

LE MYTHE DE LA FAÇADE



Jean-Baptiste BOULEUX

REMERCIEMENTS

À MON ÉQUIPE PÉDAGOGIQUE,

Eric LAPIERRE
Thibaut PIERRON
Tanguy Auffret-Postel
Dieter DIETZ
Claire LOGOZ

Pour votre accompagnement bienveillant vos conseils, et nos échanges de qualité. Merci beaucoup.

À MON INITIATRICE,

Nadja MAILLARD

Pour sa présence inconditionnelle, sa générosité et la richesse de nos échanges. Grâce à qui, j'ai lu des écrits de Marcel Proust, de Roland Barthes, d'Emile Zola, d'Anni Albers, d'Adalbert Stifter, etc. qui m'ont tant inspirés. Merci infiniment.

À MES CHERS PARENTS,

Françoise BOULEUX
François BOULEUX

Pour qui j'éprouve une affection et un amour immense. Ce travail est aussi le vôtre. Merci à ma maman pour sa dévotion et son amour. Merci à mon papa pour son soutien sa tendresse.

AUX ARTISANS D'ARTS,

Emy AMSTEIN

Pour sa disponibilité de chaque instant, son investissement et pour avoir mis ses ressources et son savoir à ma disposition.

À MES AMIS ET SOUTIENS,

Nicolas REGAMEY
Marie-Lou RAVET

Pour leurs conseils, leur générosité et leur amitié

Juliette VINCENT

Pour ta présence, nos échanges et ta ferveur.

Anna BOURGÈS

Pour nos discussions passionnantes et ton aide précieuse pour la réalisation des dessins.

ÉVA OUSTRIC
Jeanne COUËLLE
Kara MATHEU
Nieves CLAVIEN
Cindy IZOS
Lucile CHARAMEL
Florian FAUCHEUR

Pour nos merveilleux échanges, et l'aide que vous m'avez apportée.

Alice VILDARY
Amandine TALLET

Merci d'avoir été présentes.

Andrée ROUX
Pierre BOULEUX

Merci d'être tant investis à chaque étape mon parcours.



Imprimé et gaufré par :

© Jean-Baptiste BOULEUX, 2026,

Texte sous licence **CC BY-ND 4.0**.

Les contenus tiers (images, figures, photographies) ne sont pas couverts par cette licence.

LE MYTHE DE LA FAÇADE

I	INTRODUCTION	2
II	LE SIGNIFIÉ	3
III	LES SIGNIFIANTS	5
1	PIERRE	5
2	BOW-WINDOW	7
3	ATLANTES	9
4	DECORS SCULPTÉS	11
5	FERRONNERIES	13
IV	LE MYTHE DE LA FAÇADE	17
V	CONCLUSION	19
VI	DERRIÈRE LE MYTHE	21
VII	BIBLIOGRAPHIE	49

INTRODUCTION

À l'instar du vêtement, la façade ne se limite pas à une fonction de protection, de dissimulation ou même de décoration. Le revêtement, tel que l'envisage Gottfried Semper, fonde la similitude entre le vêtement et l'architecture sur un besoin commun d'habiller et de « masquer »¹ : « Un désir de nier la réalité matérielle pour atteindre une nouvelle dimension d'existence, régie par les lois de la théâtralité et de la suggestion »². La façade est ainsi un écran, l'interface de communication la plus efficace. Constituée d'un assemblage, de matériaux de construction, de volumes, pareils à l'assemblage de mots qui constituent une langue, elle révèle d'un côté des messages publics adressés à la ville et masque de l'autre des récits individuels, ou privés.

Le but de mon étude consistera à extraire les signes transmis par la façade en faisant appel à la sémiologie, cette science initiée au début du XX^e siècle par Ferdinand de Saussure³.

La sémiologie, on parle aujourd'hui de sémiotique, repose sur le rapport de deux termes : un signifiant l'objet physique (un son, un mot, une image, une façade, etc) et un signifié, c'est-à-dire l'idée ou le concept que cet objet évoque. La lecture et l'analyse de la somme des signes vont permettre de dégager le « mythe », énoncé par la façade, tel que Roland Barthes le définit dans son ouvrage *Mythologies* en 1957⁴.

Le mythe (de μῦθος / *mûthos*, la parole) est un système de communication, c'est un message à l'échelle de la façade, et puisque le mythe est une parole, « tout ce qui peut être justiciable d'un discours peut être mythe »⁵. Cependant, le mythe n'est ni un mensonge (facilement démasquable) ni une vérité absolue (qu'on n'aurait pas besoin d'expliquer) : c'est un compromis qui les assemble pour produire une parole « dépolitisée ». C'est-à-dire qu'il évacue le côté complexe et politique des choses pour leur donner une clarté innocente et éternelle.

Nous allons donc partir en quête des signifiants qui nourrissent le mythe de la façade afin de le dévoiler.

L'objet de cette recherche mythologique est l'immeuble de rapport du 199-201 de la rue de Charenton, dans le 12^e arrondissement de Paris. Destiné aux classes modestes, il est commandé en 1907 par Charles Depost, un investisseur privé qui confie sa réalisation à l'architecte Raoul Brandon (1878-1941) associé au sculpteur Alexandre Morlon (1878-1951) et au ferronnier d'art Edgar Brandt (1880-1960). Ces trois derniers sont issus de familles d'artisans, et ont bénéficié de formations dans les écoles républicaines d'excellence pour parvenir à dépasser leurs conditions sociales

initiales. Alexandre Morlon s'illustre comme graveur de la médaille commémorative de la Grande Guerre en 1921⁶. Edgar Brandt, ferronnier d'art, passé de l'Art Nouveau à la modernité, connaît le succès en 1925 avant de bâtir un empire industriel allant de l'armement à l'électroménager⁷. Enfin, l'architecte Raoul Brandon mène une double carrière, entre enseignement aux Beaux-Arts et engagement politique comme conseiller « républicain socialiste » du 5^e arrondissement de Paris de 1925 à 1941 et comme député de la Seine en 1928⁸.

À la fin du XIX^e siècle, l'aboutissement des techniques constructives de la période haussmannienne, généralise massivement l'élaboration d'un modèle simplifié de construction de façade, pour la production sérielle d'habitations dans les quartiers périphériques de l'Est parisien dont les traits sociologiques ouvriers n'ont cessé de se renforcer depuis le début de l'ère industrielle⁹. Au moment de la construction de l'immeuble, le quartier de Bercy, est toujours marqué par une population artisanale et ouvrière dont les activités sont liées à la proximité de la Seine et du faubourg Saint-Antoine spécialisé dans la fourniture d'ameublement. Au début du siècle, la production d'immeubles bénéficie à toutes les catégories sociales. Indépendamment du public visé, « architectes-propriétaires » et promoteurs édifient pour des usagers progressivement exclus de toute participation. Même l'auto-construction des classes populaires disparaît sous l'influence des procédures modernes du capitalisme, remplacée par le lotissement ou bien par l'immeuble de « logement social », financés par de grandes sociétés philanthropiques ou industrielles. Pour parer à la monotonie et à l'uniformité du poncif haussmannien, la ville de Paris organise à partir de 1902 un concours de façade générateur de renouvellement architectural et dont les lauréats serviront de modèles à suivre. L'immeuble du 199-201 rue de Charenton sera lauréat du concours en 1912.

¹ Gottfried Semper *Der Stil, Den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Munich, Friedrich Bruckmann, 1860-1863, p. 134.

² Camille Napolitano, Gabrielle H. Smith, « Introduction », *KUNST*, n° 01, décembre 2024, en ligne.

³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. Charles Bally et Albert Sechehaye, Paris, Payot, 1916. 526 pages.

⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 239 pages.

⁵ Ibid, p. 180.

⁶ *Pierre-Alexandre Morlon (1878-1951), un art au service de la République*, catalogue d'exposition (Mâcon, Musée des Ursulines, 23 juin-5 novembre 2023), Musée des Ursulines, Snoeck, 2023.

⁷ Joan Kahr, *Edgar Brandt: Master of Art Deco Ironwork*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1999, 240 pages.

⁸ Marie-Laure Crosnier Leconte, « Brandon, Raoul », *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*, base de données AGORHA, Institut national d'histoire de l'art, en ligne, consulté le 5 janvier 2026).

⁹ François Loyer, *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982, p. 212.

SIGNIFIÉ.

La façade

J'ai choisi de décrire la façade avec les mots qu'aurait pu utiliser un auteur du début du XX^e siècle...

En 1911, l'immeuble campait fièrement, seul dans la rue de Charenton qui bouillonnait d'activités, affirmant sa façade monumentale de couleur blonde, dont la pierre sans défauts rappelait celle dont on bâtissait les palais et les cathédrales de Paris.

Aujourd'hui comme hier, c'est un écran de pierre de taille en grand appareil, une masse monolithique aux joints si fins qu'elle semble avoir été taillée d'un seul bloc. Seules les harpes d'attente¹⁰ aux extrémités ont trahi pour un temps, la véritable structure de meulière caverneuse et de briques du bâtiment. L'entrée en anse de panier qui reconnaît l'asymétrie de la composition est agrémentée d'un cartouche dépourvu d'écusson et de bas-reliefs déclinant le motif discipliné d'épines de pin. Les jours de son impressionnante porte en fer forgé laissent entrevoir un grand vestibule richement orné, peint et sculpté.

L'entresol, les cinq étages et l'étage de comble de l'immeuble s'élèvent sur un rez-de-chaussée percé des ouvertures en anse de panier des boutiques, alternant vitrines habillées de panneaux moulurés et portes vitrées à simple vantail.

La façade se dresse, renflée par deux oriel d'ordre colossal qui rompent les balcons filants du socle, absorbent ceux du cinquième traités en loggias et supportent ceux de l'attique pour se terminer par deux lucarnes-pignons¹¹ monumentales sommées d'un toit en pavillon décoré d'une crête de faîtage¹².

Hormis celles de l'entresol qui reconduisent l'arc en anse de panier, toutes les baies sont barlongues, distinguées par la variation du profil de leurs linteaux clavés. Chacune d'elles est agrémentée de fenêtres à meneaux et d'un garde-corps.

Engainés entre le rez-de-chaussée et le balcon du premier étage, quatre atlantes gardent l'entrée et supportent le poids des deux bow-windows, leurs corps robustes, un bras musclé replié au-dessus de la tête, tiennent lieu de consoles sans que leurs visages stoïques ne laissent transparaître l'effort ou la souffrance. Chacun de ces colosses arbore les emblèmes de sa fonction et une ornementation propre. Une première paire présente un mineur identifié par sa lampe de sûreté Mueseler¹³ et sa barrette de cuir¹⁴ ; à sa gauche, un agriculteur vêtu d'une chemise aux manches retroussées tient une faucille. La seconde paire est composée d'un marin, portant ciré et suroît¹⁵, au poignet duquel est suspendue une drisse¹⁶ ; à sa droite, un artisan sans doute un forgeron pince plate massive en main est protégé par un tablier de cuir. Les cartouches à volutes qui les surmontent sont cantonnés par des

plantes : varech, sarments de vignes et grappes de raisin, épis de blé et fougères.

En s'élevant, la façade est gagnée par une végétation de pierre de plus en plus abondante qui semble irriguée d'une sève invisible. Sur les ouvertures du bow-window, les clés pendantes des plates-bandes¹⁷, gardent des trésors de fruits, de fleurs et de feuillages luxuriants sur lesquels s'appuient les fenêtres. Les autres baies se reposent sur de foisonnants bouquets massés sur les contre-sommiers¹⁸. Jusqu'au sommet, c'est un ruissellement de plus en plus généreux de végétaux qui adoucissent de leurs courbes organiques la rigueur des volumes anguleux. A chaque ouverture, les garde-corps des balconnets d'appuis, tels des treillis où viennent s'épanouir des plantes d'acier forgé, se transforment en de véritables corbeilles de verdure.

