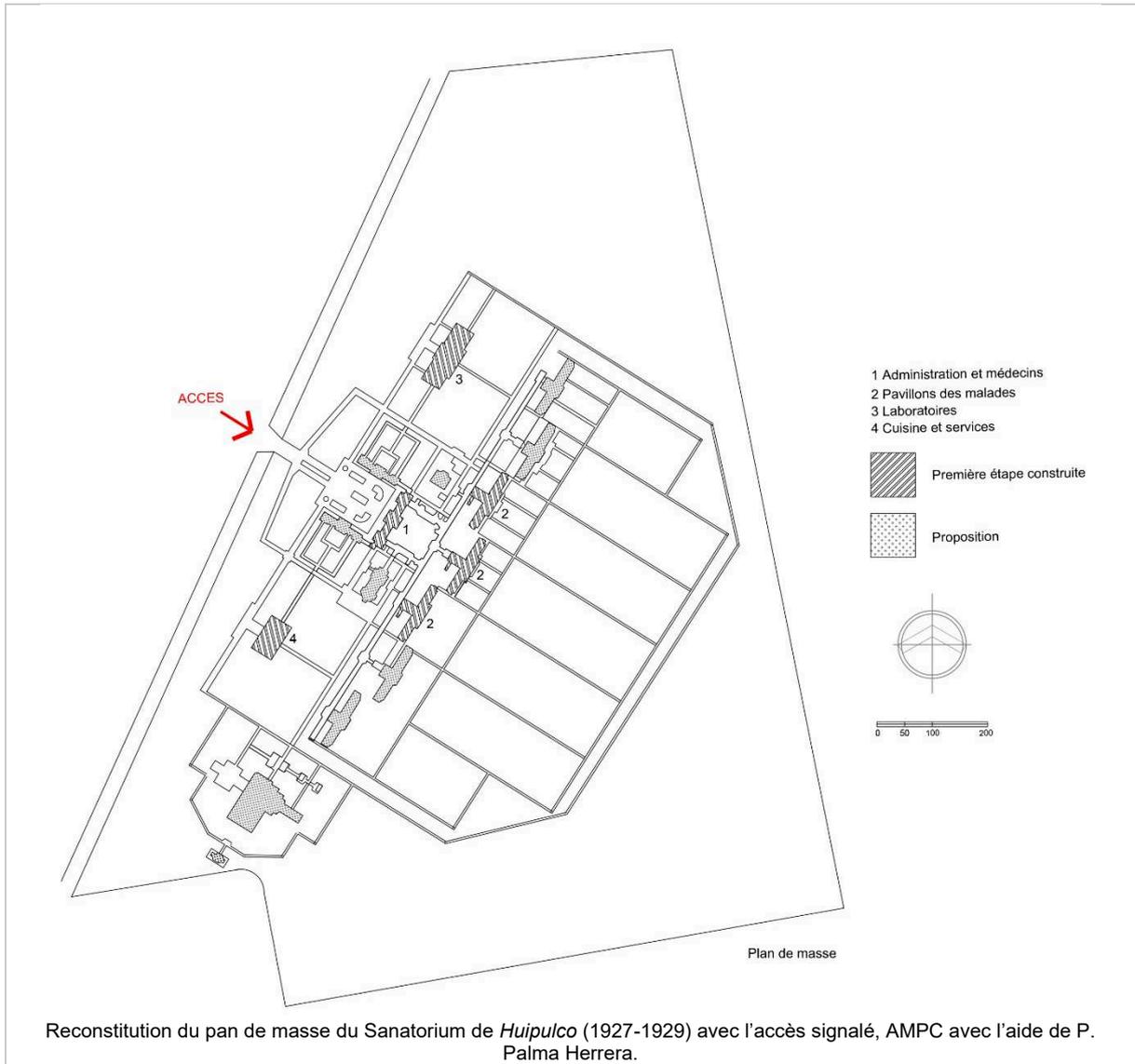
Anonyme, vue de la façade sur du pavillon des malades, DACPAI INBA.



Vue du système de galeries à double niveau et du château d'eau au second plan, DACPAI INBA.

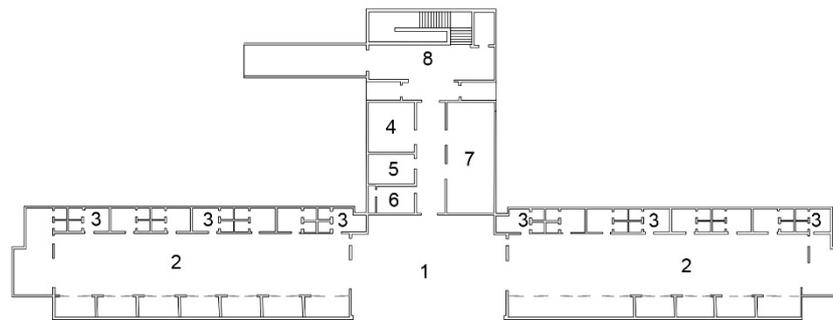


J. Villagrán, perspective axonométrique (depuis le sud) des pavillons de la première étape de construction, DACPAI INBA.

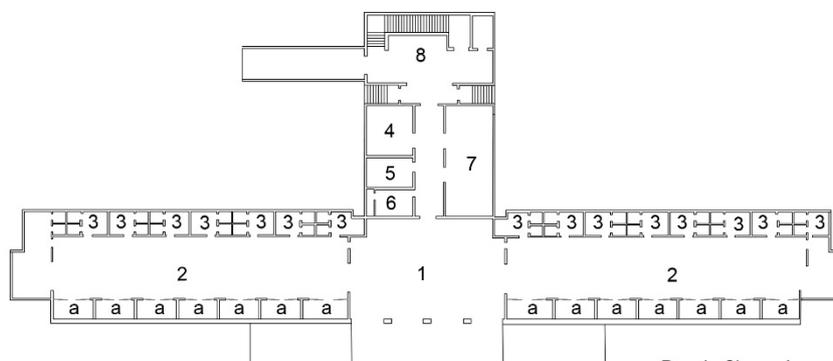




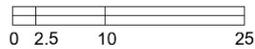
SANATORIUM HUIPULCO
1929-1936



Premier étage

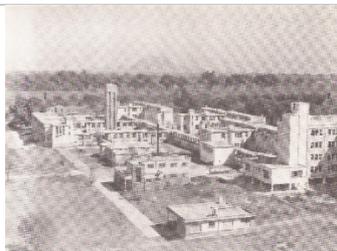


Rez-de-Chaussée



- 1 Hall
- 2 Dortoirs avec terrasses (a)
- 3 Toilettes, salles d'eaux et placards
- 4 Cuisine
- 5 Infirmerie
- 6 Salle de soignants
- 7 Salle à manger
- 8 Circulations / escaliers

Reconstitution des pavillons en forme de « T » inversé du Sanatorium de *Huipulco*, sur la base d'une image tirée de Urquiaga (1986).



