

Valérie-Anne Sircoulomb

LE GROUPE D'OPPÈDE
PENDANT LA SECONDE
GUERRE MONDIALE /
UTOPIE ? MYTHE OU RÉALITÉ ?

Mémoire de D.E.A.

Sous la Direction

De Mady Menier

Université

LYON II - LUMIÈRE

Institut

Histoire de l'Art

1990

Le texte de ce DEA numérisé le 22 mars 2017,
a été mis en ligne le 11/11/2023 avec l'accord de M. Markus MÜLLER,
conjoint de Valérie-Anne SIRCOULOMB.

PRÉSENTATION ET RÉSUMÉ

Oppède (Vaucluse) devient très vite un lieu d'asile pendant la Seconde Guerre mondiale : dès août 1940, quelques étudiants investissent le village Oppède-le-Vieux, alors en ruines, abandonné, déserté, oublié. Ce sont des "égarés, militaires démobilisés et civils repliés" qui y échouent tel un navire ivre à la recherche d'un havre de paix. Tous se connaissent déjà pour avoir étudié avant-guerre à l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris. D'autres les rejoignent peu à peu et bientôt le village abrite une quarantaine de réfugiés : des architectes, des étudiants, des musiciens, des peintres et des sculpteurs et leur famille. Ce groupe d'amis devient une société organisée voire une communauté artistique. Qu'est-ce qui les pousse à rejoindre Oppède ? L'espoir d'une sécurité matérielle, l'espoir d'une sécurité morale et l'espoir d'une sécurité intellectuelle. Le rassemblement s'opère par hasard, par nécessité aussi ; il demeure étroitement lié au contexte historique. Comme Jeune France, il prête le flanc à la critique car ils tirent tous deux bénéfices de différentes instances gouvernementales de Vichy. Le poids de la chronologie n'est pas à négliger : il y aurait un avant nov. 42 et un après nov. 42. À l'image de F. Stahly, certains ne resteront que quelques semaines, d'autres s'installeront pour plusieurs mois comme Étienne-Martin. Cette communauté se conçoit davantage comme un lieu de passage, de rencontres prévues ou spontanées et d'expériences vécues, que comme une réunion coupée du monde. Ils ont faim, ils ont froid ; les préoccupations prioritaires sont matérielles et pourtant autour de B. Zehrfuss, se dessine le projet commun de faire revivre et de reconstruire la Provence, utopie ou réalité ?

Embryonnaire, réduit dans le temps et l'espace, le Groupe d'Oppède fondé le 18 août 1940 est chargé de promesses ; conscients d'avoir vécu l'une des plus belles expériences de leur vie, ses membres pourraient être les harmoniens de Ch. Fourier, par leur libre association, par cet espoir de réconcilier l'imaginaire et le concret. Est-ce que le miracle de la Cathédrale se réalisera ?

L'absence de doctrine artistique pose le problème de l'existence du Groupe en tant que groupe artistique ; ses principes auraient sans doute donné une coalescence interne, indispensable à la création collective. Si le Groupe est devenu un mythe pour les générations suivantes, c'est sans doute parce qu'ils veulent créer la Cité harmonieuse de Ch. Péguy et que, d'une certaine

manière, ils s'aiment ; le Groupe d'Oppède fonctionne-t-il vraiment comme une famille, mythe ou réalité ?

La vie du Groupe s'amenuise, rétrécit comme la peau de chagrin de Balzac au fur et à mesure que l'avenir de la France s'éclaircit. La chance du Groupe d'Oppède reste sa descendance immédiate avec l'expérience de la reconstruction en Afrique du Nord qui approfondit et réalise certaines de ses ambitions. Comme le phénix qui renaît de ses cendres, le Groupe d'Oppède renaîtra après-guerre à travers les collaborations ponctuelles entre différents membres, à travers l'œuvre de F. Stahly notamment. Le passage de ces jeunes gens a été décisif pour l'avenir du village : ils l'ont peuplé et reconstruit. Cet élan porté vers l'avenir n'a pas été inutile : dans les années 60, d'autres artistes dont l'écrivain J.P. Clébert sont venus et l'histoire a recommencé...