Au cinquième étage, supportées par de puissantes consoles festonnées¹⁹, les loggias à arcatures surbaissées, rythmées par de fines colonnes de pierre, rappellent certaines villas italiennes ou encore les tout derniers immeubles à la mode de la capitale. Au-dessus de l'étage-attique, en léger retrait, souligné par une importante corniche qui se courbe sur les oriel, l'étage de comble se développe sous le toit. Il est baigné de lumière par les baies des chiens assis et les lucarnes-pignons ancrés dans les brisis pentus de la toiture mansardée. Trois majestueuses, souches de cheminées viennent achever la façade et « expriment » tout le confort de cet immeuble aux allures de palais ou de grande maison.

Depuis la rue au travers du vestibule, on peut apercevoir une enfilade de cours-jardins, et de corps de bâtiments à façades de briques.

¹² Pierres ou briques laissées en saillies et en creux, et destinées à permettre sa liaison future avec une autre construction.

¹³ Lucarne surdimensionnée à toiture pyramidale dont la baie est surmontée d'une partie triangulaire.

¹⁴ Garde-corps, généralement en métal, qui orne le toit d'un bâtiment.

¹⁵ Lampe à huile de sûreté, inventée en 1840 par le Belge, Mathieu-Louis Mueseler (1799-1866).

¹⁶ Chapeau en cuir bouilli, utilisé par les mineurs pour se protéger la tête, jusqu'en 1950.

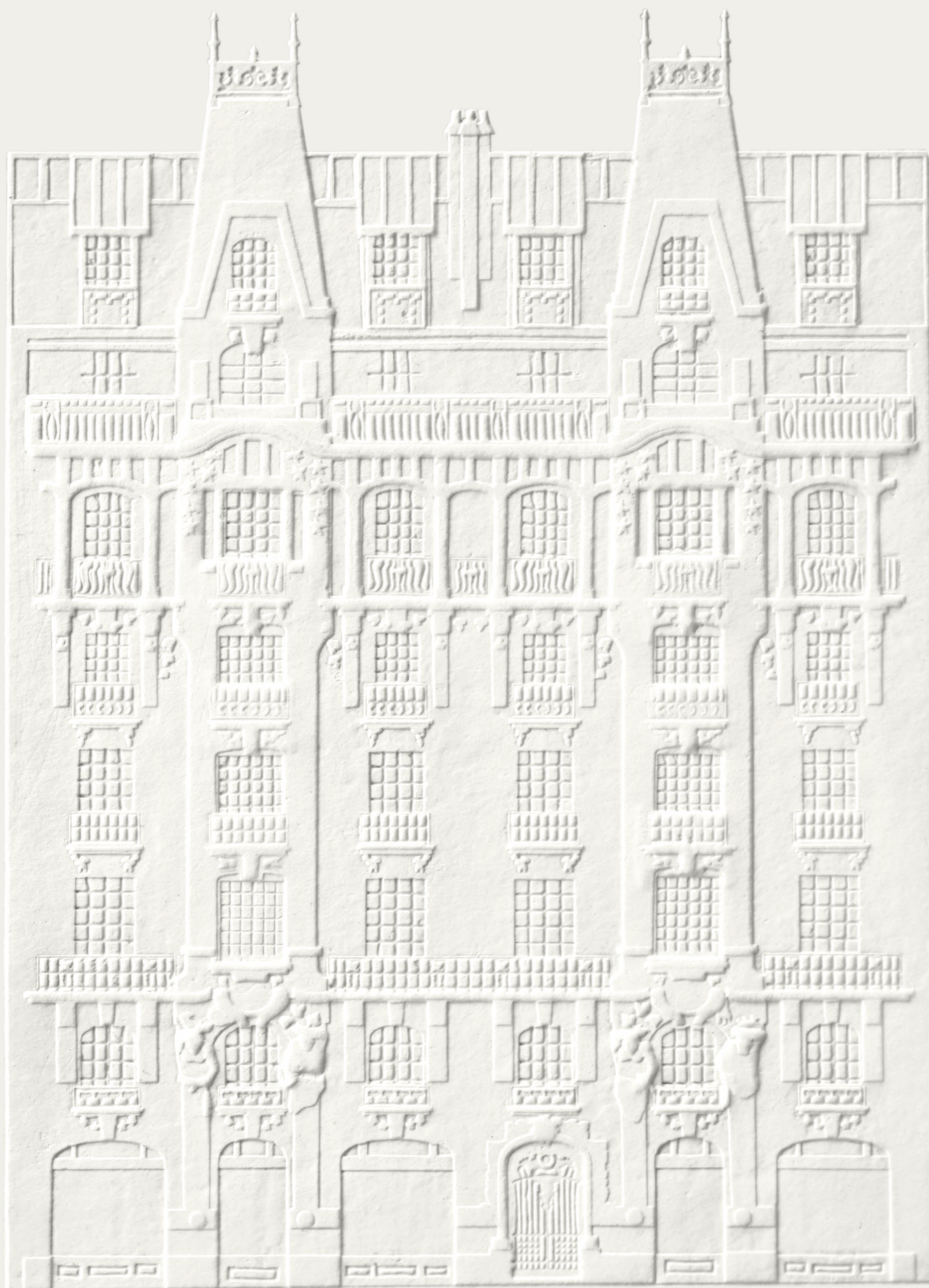
¹⁷ Chapeau imperméable en toile huilée ou cirée à large bord arrière.

¹⁸ Cordage servant à hisser une voile, le mot corde étant banni du pont des navires.

¹⁹ Franchissement rectiligne entre deux appuis, différent du linteau car appareillé à l'aide de claveaux.

²⁰ Claveaux, contre les sommiers, ces derniers reposant sur les jambages.

²¹ Feston : guirlande de fleurs et de feuilles liées en cordon, que l'on suspend en forme d'arc.



PIERRE.

La sédimentation des classes

L'utilisation de la pierre dans ce bâtiment destiné aux classes laborieuses, révèle trois signifiants : l'élévation sociale, l'appartenance au territoire et la valorisation du travail manuel.

À en croire ses façades, Paris abrite une population binaire, habitant la pierre ou la brique, mais dont la supériorité de la première sur l'autre ne semble faire aucun doute.

Héritiers des codes de la noblesse, les immeubles dont la façade est construite en grand appareil avec sculptures et ornements, naissent de la dérivation des grands modèles de places royales et des palais d'inspiration italienne²⁰. Jusqu'au début du XIX^e siècle, sa durabilité fait de la pierre un matériau de prédilection pour les grandes constructions, les cathédrales, les châteaux et les palais de l'industrie, représentants des commanditaires puissants, qui, seuls peuvent en assumer les coûts.

En façade, la pierre se fait instrument d'apparat, affichant noblesse, prestige et richesse. Elle éclipse l'usage de la brique ou du moellon de la construction pauvre cantonnée à l'ombre des cours et bannit la tradition du pan de bois enduit au plâtre.

Les distinctions qui marquent les constructions en pierre de taille, que se soit par l'originalité de leurs décors ou par la dimension de leur appareillage, sont assez peu marquées et permettent difficilement de distinguer les différentes strates de la hiérarchie au sein des classes aisées²¹. À l'inverse, cette classe bourgeoise « uniformisée » se distingue nettement de la grande hétérogénéité morphologique de la construction ouvrière. Elle met en évidence le rapport entre technologie de construction et classe sociale. Habiter un bâtiment en pierres taillées devient le symbole de l'élévation sociale de la classe ouvrière au même titre que la classe bourgeoise.

Si l'usage de la pierre locale par Raoul Brandon répond d'abord à des impératifs économiques et réglementaires, sa portée dépasse le simple pragmatisme. Elle crée un lien entre l'habitant et l'histoire de Paris.

Utilisé depuis le XVII^e siècle, le « calcaire lutécien²² », issu des sous-sols du Luxembourg et du Val-de-Grâce, fait naître la ville de ses propres entrailles. Après l'annexion en 1860 des villages voisins, s'ajoutent à la « pierre de Paris », la « pierre de Montrouge » ou la « pierre de Clamart ». Ainsi, en prenant le nom du lieu dont elle est extraite, elle transforme la toponymie locale en une identité urbaine. Puis, portée par l'essor du rail, la pierre provient de tout le Bassin parisien. Ce qui n'était qu'un gisement de quartier s'est ainsi mué en un symbole régional puissant.

De la pierre calcaire naît le lien entre l'immeuble, ses habitants, et la ville de Paris. Les façades se font le support de la mémoire collective des siècles passés, leur homogénéité offre une opportunité d'intégration. Au-delà de la ville, la pierre nous lie à une plus grande échelle, celle du territoire et du temps. Elle nous rappelle l'histoire géologique de la région où existait une mer qui a donné naissance à cette roche coquillière²³. Commercialisée sous des noms qui trahissent leur origine topographique, tels que la pierre « de Saint-Maximin » ou pierre « de l'Oise » elle réveille tout un mythe de l'appartenance commune au monde.

L'architecte attentif, remarquera dans la qualité de finition de la façade, l'expression d'un message puissant.

L'immeuble ne prétend pas à la pure perfection, mais la précision chirurgicale des joints, la complexité des encorbellements et la technicité de l'assemblage de la loggia du dernier étage témoignent d'un investissement industriel extraordinaire. C'est une pierre travaillée avec les outils modernes de 1910, alliant savoir-faire artisanal séculaire et efficacité industrielle. Contrairement au béton alors perçu comme une matière amorphe et moulée, la pierre de taille exige un effort physique et un savoir-faire de coupe et de pose.

Certains blocs mesurent près de 2 mètres de long ; s'ils témoignent du perfectionnement des machines de levage et de transports de l'époque ils disent aussi des coûts des chantiers plus élevés, donc une concentration des moyens de production entre les mains de personnes disposant d'importants capitaux²⁴. Là où la pierre ancienne portait les stigmates de l'effort le grain rugueux, la découpe smillée²⁵, le mortier épais la mise en œuvre contemporaine célèbre une alliance inédite entre l'intelligence de la main et la rigueur de la machine. Cette géométrie sans faille, change le statut de l'habitant. En logeant l'ouvrier au cœur d'une structure qui témoigne d'une exigence d'excellence, l'architecture opère une forme de reconnaissance sociale : elle rend au travailleur la noblesse de son propre outil et lui offre un cadre de vie à la mesure de sa contribution au monde moderne.

²⁰ François Loyer. *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982. p. 26.