Anonyme, vue aeriene depuis l'est, Urquiaga Jiménez 1986



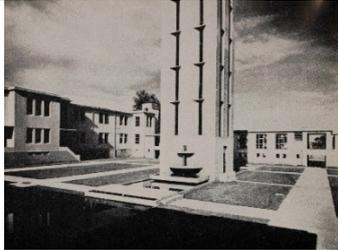
Anonyme, vue depuis la terrasse sud du pavillon des malades, s/d, Urquiaga Jiménez 1986



Anonyme, intérieur des chambres des malades, s/d, Urquiaga Jiménez 1986



Anonyme, vue des cuisines, s/d,
Urquiaga Jiménez 1986



Anonyme, vue de la fontaine et du
château-d'eau central, s/d, Pinoncelly
1962



A.M. Porraz Castillo, vue de la façade
principale de l'hôpital INER, 2020

6. Sources

Imprimées :

- José Villagrán García, « El Hospital obra de arte », Mexico City, Salubridad y Asistencia: Órgano de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, 1944.
- José Villagrán García, « Estructura teórica del programa arquitectónico », *Memoria de El Colegio Nacional*, Mexico, Colegio Nacional, 1963, p. 283-374.
- *L'Architecture d'aujourd'hui* (sous la direction d'A. Bloc), n. 5 1938.

Iconographiques :

- Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI) de Instituto Nacional del Bellas Artes (INBA).
- Juan Urquiaga, Víctor Jiménez et José María Bilbao, José Villagrán, [Mexico], Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986.

7. Bibliographie sélective

- Claudia Agostoni, « Del armamento antituberculoso al Sanatorio para Tuberculosos de *Huipulco* en la Ciudad de México, 1920-1940 », *Hist. cienc. saude-Manguinhos História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 26-2, 2019, p. 519-536.
- Natalia De la Rosa et Daniel Vargas Parra, « Bioarquitectura. Estudio sobre la construcción del Sanatorio para Tuberculosos de *Huipulco* », *Bitácora arquitectura*, 22, 2011, p. 28-33.
- Enrique De Anda, *Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos de la década de los veinte*, México D.F., UNAM, 1990.
- Salvador Pinoncelly, « Obras maestras de José Villagrán García : hospital para tuberculosos *Huipulco*, 1929 », *Cuadernos de Arquitectura (INBA)*, 4, 1962, p. 75-78.

Fiche n°7 - Edificio Ermita

1. Information générale		
 <p>Anonyme, vue du bâtiment Ermita entre les rues <i>Jalisco</i> et <i>Revolución</i>, s/d, DACPAI INBAL©</p>	Titre du projet :	Edificio Ermita (Bâtiment Ermita)
	Dates de construction :	1930-1931
	Adresse :	23, rue <i>Revolución</i> , <i>Tacubaya delegación Miguel Hidalgo</i>
	Ville et pays :	Mexico, Mexique
2. Statut		
Fonction d'origine : immeuble d'habitation, commercial et salle de cinéma		
Fonction actuelle : immeuble d'habitation et commercial (le cinéma est aujourd'hui désaffecté)		
Statut administratif : privé (propriété de la fondation <i>Mier y Pesado</i> , association caritative)		
État de conservation : dégradé, travaux de rénovation en cours (2020)		
Protection : immeuble de valeur artistique INBAL		
Surface : bâtiment de sept étages (sur un terrain de 1 600 m ²)		
Autres commentaires : dégradations et fissures lors du tremblement de terre de septembre 2017		
3. Dates et acteurs		
Dates du projet : 1930		
Dates et étapes de construction : 1930 - 1931		
Architecte en chef : Juan Segura Gutiérrez		
Autres personnes liées au chantier : <i>American blower corporation</i> (ingénieurs) ; <i>Compañía de hierro y acero Monterrey</i> (réalisation de la structure)		
Commanditaire : fondation <i>Mier y Pesado</i>		
4. Résumé historique		
<p>À la fin de la décennie 1920, dans un contexte de pleine expansion de la ville de Mexico, la fondation <i>Mier y Pesado</i> décide d'investir dans un projet immobilier de grande ampleur afin de rentabiliser ses terrains de <i>Tacubaya</i> (village aux environs de Mexico), où auparavant se trouvait un ermitage (d'où le nom du bâtiment).</p> <p>Il convient de signaler qu'à cette époque l'architecte Juan Segura Gutiérrez avait déjà travaillé pour la fondation <i>Mier y Pesado</i> en tant que membre éloigné de la famille, pour la réalisation de projets immobiliers et commerciaux. Nous pouvons citer le bâtiment <i>Rosa</i> (1927), le bâtiment <i>Sadi Carnot</i> (1928) et l'ensemble <i>Isabel</i> (1929).</p> <p>Sur un terrain de forme triangulaire, situé actuellement entre les rues <i>Jalisco</i>, <i>Revolución</i> et <i>Progreso</i>, l'architecte effectue un projet d'immeuble à utilisation mixte (commercial, d'habitation et culturel) sur sept étages. Au rez-de-chaussée et aux 1^{er}, 2^{me} et 3^{me} étages, le bâtiment abrite une série de locaux commerciaux et une salle de cinéma</p>		

pouvant recevoir 1 490 personnes, accessible par la rue *Progreso*. Le cinéma Hipódromo s'est installé dans l'immeuble entre 1931 et 1936. C'est dans cette salle que le premier film sonorisé a été projeté à Mexico (Velasco Sánchez [2013], p. 122).