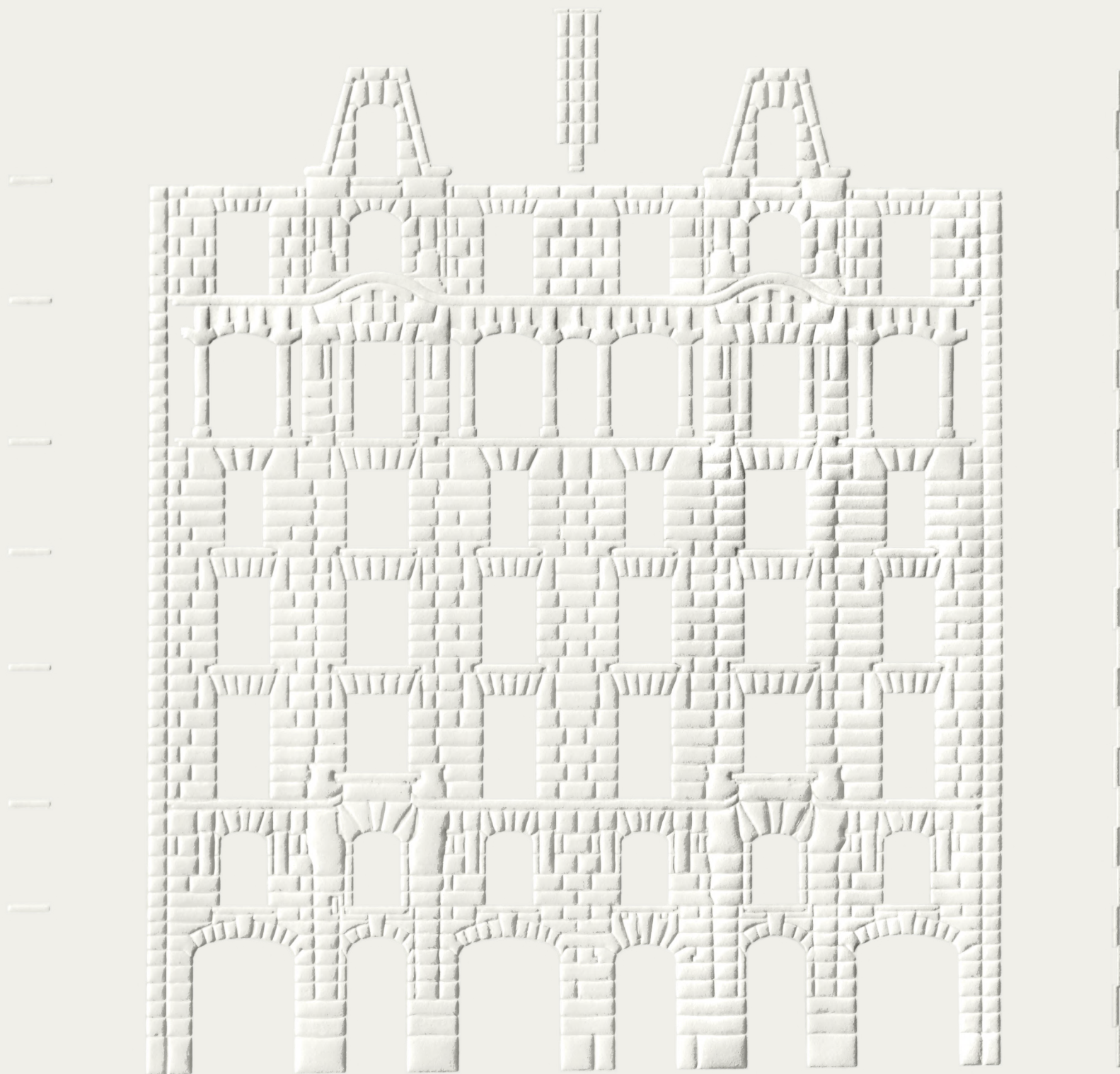
²¹ Ibid, p. 83.

²² Les calcaires du bassin parisien qui caractérisent l'étage géologique du Lutétien entre -48 à -40 millions d'années.

²³ La pierre sédimentaire qui contient des coquilles fossiles.

²⁴ François Loyer. *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982. p. 235.

²⁵ Pierre régularisée, piquée, striée, à l'aide d'un outil métallique muni de deux pointes pyramidales, une smille



BOW-WINDOW.

Modulation d'amplitudes sociales

Le bow-window émet trois signes : l'embourgeoisement de la classe ouvrière, son intégration à la société par l'hygiénisme et sa sophistication par l'accès à l'avant garde d'une esthétique ondulante et verticale qui rompt avec le passé.

Le Bow-window est d'origine anglaise où le climat humide en fait un dispensable capteur de chaleur. Il est, au départ, employé dans la tradition rurale, et s'étend par la suite à l'architecture manoriale gothique²⁶. Sa forme se démocratise dans le style pittoresque appliqué aux cottages de la classe aisée britannique. Sa transition vers l'architecture d'immeubles, s'explique par la naissance du style balnéaire en France. Au milieu du XX^e siècle, la « bonne société » parisienne, découvre le tourisme des bains de mer, et se fait construire des villas bourgeoises inspirées du modèle du cottage anglais. Ces villas s'ouvrent largement sur l'extérieur grâce à leurs larges fenêtres, leurs vérandas, leurs belvédères, leurs galeries, et bien sûr leurs bow-windows. À Paris, les beaux hôtels aristocratiques se dotent alors de serres et de jardins d'hiver, la mode s'étend durant tout le Second Empire. Au terme de cette longue mutation, le bow-window est devenu une cage de verre dont le châssis métallique s'intègre au balcon, devant les baies des pièces de séjour. À la fin du XIX^e siècle, ancré sur un encorbellement de pierre, « le bow-window n'a plus d'Anglais que le nom et il tient alors plus de « l'oriel » ou de « l'erker » des pays rhénans »²⁷. Malgré tout, il reste le symbole de la bourgeoisie et de son histoire. En utilisant le bow-window en façade de son immeuble, l'architecte Raoul Brandon associe l'image des classes modestes à celle des classes aisés.

Si le bow-window est adopté, c'est aussi parce qu'il améliore le confort de l'habitat.

Bien que la captation de chaleur présente une certaine utilité, c'est davantage le gain de surface qui sera plébiscité dans un premier temps. Il permet en effet l'élargissement de la travée d'ouverture correspondant à la salle à manger (pièce pour toute la famille), au moment où comme le rappelle François Loyer « toute une vision de la vie familiale, naturelle, du bonheur et de la lumière, traverse les mentalités »²⁸. Le bow-window matérialise architecturalement en façade, l'existence d'une structure familiale solide. À la fin du XIX^e siècle la révolution hygiéniste va donner davantage de légitimité au bow-window qui jusqu'alors était interdit par la réglementation sur les saillies. Cette excroissance bienfaitrice laisse entrer plus de lumière solaire et d'air dans les

intérieurs. Elle offre également des vues obliques sur la voie publique ce que ne permettait pas la planéité des façades alignées²⁹. Cependant, les deux oriels dessinés par R. Brandon sont beaucoup plus massifs et fermés, ils ne comportent qu'une fenêtre par niveau. Mise à part le faible gain de surface, leur présence n'apporte aucun remède aux maux pour lesquels ils avaient été élaborés à l'origine. Au fil des mutations stylistiques, devenus davantage symbole de la pensée hygiéniste que du raisonnement fonctionnels, les oriels se répandent dans toutes les strates de la société.

Symbole de la modernité, le bow-window en pierre est un élément architectural à la pointe de la mode en 1910. La fin du XIX^e siècle est à la recherche d'une nouvelle écriture architecturale en rupture avec les alignements haussmanniens qui ont profondément « traumatisé » Paris. Dès lors le post-haussmannisme trouve dans l'ondulation produite par le bow-window, la forme nouvelle d'animation de façade tant recherchée, que le règlement de 1893 sur les saillies finira par reconnaître. Sa présence modifie complètement les alignements, elle en casse la monotonie et établit une nouvelle verticalité.

En 1902, le règlement instauré par l'architecte Louis Bonnier et l'urbaniste Eugène Henart³⁰, ouvre encore plus large le champ des possibles pour l'animation du plan de façade et l'invention de nouveaux modèles. Il encourage ainsi l'expansion du volume de couronnement au-dessus des étages carrés, et permet la floraison de toitures dômes, de pavillons ornés, de lucarnes monumentales, de sculptures etc.

Cette verticalité exacerbée des bow-windows post-haussmanniens efface la superposition horizontale des classes qui s'imposait jusqu'alors. Ils descendent dans le soubassement soutenus par des atlantes hors d'échelle et s'étendent au delà de la corniche par les lucarnes-pignons. Ils règnent à tous les étages d'habitation sans faire de distinction de classe et effacent la hiérarchie stratifiée du siècle passé.

²⁶ François Loyer. *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982. p. 235

²⁷ Ibid, p. 236.

²⁸ Ibid, p. 336.

²⁹ Ibid, p. 336. ³⁰ Eugène Hénard et Louis Bonnier, « Règlement de voirie sur les hauteurs et saillies dans la Ville de Paris », Paris: Service d'Architecture de la Ville de Paris, Décret du 13 août 1902.



ATLANTES.

Porteurs d'un monde commun.

Quatre signifiants sont à l'œuvre : l'établissement d'un rôle de pilier de la société, l'héroïsation du travail, l'anoblissement de l'habitat, et l'accès aux avant-gardes stylistiques.

Quatre travailleurs, quatre héros : un marin, un mineur, un paysan et un artisan incarnent des métiers manuels dont la force physique est comme naturalisée, pétrifiée dans la façade. Les attributs qui les accompagnent sont archaïques et ne laissent pas soupçonner la participation de la machine ou des progrès techniques, seule la main compte. Le rôle de ces travailleurs est fondamental pour l'économie de la nation : ils représentent les piliers de la société, fondée sur le commerce, l'énergie fossile, l'agriculture et l'industrie. Ces hommes sont présentés comme les fondements naturels et nobles de l'ordre social. Sur la façade, ils supportent littéralement l'édifice. L'image est claire : le travailleur est sacralisé, son effort est érigé en valeur positive.

Ici, l'atlante n'est pas uniquement un élément architectural porteur au sens structurel.

Sa lecture historique, mythologique et symbolique, mythifie la figure des masses laborieuses. Quatremère de Quincy en précise la définition : « Le nom de caryatide est jusqu'à présent le seul que l'on ait donné en français aux statues-colonnes. Mais dans l'Antiquité, deux autres mots, grecs d'origine et naturalisés en latin, pouvaient exprimer le même genre d'ouvrage : atlantes et télamons. Tous deux ont pour racine, en grec, le verbe *ταλαω*, "souffrir, supporter"³⁰ ». Le Titan Atlas était condamné par Zeus, à se tenir à l'extrémité occidentale de la terre et à porter le ciel sur ses épaules³¹.

Héroïsés par le mythe des atlantes, ce n'est pas seulement le poids du bâtiment que les ouvriers supportent, mais symboliquement celui de la société toute entière. Leur travail titanique, représenté comme une force fondatrice de l'édifice, sacralise la classe laborieuse presque déifiée. Ces hommes, souvent méprisés par les élites, sont ici « ennoblis » et présentés comme des héros civiques.

À Paris, ce peuple de titans de pierre, déjà présent sur les façades de bâtiments prestigieux comme l'opéra Garnier ou le Louvre (pavillon de l'Horloge)³², profite de la monumentalisation des immeubles d'habitation et de leur enrichissement ornemental après les années 1860 pour s'y établir. Leur imposante présence sur la façade confère à la maison de rapport des allures de palais

urbain, rehausse son image et sa valeur locative. En recourant aux atlantes, l'architecte mobilise les codes de la construction « nobiliaire » parisienne tout en les réinterprétant. Le fait d'être réalisés par un sculpteur renommé comme Alexandre Morlon, leur confère du prestige, voire le pouvoir de placer le logement ouvrier sur un pied d'égalité symbolique avec celui des classes bourgeoises. L'ornement académique devient alors un discours social, opérant une véritable élévation de la dignité de la classe ouvrière.

Au-delà du message social, ces atlantes délivrent un message « politico-publicitaire », par l'intermédiaire d'un art social, visant à légitimer le logement ouvrier comme œuvre de progrès.

Le début du XX^e siècle, même s'il est encore marqué par la culture du XIX^e, voit l'émergence de grandes avancées sociales, hygiénistes et économiques. Le règlement urbain de 1902, de l'architecte voyer³³ Eugène Hénard et de l'urbaniste Louis Bonnier, introduit notamment dans la réglementation des façades de nouveaux éléments plastiques : Jeux de volumes, reliefs, bow-windows en saillie, etc³⁴. Pour encourager davantage l'innovation architecturale, la Ville de Paris met en place le concours de façades, et récompense les initiatives artistiques par une déduction fiscale³⁵. L'immeuble de Raoul Brandon conçu visiblement comme un assemblage de tous ces nouveaux codes, est primé par le jury saluant : « La recherche des motifs variés ainsi que la finesse et la belle venue de sa décoration sculpturale »³⁶.