A partir du 2^{me} étage l'édifice accueille soixante-dix-huit appartements de deux types : soixante-six studios (d'environ 25 m²) et douze appartements de trois pièces (d'environ 100 m²). La proposition de logement (appartements meublés) répondait au besoin de l'habitat minimal et était notamment destinée aux personnes qui venaient à la ville pour faire des affaires et qui recherchaient un logement temporaire. De nos jours l'utilisation diffère : les appartements à loyer modéré, sont notamment destinés aux étudiants, aux artistes et aux retraités (Un projet de rénovation est en cours).

L'entrée des appartements se fait par un double accès sur les rues *Jalisco* et *Revolución*, qui mène à un vestibule avec escaliers et ascenseur. À partir du quatrième étage, les parties communes sont distribuées par un hall intérieur qui ressemble un patio, probablement couvert, à l'origine, d'une verrière polychrome (à présent, la verrière est incolore).

Le bâtiment est construit en structure d'acier et béton armé (planchers) dont les calculs ont été effectués par la société *American blower corporation* et l'acier fourni par la *Compañía de hierro y acero Monterrey*. La structure d'acier est revêtue systématiquement de maçonnerie. Tous les espaces intérieurs sont conçus sur la base de modules réguliers, en fonction de la structure et de la forme triangulaire de la parcelle (García Salgado 1984, Zambrano Ruíz 2010).

En façade, la diversité des types de fenêtres témoigne des différents usages de l'édifice, dans une démarche fonctionnaliste. Les plafonds de l'auvent et des portiques situés au rez-de-chaussée incluent des pavés de verre prismatique pour améliorer l'éclairage naturel du jour.

La volumétrie de l'ensemble est massive, mais l'architecte a donné de l'emphase à la dimension verticale, notamment par l'emploi de cannelures et de pilastres colossaux. De plus, l'utilisation d'éléments en bossage, moulures, corniches et auvents proportionnent également une riche proposition formelle, réinterprétée des styles éclectiques. L'ornement est également présent à l'intérieur grâce au travail soigneux que Segura Gutierrez a effectué pour la ferronnerie, la menuiserie et les verrières (ces éléments se trouvent notamment dans le hall des appartements et à l'intérieur de la salle de cinéma).

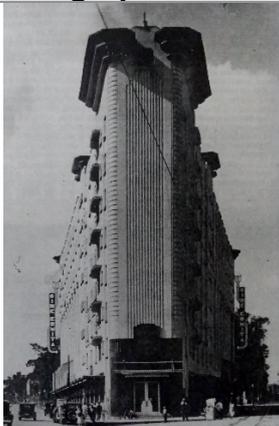
Par rapport au traitement de l'angle en façade entre les rues *Jalisco* et *Revolución*, Enrique de Anda fait apparaître une référence visuelle avec l'édifice *Chilehaus* de Fritz Höger, construit en Hamburg en 1923 (De Anda 1990, p. 120). Bien qu'il soit difficile de trouver un lien direct entre les deux édifices, il est possible que Juan Segura Gutiérrez ait

consulté des projets allemands et autrichiens quand il faisait ses études, grâce à la diffusion de la revue *Bauformen*, que le professeur Macedo y Arbeu avait introduit à San Carlos depuis la période révolutionnaire (Obregón Santacilia 1952, p. 39). Compte tenu de la réinterprétation de Segura du langage de l'éclectisme historique, nous trouvons également une référence possible avec un projet non réalisé d'Adolf Loos, effectué pour le concours international du journal *Chicago Tribune* en 1922.

Au-delà des questions exclusivement formelles, la proposition de façade d'angle a probablement découlé du besoin d'afficher de la publicité à une échelle urbaine, publicité notamment bien visible par les automobilistes. Ainsi, depuis 1931 le bâtiment *Ermita* est devenu une référence urbaine incontournable entre Mexico et Tlalpan, en lien avec le commerce et le cinéma.

D'autres innovations techniques marquent l'édifice *Ermita* : l'introduction d'un système d'extraction d'air dans la salle de cinéma, ainsi que l'installation d'un vide-ordures à chaque étage pour les appartements (Velasco Sánchez [2013], p. 124). Grâce à la pluralité de ses fonctions, sa forte présence dans la ville de Mexico et son riche vocabulaire formel, cet édifice constitue une référence incontournable de l'architecture postrévolutionnaire du Mexique.

5. Iconographie



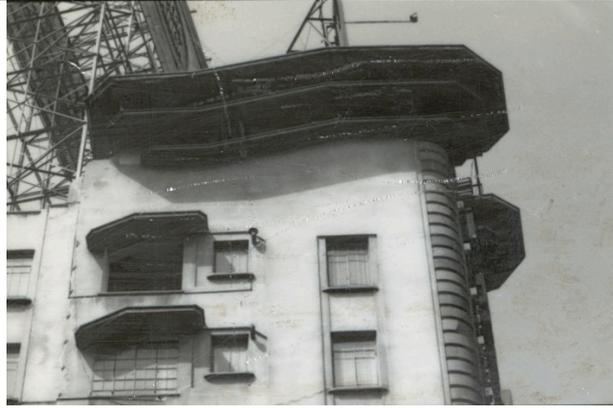
Anonyme, vue de la façade nord (tour)
entre les rues *Jalisco* et *Revolución Col.*
Villasana-Torres.



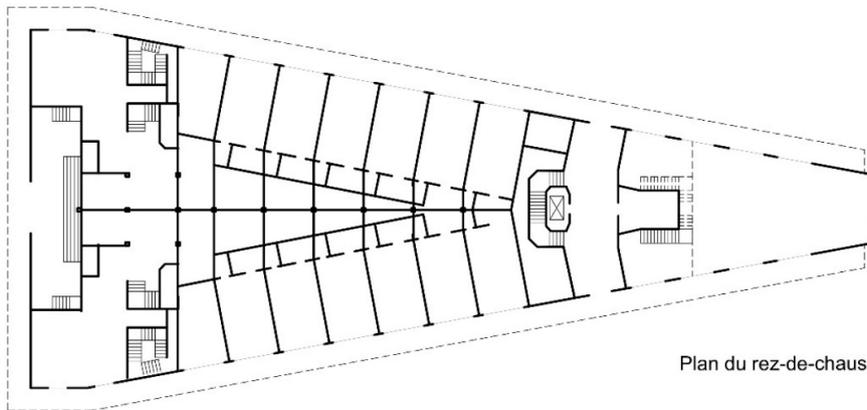
Anonyme, vue de la façade depuis la rue *Jalisco*, s/d, DACPAI INBA.



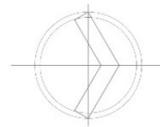
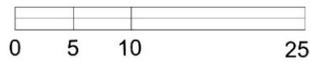
Anonyme, vue de la façade sud, entrée du cinéma, par la rue *Progreso*, s/d, DACPAI INBA.



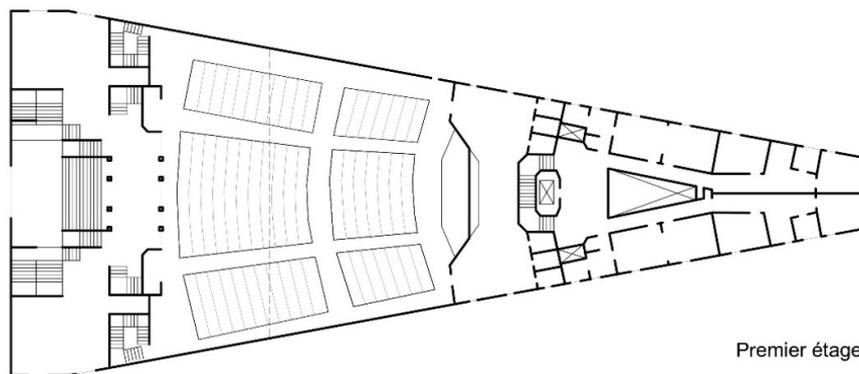
Anonyme, vue des corniches qui couronnent la tour nord, s/d, DACPAI INBA.



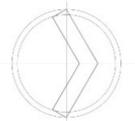
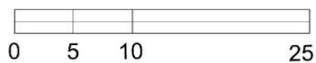
Plan du rez-de-chaussée



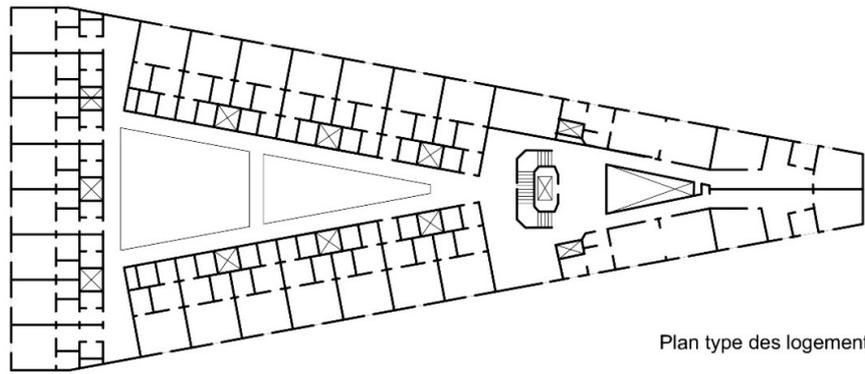
Reconstitution du rez-de-chaussée du bâtiment *Ermita*, sur les plans conservés au fonds Segura Gutiérrez (AAMMCV) et une visite du terrain en 2020, AMPC.



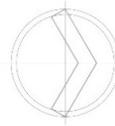
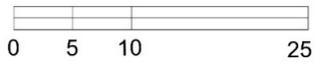
Premier étage



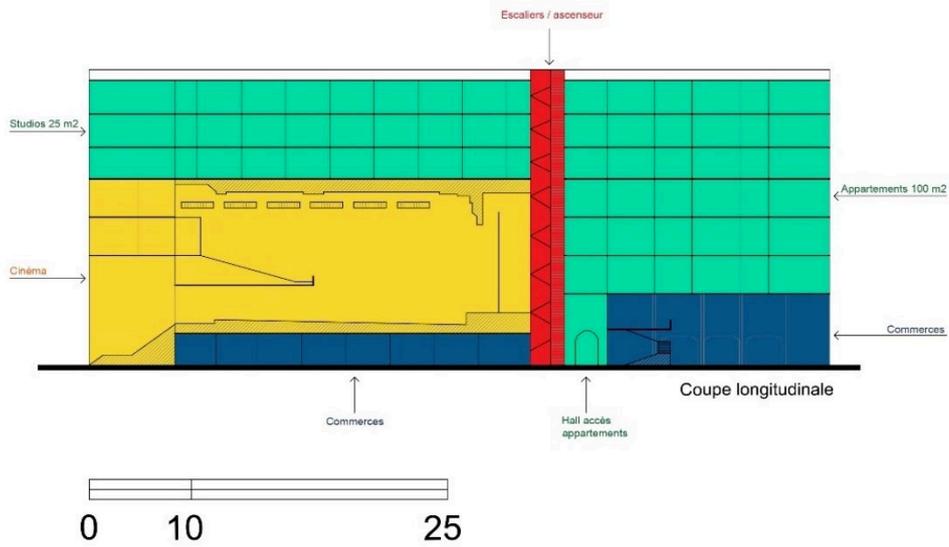
Reconstitution du premier étage du bâtiment *Ermita*, sur les plans conservés au fonds Segura Gutiérrez (AAMMCV) et une visite du terrain en 2020, AMPC.