Les figures sculptées par Alexandre Morlon traduisent ainsi une recherche d'esthétique nouvelle, propre au logement social. Ces personnages idéalisés, stoïques et beaux, sont censés représenter les habitants de l'immeuble, imposant une abstraction morale : celle du travail comme valeur.

³⁰ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, vol.1 Paris, Librairie d'Adrien Le Clere, 1832-33, Cariatide, bibliothèque numérique INHA NUM 4 GT 13 consulté le 9 nov 2025, p. 123.

³¹ Hésiode, *Théogonie*, éd. et trad. Paul Mazon Paris, Les Belles Lettres, 1928, vers 517-520.

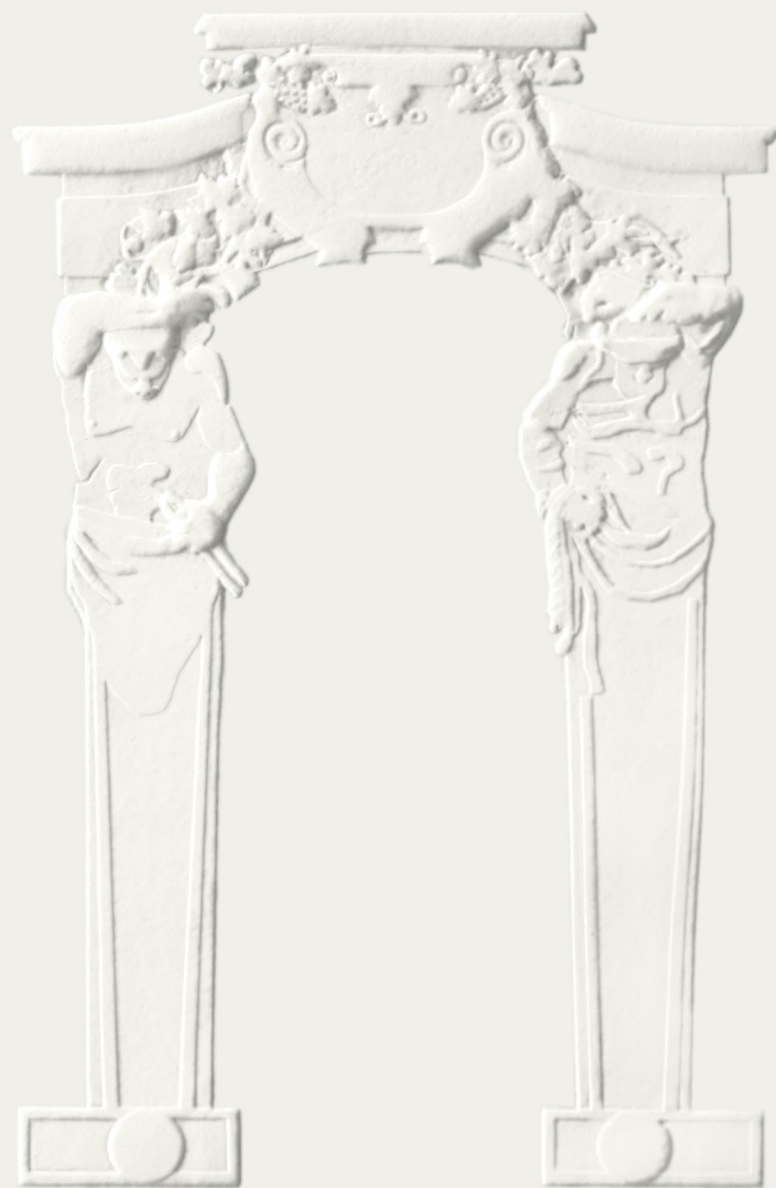
³² Loyer, François. *Paris XIXe siècle : L'immeuble et l'espace urbain*. Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982, p. 143.

³³ Architectes de la ville chargés de veiller au respect de l'alignement, et de l'hygiénisme.

³⁴ Eugène Hénard et Louis Bonnier, « Projet de règlement général d'urbanisme de la Ville de Paris » Paris, Service d'Architecture de la Ville de Paris, 1902.

³⁵ Concours annuel des façades de la Ville de Paris (Paris: Préfecture de la Seine, 1898-1930).

³⁶ Ville de Paris, « Protections patrimoniales - 12^e arrondissement », *Plan Local d'Urbanisme de Paris*, 2024 Annexe au règlement X, Protections patrimoniales, Arrondissements 11 à 20, p. 53.



DÉCORS SCULPTÉS.

La floraison d'un nouvel ordre social

Trois signifiants pétrifient sur la façade l'égalité de l'accès à la beauté de la nature, la valorisation du travail manuel, et l'anoblissement de la classe ouvrière par l'octroi d'attributs.

Il serait audacieux mais certainement assez juste de comparer notre immeuble à une église : un de ces bâtiments dont la façade sculptée en bas-relief dit au flâneur qui en sont les occupants. L'œil attentif remarquera que l'apparence luxuriante de certaines parties de l'immeuble naît pourtant d'une matière tellurique non-organique : la pierre. Feuillages et fleurs ne se contentent pas d'encadrer, elles grimpent, chutent, colonisent les parois et adoucissent les angles vifs de l'objet technique architectural. Fort heureusement pour les locataires, la taille de toutes ces plantes n'aura lieu qu'une seule fois. Le message est clair, dans une ville machine qui coupe ses habitants de leur environnement primordial, la façade est la matrice d'une envie de symbiose entre progrès technique et hygiénisme. Elle offre à l'ouvrier exilé, coupé de sa terre par la nécessité du labeur citadin, l'illusion du contact avec le vivant.

La fin du XIX^e siècle voit naître un nouveau métier, celui d'ornemaniste, discipline à mi-chemin entre l'architecture et la sculpture, dont Alexandre Morlon ou Pierre Seguin³⁷ en sont les dignes représentants. Comme les « starchitectes-sculpteurs » contemporains, ils apposent volontiers leur signature aux côtés de celles des architectes, établissant ainsi une sorte d'équivalence de leur travail respectif. Dans toute la production architecturale du début du siècle dernier, l'immeuble de logement devient un support d'expression privilégié, égale à ce que le château, l'église et le monument public avaient pu représenter à d'autres époques³⁸. L'ouvrage d'Alexandre Morlon, oppose l'exigence du travail minutieux et créatif de l'artisanat d'art, à la puissance mécanique et la production en série de pièces moulées destinées au logement modeste en briques.

L'ouvrier a droit à un logement façonné avec autant de soin et d'efforts que les produits qu'il fabrique lui-même. La beauté est ainsi démocratisée, non par la série, mais par l'excellence de l'exécution.

Nul besoin d'être « taxonomiste », « phytologue », « botaniste » ou autre scientifique au nom compliqué, pour reconnaître les plantes qui croissent sur la façade : pin, ronce, fougère, blé, églantier, pommier, vigne, vigne vierge, lierre, et même

varech. Le sculpteur nous livre ici un catalogue vernaculaire de tout ce dont la classe populaire ne s'étonne pas, et même se réjouit de reconnaître. Cette végétation rustique, se distingue de celle de l'Art nouveau avec ses orchidées, ses lys, ses roses et ses acanthes, autant de plantes serricoles fragiles et exotiques pour ne pas dire bourgeoises !

Le choix de ces espèces végétales cache en réalité quatre sous-ensembles de signes davantage révélateurs.

La pomme et la vigne, sont symboles d'abondance et de prospérité. Leurs fruits, représentés lourds et charnus, sont la promesse visuelle que le foyer sera un lieu de satiété et de jouissances.

Persistants, le pin, le lierre et la vigne vierge sont symboles de pérennité.

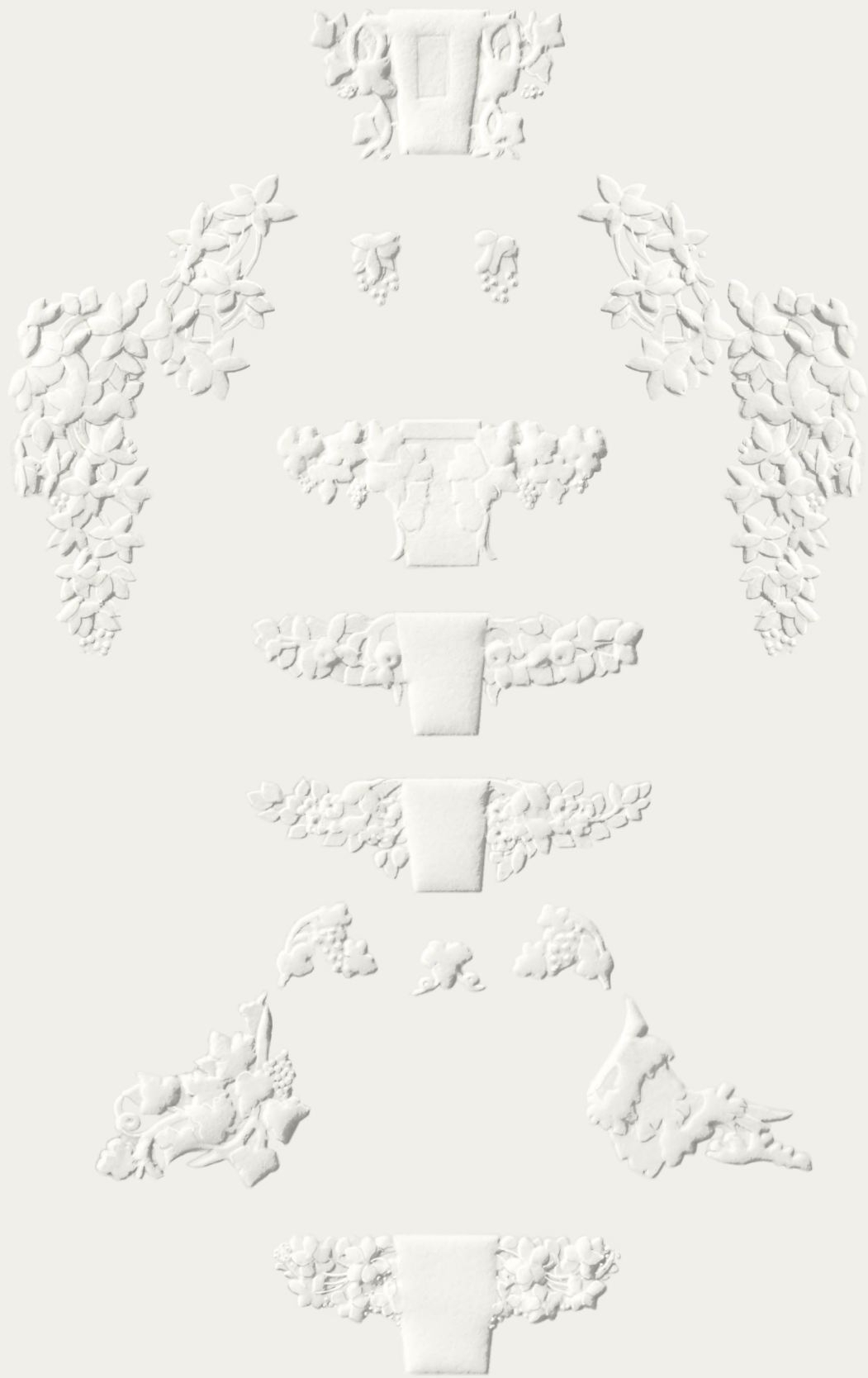
La ronce et l'églantier sont quant à eux le symbole de la « belle » rusticité. Ces plantes peuplant les haies, bien qu'elles paraissent hostiles, nous gratifient de fleurs ravissantes et de baies délicieuses.