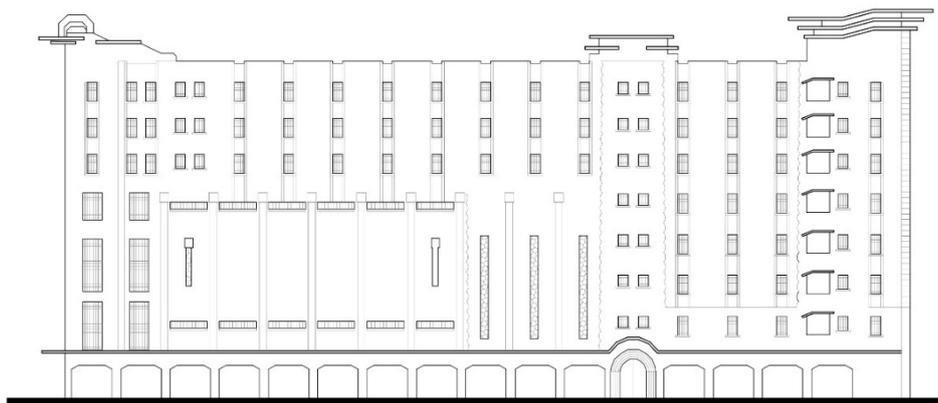
Plan type des logements



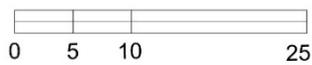
Reconstitution du plan type des logements (5^{ème} au 7^{ème} étage) du bâtiment *Ermita*, sur les plans conservés au fonds Segura Gutiérrez (AAMMCV) et une visite du terrain en 2020, AMPC.



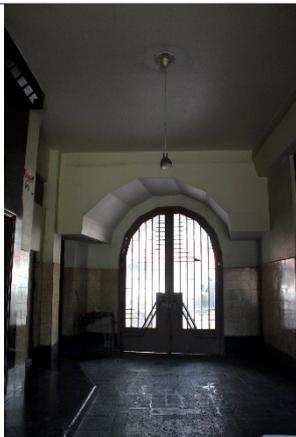
Reconstitution de la coupe longitudinale du bâtiment *Ermita*, AMPC.



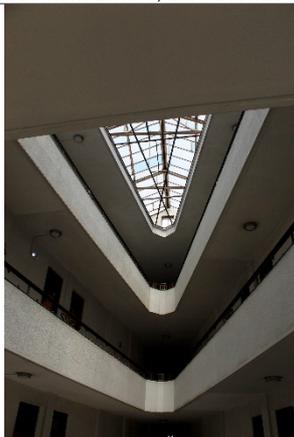
Façade est



Façade est sur du bâtiment *Ermita*, sur l'avenue *Revolución*, AMPC.



Vue de l'accès à l'immeuble d'habitation, rez-de-chaussé, 2020, AMPC.



Vue du hall des appartements depuis le quatrième étage, 2020, AMPC.



Vue des escaliers depuis le hall du quatrième étage, 2020, AMPC.



Vue du couloir d'un appartement de trois pièces (100m²), 2020, AMPC.



Vue du séjour d'un appartement de trois pièces (100m²), 2020, AMPC.



Vue de l'entrée d'un studio (25m²), 2020, AMPC.

6. Sources

Imprimées :

- Carlos Obregón Santacilia, *50 [cincuenta] años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México, Patria, 1952.

Iconographiques :

- Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI) de Instituto Nacional del Bellas Artes (INBA).
- FJSG-4.1 Edificio Ermita, Fonds Juan Segura Gutiérrez, Archivo de Arquitectura Moderna y Cultura Visual du siglo XX (Centro de investigaciones estéticas - UNAM), <http://archivoarq.esteticas.unam.mx/>

7. Bibliographie sélective

- Carlos Chanfón Olmos et Ramón Vargas Salguero (éd.), *Arquitectura de la revolución y revolución de la arquitectura*, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, coll.« Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos El siglo XX », 2009, p. 146 et 147.
- Enrique De Anda, *Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos de la década de los veinte*, México D.F., UNAM, 1990.
- Tomas García Salgado, *Análisis Celular del Edificio Ermita*, Mexico D.F., UNAM, 1984.
- Javier Velasco Sánchez, *El Art Déco en México. Un protagonista, Juan Segura Gutiérrez, Arquitecto*, Mexico City, UNAM, Facultad de Arquitectura, [2013].
- Jorge Vázquez Ángeles, « Edificio Ermita », *La Casa del tiempo*, III-35, 2010, p. 21-24.
- María de Lourdes Zambrano Ruiz, *Análisis de la forma, edificio Ermita : caso de referencia* mémoire de master en architecture sous la direction de Tomas García Salgado, México D.F., UNAM, 2010.

Fiche n°8 – Fondation Mier y Pesado

1. Information générale	
 <p>Vue du siège de la fondation <i>Mier y Pesado</i>, 2020, AMPC.</p>	Titre du projet : Sede de la fundación Mier y Pesado (Siège de la fondation Mier y Pesado)
	Dates de construction : 1931-1935
	Adresse : 27, rue 5 de mayo (à l'angle de la rue <i>Bolívar</i>), centre-ville, <i>delegación Cuahutémoc</i>
	Ville et pays : Mexico, Mexique
2. Statut	
Fonction d'origine : bureaux	
Fonction actuelle : bureaux	
Statut administratif : privé (<i>Fundación Mier y Pesado</i>)	
État de conservation : bien conservé	
Protection : protection par la déclaration du centre-ville comme zone de monuments (1980)	
Surface : bâtiment de dix étages (sur un terrain de 135 m ²)	
Autres commentaires : le siège de la fondation <i>Mier y Pesado</i> est encore basé dans l'immeuble, au dernier étage	
3. Dates et acteurs	
Dates du projet : 1931-1934	
Dates et étapes de construction : 1931-1935	
Architecte en chef : Juan Segura Gutiérrez	
Autres personnes liées au chantier :	
Commanditaire : Fondation <i>Mier y Pesado</i>	
4. Résumé historique	
<p>Le bâtiment est commandé à Juan Segura avant 1931, pour installer le siège de l'administration de la fondation <i>Mier y Pesado</i>. Le travail est achevé en 1935. (Les plans d'éclairage électrique du projet portent la date de décembre 1934, fonds Juan Segura, AAYCV -UNAM).</p> <p>L'immeuble est projeté à une époque où il y eu une baisse significative des investissements immobiliers de la fondation <i>Mier y Pesado</i> (De Anda 1990, p. 21), probablement en lien avec la crise économique de 1929. Néanmoins, le terrain de 135 m² prévu pour la construction, avait une grande valeur commerciale. Il convient de signaler le quartier ouest (entre la place <i>de la Constitución</i> et le parc <i>La Alameda</i>) concentré à l'époque une grande partie des activités financières du centre-ville. Le programme de l'édifice prévoit donc de mettre à profit la localisation du bien pour louer des bureaux et atteindre la rentabilité de l'opération.</p>	

Le projet est conçu grâce à l'expérience accumulée par l'architecte Segura dans le domaine commercial et du logement au cours des années précédents. Il a destiné les deux derniers étages aux bureaux de la fondation *Mier y Pesado*. Du premier au huitième étages, l'architecte a conçu des bureaux à louer. Chaque étage pensé pour les locataires externes comporte systématiquement quatre bureaux de 50 m² (avec une salle d'attente), un couloir, des toilettes, accès à l'escalier et à l'ascenseur.

Au rez-de-chaussée sont situés cinq locaux commerciaux, modulables selon les besoins des clients, dont chaque module mesure 25 m². Les premières années après l'inauguration, *Banco de Mexico* (la Banque du Mexique) a occupé les locaux du rez-de-chaussée. De même, les propriétaires d'un restaurant ont loué le sous-sol (Velasco Sánchez [2013], p.117).

Le bâtiment est construit en structure d'acier, mais revêtu extérieurement par des plaques préfabriquées en béton armé, laissant les joints creux (De Anda 1990, p.122 et Velasco Sánchez [2013], p.117). La façade a été conçue sur la base de la modulation d'éléments, cet aspect est mis en avant par les plaques préfabriquées qui donnent l'apparence d'un bossage en pierre.

La conception des fenêtres et le système de ventilation sont inspirés des fenêtres de l'École de Chicago. Segura Gutiérrez a probablement connu ce système lorsqu'il a travaillé à l'agence Dubois-Marcon (1920-1923). Cet œuvre de Segura ressemble également à celle de l'agence d'Albert Pepper, notamment le bâtiment *Woodrow*, construit en 1922, qui se trouve en face sur la rue *5 de Mayo*.

Il est à noter que dans le bâtiment *Mier y Pesado* la présence de grandes baies vitrées est plus importante que dans les projets précédents de Segura Gutiérrez réalisés pour la fondation, comme les immeubles d'habitation *Isabel* (1929) et *Ermita* (1931).

Le travail a marqué une nouvelle direction dans l'œuvre de Segura, après une période d'expérimentation plastique de type éclectique. Ce bâtiment constitue l'un de ses premiers projets jugés plus « rationnels » (Velasco Sánchez [2013], p.117). Pour Enrique De Anda, l'architecte Segura Gutierrez s'est approprié un langage des avant-gardes européennes et du rationalisme pour donner une réponse singulière (De Anda 1990, p.122).

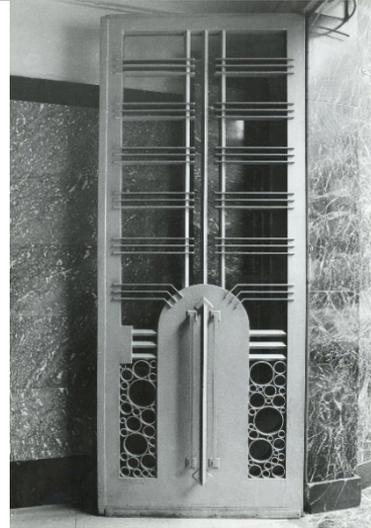
Nous constatons cependant que ce sont plutôt les transformations en matière de technologie et de construction qui sont à l'origine d'un tournant dans la carrière de Segura Gutiérrez (Segura Gutierrez 1981). On perçoit au sein de ce projet un esprit très pragmatique, qui privilège notamment la flexibilité des espaces et l'efficacité constructive. Simultanément, l'architecte a su inclure un travail ornemental sobre et d'une grande qualité, notamment à l'intérieur : revêtements en marbre de l'accès, travail de ferronnerie et de boiseries.

Enfin, nous constatons une continuité entre le travail de l'agence Dubois-Marcon et le siège *Mier y Pesado*, notamment parce que les deux projets concilient rationalisme et programme décoratif. Mais la préfabrication d'éléments en béton armé pour la maçonnerie de l'édifice *Mier y Pesado* est une nouveauté par rapport au travail de l'agence Dubois-Marcon. Autre différence : Segura Gutierrez n'utilise pas un hall à plusieurs niveaux pour distribuer les circulations, comme le faisaient fréquemment Dubois et Marcon (probablement en raison de l'optimisation de la surface réduite du terrain). Enfin, les intérieurs du bâtiment *Mier y Pesado* sont très sombres (notamment les couloirs), à la différence des grands magasins conçus par l'agence française.

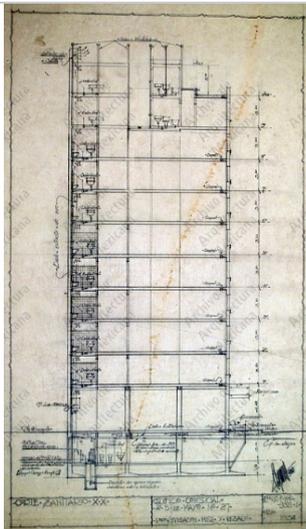
5. Iconographie



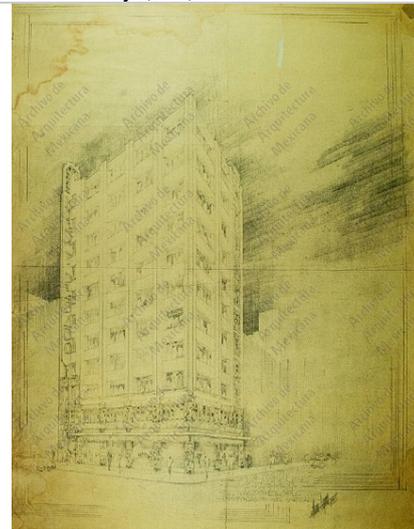
Anonyme, vue générale de la façade du bâtiment rue 5 de Mayo, s/d, DACPAI INBA.