Un sens superlatif échoit aux plantes couronnant les atlantes. L'épi de blé, attribut de Cérès, désigne l'agriculteur comme une figure nourricière. L'osmonde ou fougère royale, plante du carbonifère, rappelle qu'elle est à l'origine du charbon avec lequel le mineur pour sa part, alimente l'industrie du monde moderne. Les sarments au-dessus de l'artisan, suggèrent-ils la transformation par l'effort ? Le varech, lui, évoque assurément la mer et les ressources dont le marin est dépositaire.

À l'instar du tympan d'une église, les bas-reliefs de cet habitat modeste délivrent, à qui sait les lire, un message à différents niveaux de compréhension. Ce récit est celui d'une ville harmonieuse où progrès techniques et nature domestiquée pourraient coexister.

³⁷ Pierre Seguin 1872-1958 est un Sculpteur et ornemaniste français.

³⁸ François Loyer. *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme(APUR), 1982. p. 257



FERRONNERIES

Forger des valeurs communes.

La ferronnerie des balcons et des garde-corps, protègent trois signifiants : le dépassement des besoins « essentialistes », l'accès pour tous à l'esthétique moderne, et la valorisation du travail.

Le désir de rompre la frontière entre intérieur et extérieur amène la population bourgeoise du XVIII^e siècle à envisager la suppression de mur d'allège, jusqu'alors de rigueur, pour le remplacer par une résille en fer.³⁹ Ce filtre lui offre une protection efficace tout en laissant un maximum d'ouvertures agrémentées d'un décor élégant⁴⁰. Si le champ lexical du voile, de la légèreté et de l'échappatoire prolonge la frivolité des modes de vie bourgeois, celui du mur ou de la grille (« à l'Espagnole »⁴¹) rappelle la prison sociale et habitationnelle subie par les classes laborieuses. L'usage de décors végétaux sur les grilles s'oppose aux modèles classiques précédents et rend chaque bâtiment unique. Il se présente comme une nouvelle source d'inspiration pour imaginer la ville comme le lieu permanent d'une fête de la couleur en opposition à la grisaille industrielle⁴². Enfin, il offre à l'habitant, l'illusion, ou du moins, l'esthétique d'un jardin dont les feuilles et les fleurs en renforcent l'idée d'intimité et de prestige associés aux classes puissantes.

À cette floraison d'ornementale, correspond un signifié, associé à l'évolution stylistique d'Edgar Brandt. Bien qu'au départ, les motifs de l'Art nouveau ont essayé de toucher indistinctement toutes les classes de la société, ils ont été sentis comme une nouvelle écriture urbaine, dont s'emparent rapidement les classes embourgeoisées. A leur image, les courbes s'arrondissent, s'amollissent, et se « spaghettifient » pour finir l'abîme sans issue du « style nouille ». Edgar Brandt conserve les éléments végétaux de l'Art nouveau et les réinvente pour les classes populaires. Ainsi, grande berce, lierre, églantier, pin et autres plantes rustiques, envahissent la façade et remplacent les plantes ornementales plus « élitistes ». Sur leurs tuteurs en fer forgé, ces végétaux d'acier adoptent cependant des motifs un peu plus géométriques que les modèles de l'Art nouveau. L'assagissement des courbes et l'usage de plantes vivaces, construisent un message à mi-chemin entre le langage bourgeois et celui du peuple, entre l'Art nouveau et un nouvel « Art populaire ». Ce conservatisme est là non seulement pour s'adresser et plaire aux habitants, mais aussi pour les faire accéder aux codes des milieux aisés. A ces formes végétales, épurées, s'ajoutent des garde-corps aux motifs abstraits, géométriques, des assemblages symétriques de pleins et de vides, de cercles et de carrés. Pourquoi cette rationalisation du dessin, plus intuitive, voire puérile, a-t-elle beaucoup séduit ? Parce

qu'elle était notamment servie par toute une imagerie qui oscillait entre médiévisme et modernité et qui était influencée par le sécessionnisme viennois. Bien que la façade s'inscrive clairement dans la continuité du style beaux arts, voire même de l'éclectisme de la fin du XIX^e siècle, elle préfigure la naissance d'une nouvelle ère et d'un nouveau style raliés sous un même nom : l'Art décoratif. La façade de cet immeuble destiné aux classes laborieuses en est l'une des plus magnifiques expressions de cette époque.

Malgré son apparence immuable depuis 1840, la fonte qui avait remplacé l'acier forgé des balcons, subit en 1900 une nouvelle transformation presque « alchimique ». Sous le Second Empire, la population nouvellement embourgeoisée s'émerveille de l'ornement qui résulte d'une miraculeuse conversion de la matière, par laquelle la machine industrielle reproduit à l'identique n'importe quel matériau. Du carton-pâte, elle tire du marbre, du plomb, elle fait de l'or, et de la fonte assemblée elle reproduit le fer forgé. Cependant, là où l'immeuble spéculatif bourgeois ne se couvre en réalité que de kilomètres de « simili », la construction luxueuse conserve l'usage du fer forgé dont l'école rationaliste avait donné des modèles d'assemblage simplifiés⁴³. La phase de re-transformation se produit à l'extrême fin du XIX^e siècle. Permis par le progrès de techniques aux noms mystérieux évoquant la science de la transmutation tels que la « synthétisation de carbure de calcium » (1893), « la mise en bouteille de l'acétylène » (1897) ou l'invention du « chalumeau oxyacétylénique »⁴⁴ (1900), les coûts de production du métal baissent et les balcons en fonte disparaissent remplacés par ceux d'acier. « Emile Robert et Victor Prouvé à Nancy, E. Brandt et quelques autres à Paris ont illustré cette renaissance des arts appliqués⁴⁵ », fusion de l'artisanat et de l'industrie.

Pour l'habitant ouvrier, qui connaît le langage de la matière et de l'effort, le remplacement subtil de la fonte par le fer forgé est le signe de qualité et de grande architecture, celle des grands « architectes et non des bâtisseurs de maisons »⁴⁶.

³⁹ François Loyer. *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982. p.123.

⁴⁰ Ibid, p. 124.

⁴¹ Balcon individuel en fer ajouré, dont les barreaux verticaux sans ornements rappellent ceux d'une prison.

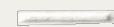
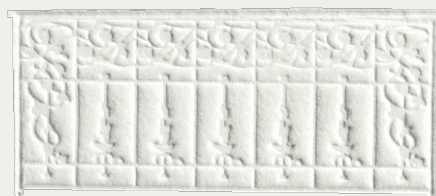
⁴² François Loyer. *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982. p. 215.

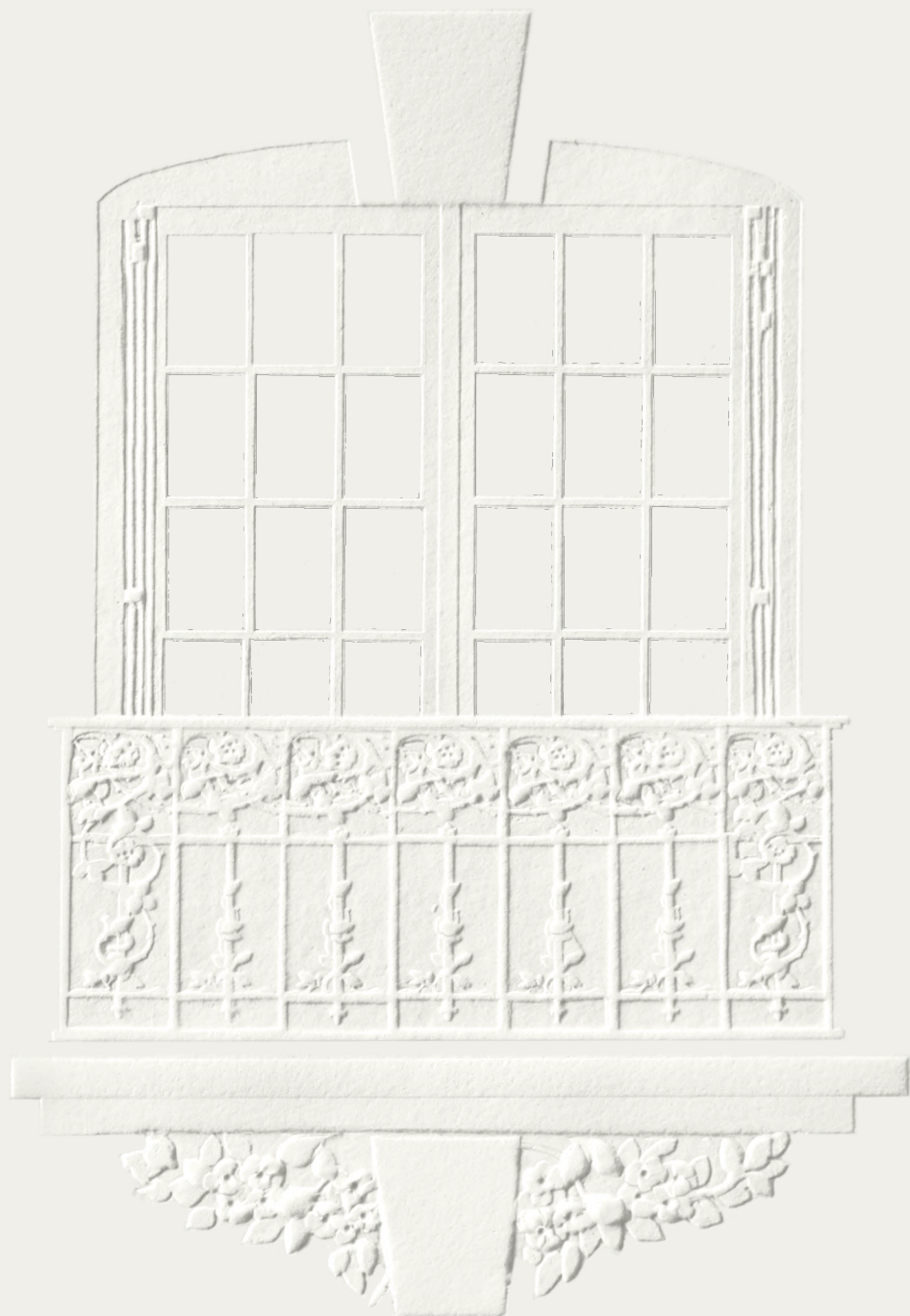
⁴³ François Loyer. *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982. p. 107.

⁴⁴ Bernard Marrey, *LA FERRONNERIE dans l'architecture à Paris aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions du linteau, 2014, p. 20-21.

⁴⁵ François Loyer. *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982. p. 108.

⁴⁶ Ibid, p. 108.







LE MYTHE DE LA FAÇADE

La façade du 199-201 rue de Charenton n'est pas un simple mur de protection, elle est le support d'un mythe qui opère par l'assemblage de récits mis en volumes, et repose sur un atout précieux, la distinctivité des codes bourgeois.

Cette grammaire est spectaculaire, lisible et flatteuse, l'immédiateté de son message construit le récit de la pacification de la classe laborieuse. L'ennoblissement par l'art, l'héroïsation du travail, la conquête de la modernité, et la glorification de l'image publique, substituent à la réalité de la classe ouvrière une image de chevalerie industrielle. Le mythe proposé ici est celui d'une ville où le preux-travailleur, par la seule grâce de la pierre de taille et de la ferronnerie d'art, accéderait au prestige noble, sans en posséder au départ le capital.

Les ornements, par exemple, façonnés dans la pierre ou dans l'acier, par les artistes d'élite que sont A. Morlon et E. Brandt, peuvent rivaliser avec les meilleures constructions de Paris. Pourtant, les représentations artistiques sont ici conçues pour servir le récit d'une « noblesse ouvrière ». L'ornement n'est pas un luxe, par la magie du décor, l'ouvrier partage les mêmes privilèges que le bourgeois. Le labeur associé aux classes ouvrières est comme aboli. Il n'est plus représenté comme une exploitation d'une classe sur l'autre, mais comme une valeur sacrée. Ces nouveaux héros s'affichent non seulement comme les piliers de la société, ils ne souffrent pas du fardeau, mais ils s'en emparent, accomplissant des travaux techniques qu'ils embellissent. À présent « panthéonisés » aux côtés d'autres créateurs puissants, les représentants classe ouvrière prennent part à l'élaboration du monde. Enfin, à travers les bow-windows et les plantes, la façade affiche un récit de modernité stylistique, de santé et d'abondance. Le métal d'Edgar Brandt et les oriel galbés « libèrent » l'habitant de l'ombre des taudis gondolés et des casernes ouvrières. La nature sculptée construit l'histoire d'une prospérité durable, accessible à tout le monde par le progrès technique.

En offrant l'accès aux mêmes privilèges, en glorifiant la contribution de toutes les classes, et en renonçant à leur l'exclusion en ville, la façade semble abolir la lutte des classes, équilibre leur importance respective et confirme leur intégration dans un mode en progrès. Ainsi sont réunies classes bourgeoises et classes laborieuses sous le même toit de la pacification symbolique.

Mais là où le mythe dit que la classe ouvrière peut prétendre aux mêmes privilèges que la classe bourgeoise, il n'en reste pas moins que ces privilèges sont ceux de la classe bourgeoise, et que produire un logement pour une société homogène, sans classes,

relève de l'invention d'autres codes – comme ce sera le cas après guerre avec l'avènement de l'Art décoratif –.

La façade est un écran qui masque les réalités de la ville industrielle de 1911, pour construire l'idée d'une élévation sociale accomplie par l'apparence. Elle fait voir au peuple, lorsqu'il est enveloppé des signes de la noblesse, de la nature et de la modernité, qu'il a déjà accédé à la dignité, à l'harmonie et au progrès.

En revêtant l'immeuble ouvrier d'un costume de palais, l'architecture reconnaît implicitement l'existence d'une frontière infranchissable et que la condition ouvrière « brute » est inacceptable ou indigne d'être montrée.

La façade ne cache pas, elle masque la réalité de l'intérieur du logement social, dont les plans d'étages à quatre pièces, et l'absence de la technique (pas d'ascenseur, pas de bains), sont inspirés des prototypes d'habitations à bon marché. Si tout le décor intérieur est sommaire, il en va de même pour les autres corps de bâtiments de l'arrière-scène avec leur façades en brique et leurs étroites cours-jardins. Même circuit mythologique pour la fatigue et l'exploitation. Le récit de la dureté du labeur, de la sueur et des revendications syndicales de 1910 est totalement nié⁴⁷. L'image de l'ouvrier comme force politique potentiellement dangereuse est grimée en héroïsme civique. Les visages des atlantes ne montrent ni fatigue ni douleur. Le message est ambigu : on loue sa force, mais on lui interdit de manifester sa peine. Le travail est sacralisé pour mieux être pacifié.

Enfin, la façade lie symboliquement les habitants à leurs condition sociale et spatiale. L'histoire de la façade se donne en spectacle dans les faubourgs peuplés uniquement par les ouvriers de Paris. Tout comme les atlantes engainés dans la pierre, elle tait le fait que le travailleur est prisonnier, immobilisé dans sa fonction de support de la société. La façade ne supprime pas la condition ouvrière, elle la met en scène. Elle transforme la classe laborieuse en un « spectacle de la force morale ».

⁴⁷ Manifestations tournant à l'émeute, suite à l'assassinat de l'ouvrier ébéniste anarchiste Henri Cler par la police.



CONCLUSION

La façade de l'immeuble de la rue de Charenton, est un objet heuristique. Il nous montre qu'il est important de réfléchir à la façon dont l'architecture peut s'adresser à la fois à la multiplicité et au temps long, pour jouer un rôle fédérateur de partage et d'hospitalité, dans le monde d'hier et d'aujourd'hui soumis à des crises politiques, financières, identitaires, énergétiques et climatiques, où notre capacité à vivre ensemble dans des environnements de qualité est mise à mal.

L'architecture n'est pas neutre, elle ne se limite jamais à une réponse simplement technique ou fonctionnelle, elle délivre des messages plus ou moins nombreux et plus ou moins lisibles. Assemblage de matériaux, de volumes, et de références culturelles, la façade est un langage, elle délivre des récits à même de transformer la vision des personnes qu'elle abrite autant que celle des personnes qui la regardent.

Ces récits sont des outils de potentielle valorisation symbolique de l'habitat, un vêtement soigneusement taillé pour offrir dignité, reconnaissance et visibilité à ceux qui l'habitent. Ils leur confèrent une image publique gratifiante et l'affiche dans la ville. Savoir lire les messages de la façade offre l'opportunité de découvrir des réalités sociales, spatiales ou temporelle cachées ou oubliées. Elle transforme le « passant » en « témoin » des enjeux politiques, sociaux, urbains et industriels d'une époque.

Le projet de Raoul Brandon pose également la question de l'investissement esthétique, technique, et donc financier dans le logement de masse. L'architecture devient alors un acte de communication, une manière de dire publiquement : « Cet habitat compte, ceux qui y vivent comptent ». Cette ambition repose sur une attention extrême aux détails, sur une maîtrise des savoir-faire, mais aussi sur une conscience assumée du pouvoir narratif de l'enveloppe.

L'immeuble du 199-201 de la rue de Charenton, est l'un des derniers exemples d'une architecture financée par une initiative privée, capable de supporter une quantité et une qualité exceptionnelle de signes, tout en s'adressant explicitement à une classe sociale définie. Il est le témoignage d'un moment charnière de l'histoire, une époque où l'industrie (la production d'acier, la taille de pierre par procédé mécanique) ne cherchait plus la rentabilité pure comme c'était encore le cas au XIX^e siècle, mais s'alliait à l'artisanat d'art (le dessin de Brandt, le ciseau de Morlon) pour porter un message social. La machine n'écrase pas le détail, elle le rend possible à grande échelle. Chaque matériau, chaque ornement,

chaque référence devient un choix discursif. L'architecte n'habille plus un bâtiment : il conçoit un récit.

Mais comme nous l'avons dit, ce récit n'est pas neutre, la façade ne décrit pas la réalité sociale du bâtiment : elle la recode symboliquement. Analyser les signes permet de démasquer les discours que l'architecte construit, parfois même à son insu.

À une époque où la construction est souvent dictée par l'économie de moyens, ce bâtiment nous rappelle que l'architecture populaire « monumentale », bien qu'elle soit vecteur de dignité et de pérennité urbaine, a également remplacé la parole, la prise de décision ou « l'auto-constructions » de la classe ouvrière. Celle-ci a trouvé dans la maison individuelle, d'autres solutions que celles de l'habitat monumentalisé qui lui était offert par le biais des sociétés de logements à bon marché. L'Art nouveau a bien tenté de répondre à la demande populaire par un art décoratif industriel moderne, mais sa mise en œuvre fut limitée ; il faudra attendre l'entre-deux-guerres pour que le style de l'Art déco, soit adopté par toutes les classes sociales, notamment à travers l'architecture pavillonnaire des banlieues.⁴⁸

Aujourd'hui, plus que jamais, l'architecture nous invite à prendre le temps de nous arrêter, de lire et de nous émerveiller des formes que peuvent prendre ces messages qui nous permettent d'entrevoir la diversité : de personnes, de lieux et de temporalités. Le mythe de la façade, transforme un assemblage de matériaux de construction en architecture, un bâtiment oublié en monument remarquable, il fait de l'ordinaire un extraordinaire.

⁴⁸ François Loyer. *Paris XIX^e siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982. p. 266.



DE L'AUTRE CÔTÉ DU MYTHE

Les images comme strates cachées du récit



Anonyme
Ensemble de la façade de l'immeuble de la rue de Charenton

Vers 1910.

Reproduite dans : **Gaston Lefol**, *Les immeubles modernes de Paris*, Paris, C.-H. Massin, coll. Bibliothèque moderne de l'architecture, 1926, **pl. 26**.

Scan Jean-baptiste Bouleux



Raoul Brandon (1878-1941)

Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e,

Entre 1910 et 1911

Épreuve photomécanique (héliogravure) à partir d'une épreuve photographique

Musée d'Orsay, Paris

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Raoul Brandon (1878-1941)

Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e,

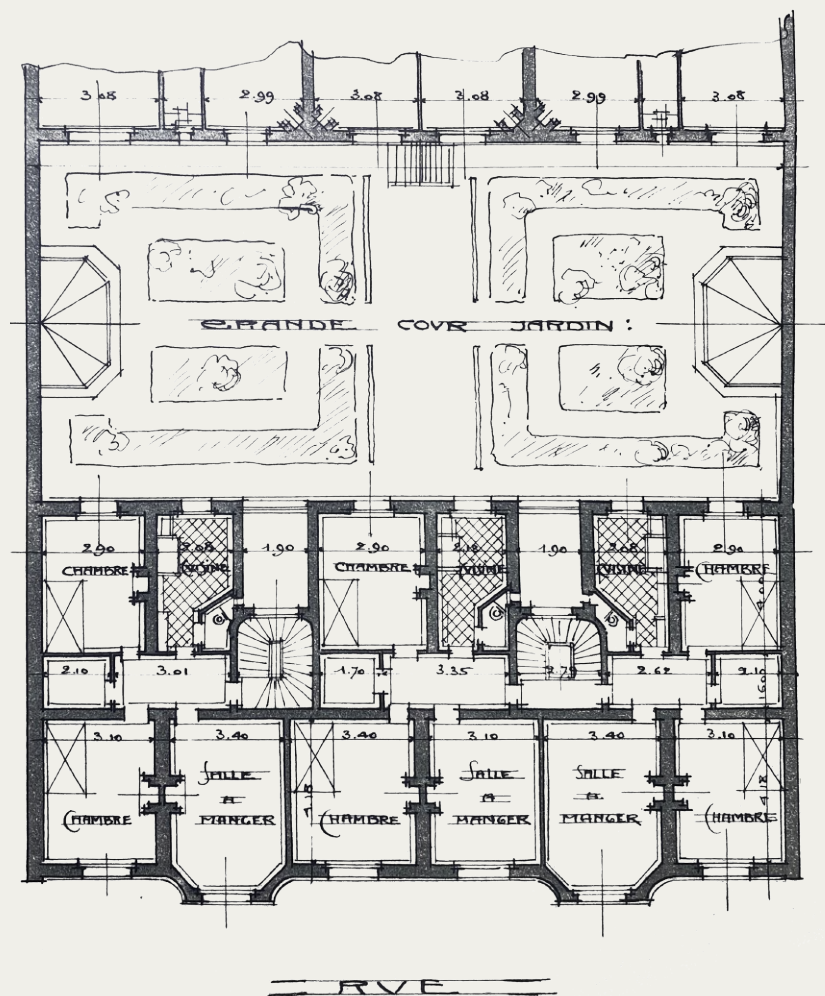
Entre 1910 et 1911

Épreuve photomécanique (héliogravure) à partir d'une épreuve photographique

Musée d'Orsay, Paris

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

PLAN DES ETAGES:



Anonyme

Plan des étages,

Reproduite dans : **Gaston Lefol**, *Les immeubles modernes de Paris*, Paris, C.-H. Massin, coll. Bibliothèque moderne de l'architecture, 1926, pl. 28.