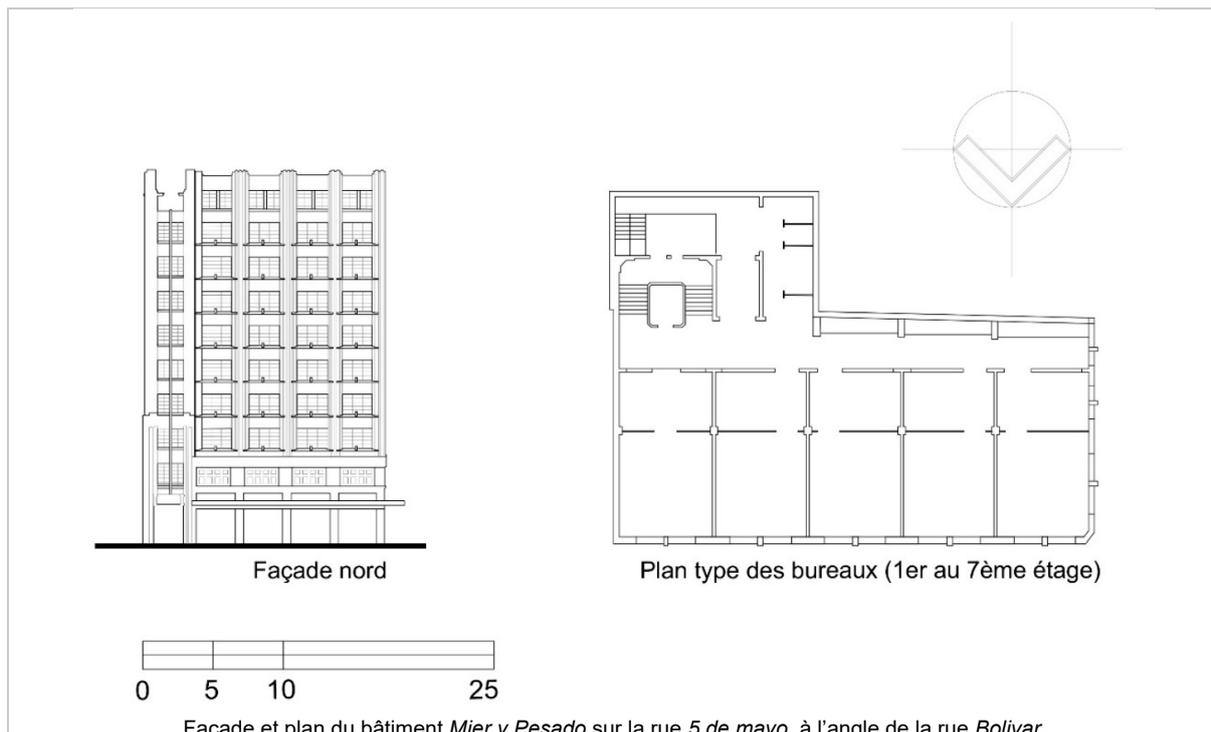
Anonyme, détail de la porte de l'accès principal rue 5 de mayo, s/d, DACPAI INBA.



J. Segura, coupe, 1934, AAMMYCV UNAM.



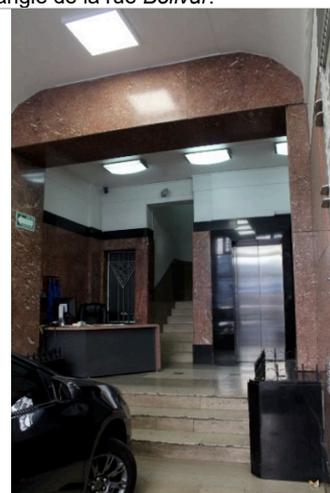
J. Segura, croquis du bâtiment pour la fondation Mier y Pesado, s/d, AAMMYCV UNAM.



Vue de l'escalier, 2020, AMPC.



Vue de la galerie intérieure, 2020, AMPC.



Vue du hall d'accès, 2020, AMPC.

6. Sources

Imprimées :

- Juan Segura, « Entrevista con el arquitecto Juan Segura », *Construcción mexicana*, 265, 1981, p. 21-35.

Iconographiques :

- FJSG-4.3 *Edificio Avenida 5 de Mayo*, fonds Juan Segura Gutiérrez, Archivo de Arquitectura Moderna y Cultura Visual du siglo XX (Centro de investigaciones estéticas - UNAM), <http://archivoarq.esteticas.unam.mx/>

7. Bibliographie sélective

- Enrique De Anda, *Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos de la década de los veinte*, México D.F., UNAM, 1990, p. 121-122.
- Adriana León Estrada, *El Art déco y el arquitecto Juan Segura*, mémoire de licence en architecture, Universidad Iberoamericana, México, 1983.
- Javier Velasco Sánchez, *El Art deco en México, Un protagonista*, Juan Segura Gutiérrez Arquitecto, Mexico, UNAM, [2013].

Annexe 13. Principaux chantiers des négoce français à Mexico (1891-1945)

Magasin ou enterprice	Rues actuelles	Type de projet	Date de finalisation	Propietaires	Architectes et concepteurs	Traitement de l'angle
<i>El Palacio de Hierro</i>	20 de Noviembre et Vunuestiano Carranza	Construction	1891	Joseph et Jules Tron, ainsi que Joseph Léataud	George Debrie, Georges Pierron, Eusebio e Ignacio de la Hidalga	Net
<i>Al Puerto de Veracruz</i>	5 de febrero et Venustiano Carranza	Construction	1900	Léon et Antoine Signoret	Rafael Goyeneche	Net
<i>Al Puerto de Liverpool</i>	20 de Noviembre	Construction	1906	Jean-Baptiste Ebrad	Rafael Goyeneche	Net
<i>Fábricas Universales</i>	5 de febrero et Venustiano Carranza	Construction	1909	Alexandre Reynaud	Eugène Ewald	Rotonde
<i>El Palacio de Hierro</i>	20 de Noviembre et Venustiano Carranza	Agrandissement et construction de la rotonde d'angle	1911	Joseph et Jules Tron, ainsi que Joseph Léataud	Paul Dubois, Fenanrd Marcon et Antonin Godard	Rotonde
<i>El Centro Mercantil</i>	Plaza de la constitución et 16 de septiembre	Amenagement intérieur	1913	Sébastien Robert et Josep Pinocely	Paul Dubois, Fernand Marcon et Antonin Godard	Net
<i>El Palacio de Hierro</i>	20 de Noviembre et Venustiano Carranza	Reconstruction	1921	Joseph et Jules Tron, ainsi que Joseph Léataud	Paul Dubois et Fernand Marcon	Rotonde
<i>Compañía Industrial de Orizaba – CIDOSA</i>	Uruguay et Isabel La Católica	Construction	1924		Paul Dubois et Fernand Marcon	Arrondi
<i>Al Puerto de Veracruz</i>	5 de febrero et Venustiano Carranza	Agrandissement	1925	Léon et Antoine Signoret	Rafael Goyeneche et Ignacio Marquina	Rotonde
<i>El Correo Francés</i>	Palma et 16 de septiembre	Construction	1926	Mathieu Lambert	Paul Dubois et Fernand Marcon	Net
<i>Al Puerto de Liverpool</i>	20 de Noviembre et Venustiano Carranza	Reconstruction	1927	Jean-Baptiste Ebrad	Paul Dubois et Fernand Marcon	Net
<i>Al Puerto de Liverpool</i>	20 de Noviembre et Venustiano Carranza	Aménagement intérieur et construction de la rotonde d'angle	1933	Jean-Baptiste Ebrad	Enrique De La Mora	Rotonde
<i>Al Puerto de Veracruz</i>	5 de febrero et Venustiano Carranza	Reconstruction	1945	Léon et Antoine Signoret	Ignacio Marquina	Rotonde

*Le présent tableau est un état des lieux des grands chantiers dans la période, mais la liste n'est pas exhaustive

Annexe 14. Revues d'architecture au Mexique (1920-1950)

	Revue	Directeur	Années		Numéros	Sujet
			Début	Fin		
1	<i>El Arte y la ciencia</i>	Nicolas Mariscal	1899	1911	145	Théorie / projets
2	<i>Arquitectura</i>	Alfonso Gutiérrez	1921	?	?	Projets (architecture)
3	<i>Arquitectura (Universal)</i>	Alfonso Pallares	1921	?	?	Projets (architecture)
4	<i>Anuario SAM</i>	Sociedad de Arquitectos Mexicanos - SAM	1922	1923	1	Concours, actualités, projets
5	<i>El Arquitecto</i>	Sociedad de Arquitectos Mexicanos - SAM (Alfonso Pallares)	1923	1927	17	Théorie, concours, actualités, projets, urbanisme
6	<i>Tercera sección (Excelsior)</i>	Guillermo Zárraga	1922	1931		Projets (architecture, construction)
7	<i>Cemento</i>	Comisión para la propagación del cemento Portland (Federico Sanchez Fogarty et Miguel Arredondo)	1925	1929	32	Construction / projets
9	<i>Planificación</i>	Carlos Contreras	1927	1936	30	Urbanisme
8	<i>Tolteca</i>	Tolteca, compañía de Cemento Portland S.A. (Federico Sanchez Fogarty)	1929	1932	32	Construction / projets
10	<i>Edificación</i>	Escuela Superior de Construcción	1934	1952		Théorie / construction
11	<i>Arquitectura y decoración</i>	Luis Cañedo Gerard	1937	1943	22	Projets (architecture et intérieurs)
15	<i>Arquitectura Mexico</i>	Mario Pani	1938	1978	119	Architecture / Urbanisme / Arts plastiques
12	<i>Urbanismo y Arquitectura (Excelsior)</i>	Manuel Chacón et Lorenzo Favela (Mauricio Gómez Mayoga - directeur adjoint)	1942	1948		Projets (Urbanisme et architecture)
13	<i>Construcción, revista de ingeniería, arte, decoración e industria</i>	Almiro de Moratinos et Jaime Miravittles	1943	?		Architecture / Urbanisme / Arts industriels
16	<i>San Carlos</i>	Escuela Nacional de Arquitectura - ENA (Guillermo Rosel)	1944		2	Projets (Architecture)
14	<i>Arquitectura y lo demás</i>	Lorenzo Favela	1945	1950	14	Livres, événements, cinéma
17	<i>Planificación y Arquitectura (Novedades)</i>	Carlos Contreras et Mauricio Gómez Mayoga	1947	1949		Projets (Urbanisme et architecture)
18	<i>Espacios</i>	Escuela Nacional de Arquitectura - ENA (Guillermo Rosel et Lorenzo Carrasco)	1948	1957	41	Projets (Architecture / Art / Design)
19	<i>Decoración</i>	Enrique F. Gual	1952	?		Architecture d'intérieurs / Arts industriels

Bibliographie sélective :

- Carlos Ríos Garza (éd.), *Raíces digital, fuentes para la Historia de la Arquitectura Mexicana* [en ligne] <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>
- Fernanda Canales Gonzalez, *La modernidad arquitectónica en México: una mirada a través del arte y los medios impresos*, thèse en architecture sous la direction de Concha Lapayese
- Duque, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
- María de Lourdes Díaz Hernández, *Ideólogos de la arquitectura de los años veinte en México* mémoire de master en histoire de l'art sous la direction de Ramón Vargas Salguero, México
- D.F., UNAM, 2003.

Annexe 15. Inventaire comparatif des œuvres des architectes Dubois-Marcon, Obregón Santacilia, Segura Gutierrez et Villagrán García,