Scan Jean-baptiste Bouleux



Anonyme

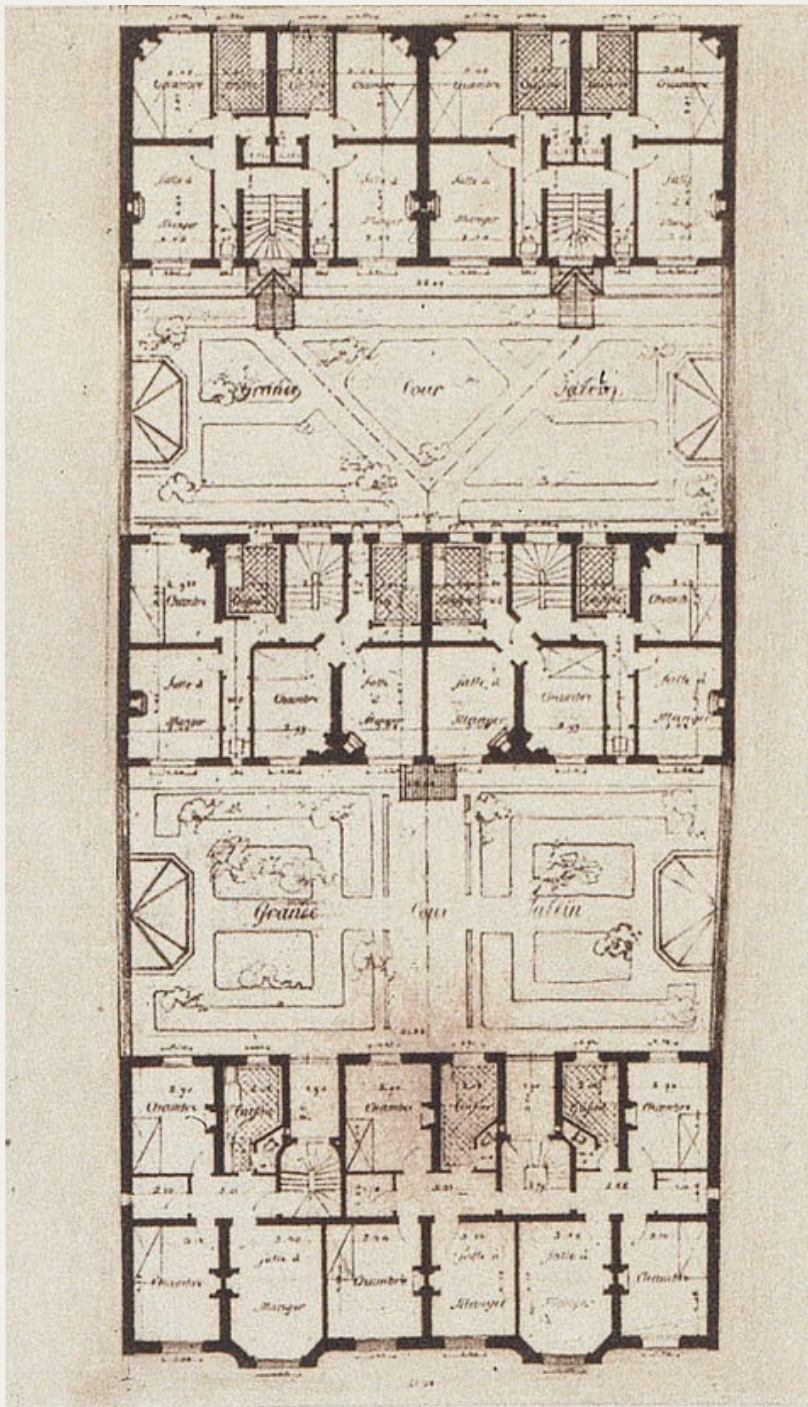
Vue aérienne du site

(coordonnées 48.839413° N, 2.383751° E) : cliché n°16 de la mission CF00A-251, orientation nord -21°.

11 septembre 1919

Cliché argentique noir et blanc

Source : IGN, Photothèque nationale



Raoul Brandon (1878-1941)

Immeuble de rapport (199-201 rue de Charenton 75012 Paris) : plan, vue du hall, porte d'entrée.

Entre 1910 et 1911

Extrait, épreuve photomécanique (héliogravure) à partir de deux dessins de Raoul Brandon et de deux épreuves photographiques

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Immeuble à la fin du chantier

Anonyme,
Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e
 vers 1911

Epreuve sur papier contrecollée sur carton

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Gérard Blot



Immeuble à la fin du chantier.

Anonyme,
Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e
 vers 1911

Epreuve sur papier contrecollée sur carton

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Gérard Blot



Anonyme
Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e
vers 1911
Epreuve sur papier contrecollée sur carton
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Gérard Blot



Raoul Brandon arch.

IMMEUBLE DE RAPPORT 199-201, RUE DE CHARENTON, PARIS
DÉTAIL DE LA PARTIE BASSE

Héliogr. Jules Chauvet.

Raoul Brandon

Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e

entre 1910 et 1911

Epreuve photomécanique (héliogravure) à partir d'une épreuve photographique

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Raoul Brandon

Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e

Entre 1910 et 1911

Crayon, plume, aquarelle et gouache

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé

Lewandowski



Jean-baptiste Bouloux

Symétrie sur le bow-window, atlantes incarnés par le mineur et l'agriculteur

27 octobre 2024

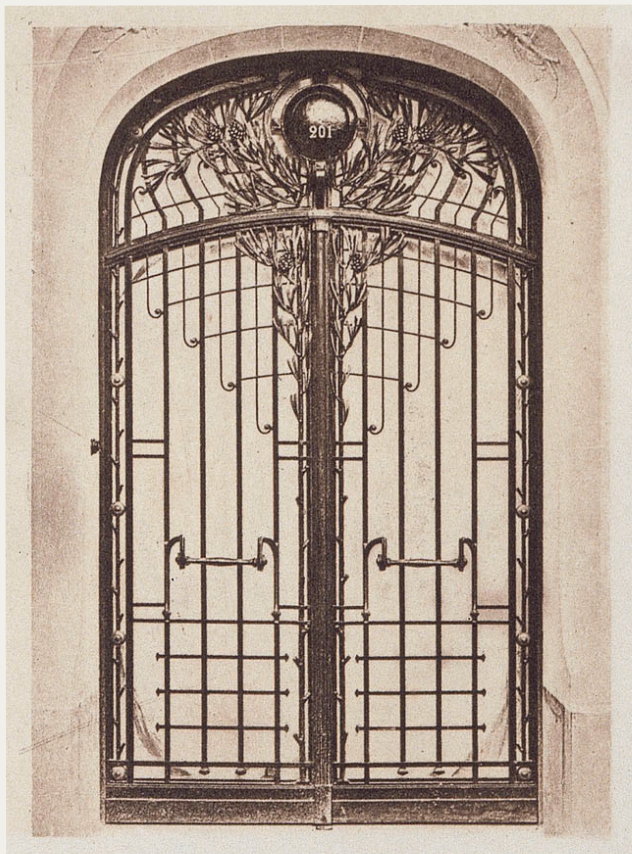
Edité d'après photographie



Anonyme
Porte d'entrée, et détails de la façade
 Vers 1910.

Reproduite dans : **Gaston Lefol**, *Les immeubles modernes de Paris*, Paris, C.-H. Massin,
 coll. Bibliothèque moderne de l'architecture, 1926, extrait pl. 27.

Scan Jean-baptiste Bouleux



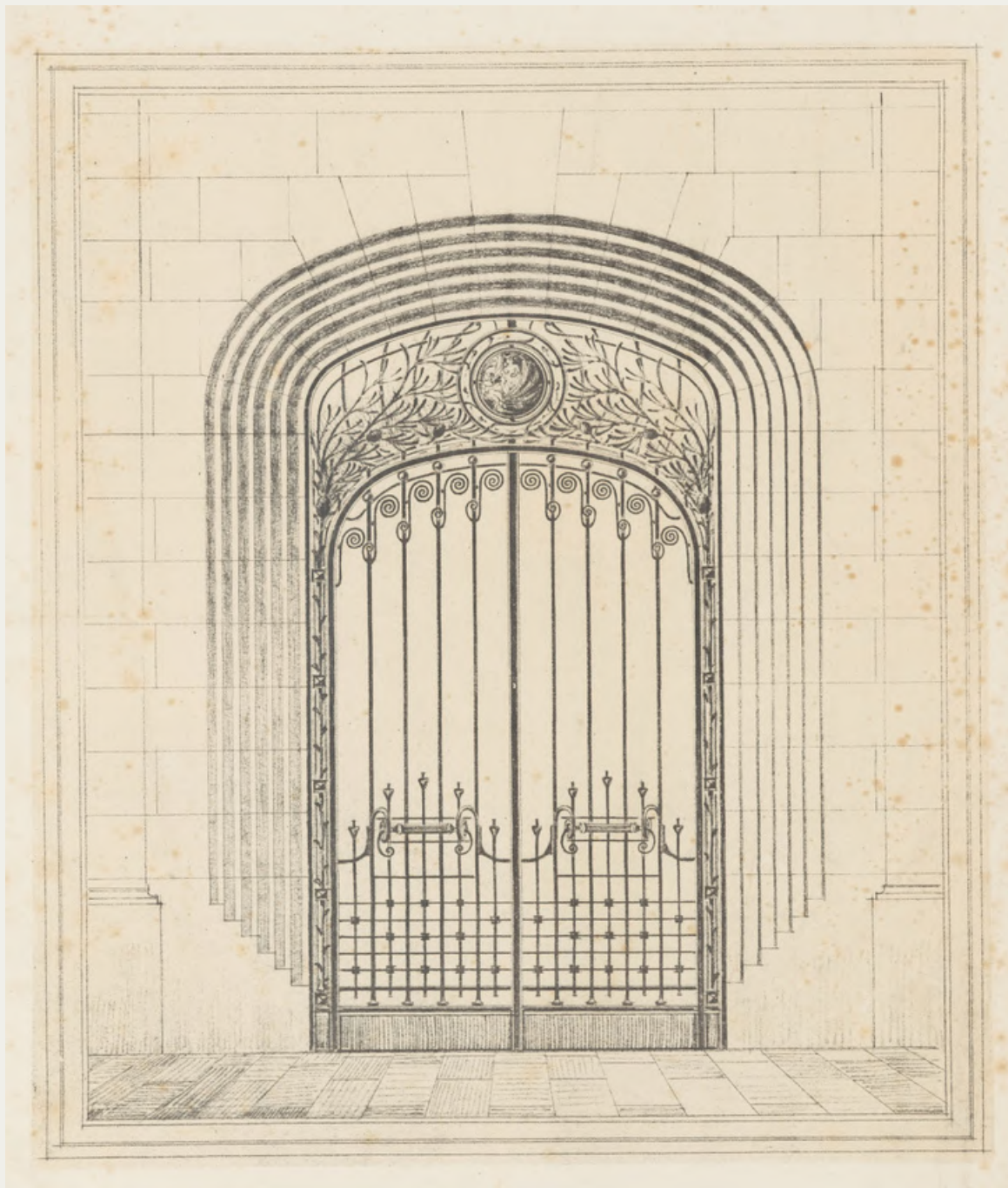
Raoul Brandon (1878-1941)

Immeuble de rapport (199-201 rue de Charenton 75012 Paris) : plan, vue du hall, porte d'entrée.

Entre 1910 et 1911

Extrait, épreuve photomécanique (héliogravure) à partir de deux dessins de Raoul Brandon et de deux épreuves photographiques

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Porte en fer forgé similaire à celle du 199-201 rue de Charenton 75012 Paris.

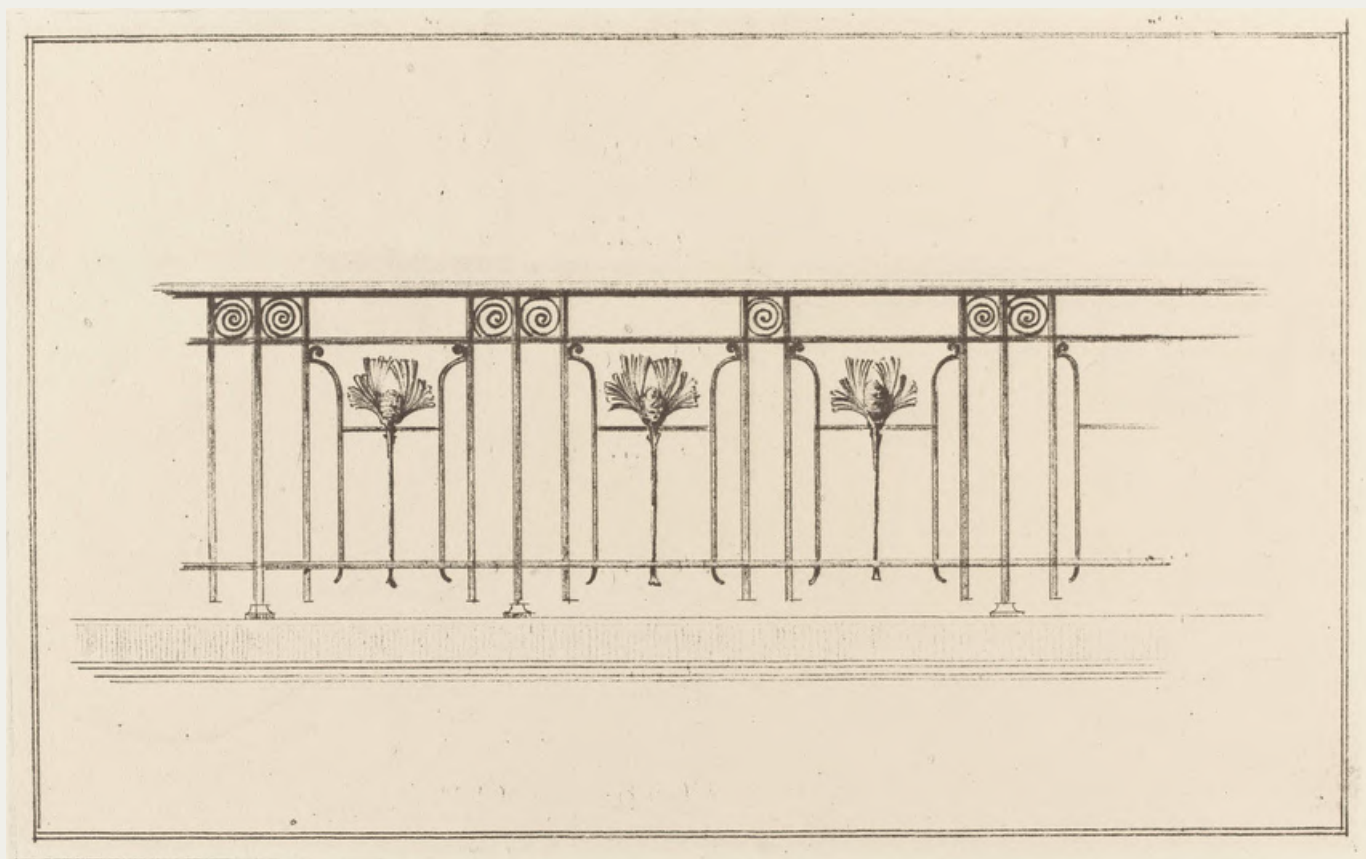
Edgar Brandt

Projet de grande porte cintrée en fer forgé

Entre 1880 et 1960

tirage sur papier

© Adagp, Paris, 2025 © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Balustrade à motifs de pin similaire à celle du 199-201 rue de Charenton 75012 Paris.

Edgar Brandt

Balustrade à motifs de pomme de pin

Entre 1880 et 1960

tirage sur papier

© Adagp, Paris, 2025 © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Anonyme
Porte d'entrée, et détails de la façade
 Vers 1910.

Reproduite dans : **Gaston Lefol**, *Les immeubles modernes de Paris*, Paris, C.-H. Massin, coll. Bibliothèque moderne de l'architecture, 1926, extrait pl. 27.

Scan Jean-baptiste Bouleux



Détail de deux atlantes, à la fin du chantier

Anonyme

Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e

vers 1911

épreuve sur papier contrecollée sur carton

© Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / DR



Etude préparatoire en plâtre de l'atlante représentant le marin

Anonyme
Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e
vers 1911

épreuve sur papier contrecollée sur carton

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Gérard Blot



Etude préparatoire en plâtre de l'atlante incarné par un forgeron probablement

Anonyme
Immeuble de rapport, 199-201, rue de Charenton, Paris 12^e
vers 1911

épreuve sur papier contrecollée sur carton

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Gérard Blot



Atlantes, mineur et agriculteur

FLLL (photographie)

Pierre-Alexandre Morlon, Atlantes, 1911, Paris, 199-201 rue de Charenton

12 août 2013

Adaptée d'une photographie,

Image diffusée sous licence Creative Commons Attribution-
ShareAlike 3.0 (CC BY-SA 3.0), via Wikimedia Commons



Atlantes, mineur et agriculteur

FLLL (photographie)

Pierre-Alexandre Morlon, Atlantes, 1911, Paris, 199-201 rue de Charenton

12 août 2013

Adapté d'une photographie,

Image diffusée sous licence Creative Commons Attribution-

ShareAlike 3.0 (CC BY-SA 3.0), via Wikimedia Commons



Hall d'entrée et fresque sur laquelle figure :

« La vendange est ta pourpre et la moisson ton or, ô belle année, et te voici, blonde et vermeille du reflet des épis et du sang de la treille »

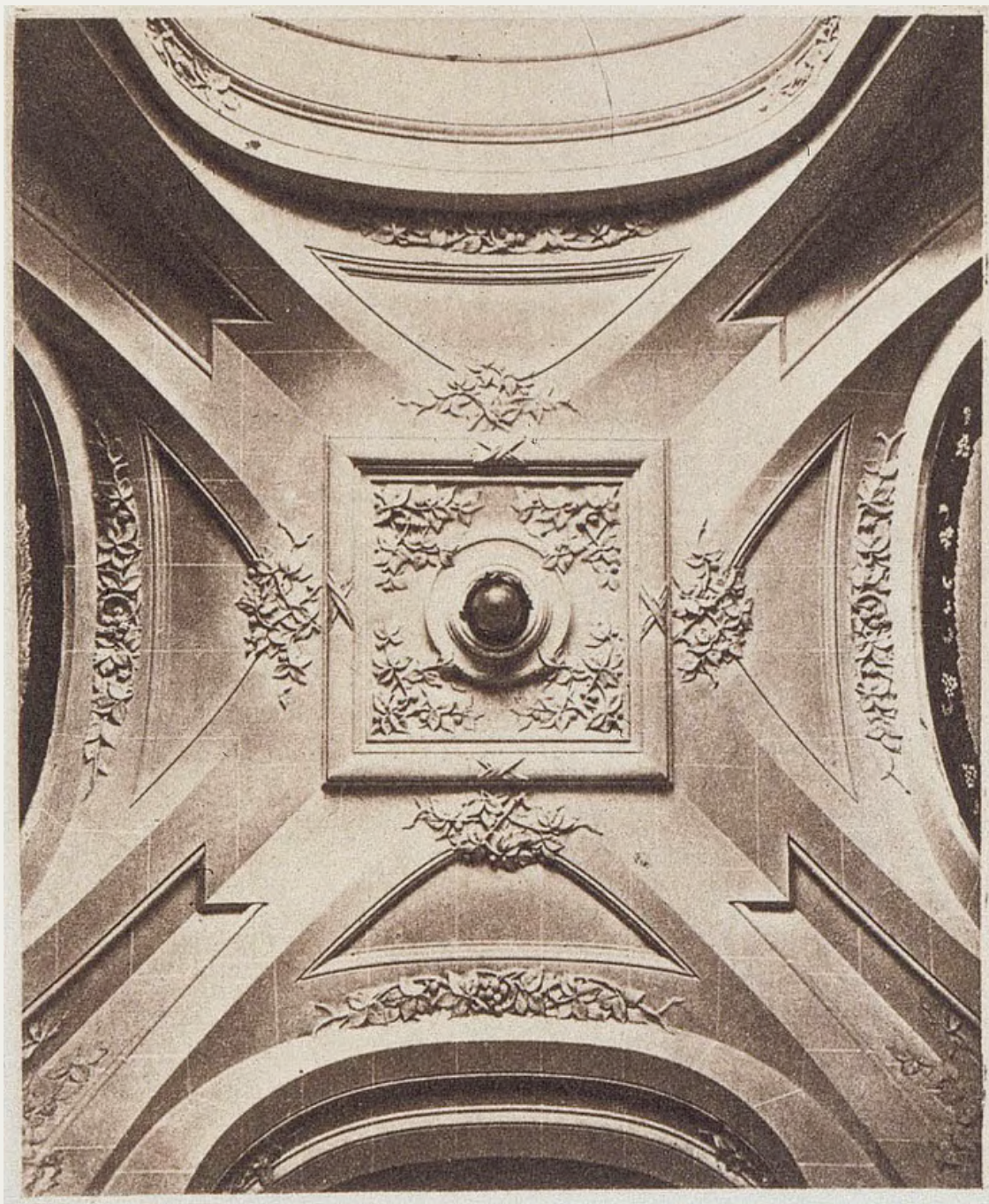
Raoul Brandon (1878-1941)

Immeuble de rapport (199-201 rue de Charenton 75012 Paris) : plan, vue du hall, porte d'entrée.

Entre 1910 et 1911

Extrait, épreuve photomécanique (héliogravure) à partir de deux dessins de Raoul Brandon et de deux épreuves photographiques

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Raoul Brandon (1878-1941)

*Immeuble de rapport (199-201 rue de Charenton 75012 Paris) : plan,
vue du hall, porte d'entrée.*

Entre 1910 et 1911

Extrait, épreuve photomécanique (héliogravure) à partir de deux
dessins de Raoul Brandon et de deux épreuves photographiques

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Intérieur du logement de l'étage-attique

Constantin (photographie)

Salon partagé

Vers 2024

Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES PRINCIPAUX:

Roland Barthes. *Le Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 328 pages.

Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 239 pages.

Siegfried Giedion, *La Mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1980 [1948]. 742 pages

François Loyer. *Paris XIXe siècle : L'immeuble et l'espace urbain*, Paris, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), 1982, 394 pages.

Gottfried Semper, *Den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Munich, Friedrich Bruckmann, 1860-1863.

LITTÉRATURE SECONDAIRE :

Marie-Laure Crosnier Leconte, « Brandon, Raoul », *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*, base de données AGORHA, Institut national d'histoire de l'art, en ligne, consulté le 5 janvier 2026).

Hésiode, *Théogonie*, éd. et trad. Paul Mazon Paris, Les Belles Lettres, 1928 , vers 517-520

Joan Kahr, *Edgar Brandt: Master of Art Deco Ironwork*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1999, 240 pages.

Bernard Marrey, *LA FERRONNERIE dans l'architecture à Paris aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions du linteau, 2014, p. 20-21.

Camille Napolitano, Gabrielle H. Smith, « Introduction », *KUNST*, n° 01, décembre 2024, en ligne.

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, vol.1 Paris, Librairie d'Adrien Le Clere, 1832 33, Cariatide, bibliothèque numérique INHA NUM 4 GT 13 consulté le 9 nov 2025

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. Charles Bally et Albert Sechehayé, Paris, Payot, 1916. 526 pages.
Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 239 pages.

Pierre-Alexandre Morlon (1878-1951), un art au service de la République, catalogue d'exposition (Mâcon, Musée des Ursulines, 23 juin-5novembre 2023), Musée des Ursulines, Snoeck, 2023.

Imprimé et gaufré par
Jean-Baptiste BOULEUX
Janvier 2026