S O M M A I R E

	Page
PHOTO-MONTAGE	1
REMERCIEMENTS	3
AVANT-PROPOS	4
INTRODUCTION	7
CHRONOLOGIE ET ÉTUDE DE MILIEU	9
<u>Tableau chronologique de Groupe d'Oppède</u>	11
<u>Naissance du Groupe d'Oppède (août-oct.40) : printemps</u> (Plan d'ensemble d'Oppède-le-Vieux)	13
<u>Évolution du Groupe d'Oppède (nov.40-nov.42 : été</u>	18
Rôle de B. Zehrfuss - volonté d'ouverture sur le monde extérieur - la "Cité harmonieuse" - la vie quotidienne - préoccupations spirituelles -	
<u>Dispersions successives et disparition du Groupe (nov.42-fév.45) :</u> 31	
<u>automne-hiver</u> Position vis-à-vis de la guerre	
OEUVRE	
36	
<u>L'œuvre collectif</u>	38
Reconstruire la Provence- références à la politique culturelle Vichy et à la Révolution Nationale - synthèse des arts/projets réalisations -	
<u>Travaux d'écoles</u>	62
Le Centre de maîtrise - la Restauration du prieuré -	
<u>L'œuvre individuel</u>	67
Sculpture - peinture -	
DÉFINITION DU GROUPE	78
<u>Type</u>	80
<u>Descendance du Groupe</u>	85
CONCLUSION	88
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	90
INDEX	97



Les hommes, seuls objet de l'histoire -d'une histoire qui ne s'intéresse pas à je ne sais quel homme abstrait, éternel, immuable en son fond et perpétuellement identique à lui-même -mais aux hommes toujours saisis dans le cadre des sociétés à une époque bien déterminée de leur développement -aux hommes dotés de fonctions multiples, d'activités diverses, de préoccupations et d'aptitudes variées, qui toutes se mêlent, se heurtent, se contrarient, et finissent par conclure entre elles une paix de compromis, un modus vivendi qui s'appelle la vie.

Lucien Febvre (1)

Tout est toujours affreusement compliqué de ce qui touche à l'homme, à ses rêves, à ses idées, à ses passions -et finalement à ses activités.

Lucien Febvre (2)

(1) Febvre (Lucien).- Combats pour l'histoire Paris : s. éd., 1953. pp. 20-21.

(2) Avant-propos de l'ouvrage : Michel (Henri) et Mirkine-Guetzevitch (Boris).- Les Idées politiques et sociales de la Résistance, Documents clandestins.- Paris : P.U.F., 1954.

REMERCIEMENTS

Qu'il me soit permis d'exprimer toute ma gratitude à mon Directeur de recherche, le professeur Mady Menier, pour avoir accepté de diriger cette étude, de me communiquer de précieuses informations et de me prodiguer les conseils qui m'ont encouragée. Je remercie également Gilles Chomer d'avoir bien voulu accepter de lire mon mémoire.

Je remercie particulièrement les membres du Groupe d'Oppède, les "Oppédiens" ainsi nommés : J. Auproux, M. Chauffrey, J. Le Couteur, J. Nielly, Étienne-Martin, H. Martin-Granel, O. Otchakovsky, T. d'Otemar, G. Pringault, A. Rémy, F. Stahly, B. Zehrfuss, qui m'ont accueillie avec confiance, m'ont gentiment fait partager leurs souvenirs, leur savoir et ont manifesté une curiosité attentive à l'égard de mon travail. N'ayant rien oublié de ce que je leur dois, je voudrais, ici, leur dire toute ma reconnaissance. J'ai été sensible à l'extrême dévouement de A. Auproux qui n'a pas hésité à m'écrire son témoignage et m'a confié à ce propos :

"Pendant une insomnie, j'ai fouillé dans les profondeurs de ma mémoire et j'ai écrit en vrac ce qui remontait à la surface." (Lettre datée du 13.01.1990, Sorède)

Je tiens aussi à remercier les amis du Groupe d'Oppède, les Oppédois, la famille proche des artistes, -pour leur collaboration efficace et leurs témoignages qui m'ont permis de mieux comprendre la situation de ces architectes, sculpteurs et peintres pendant la Seconde Guerre mondiale-, le personnel des musées, bibliothèques et archives -pour leur aide, soit par correspondance, soit sur place-.

AVANT - PROPOS

Je n'ai pas vécu la guerre. Je ne connais la guerre que par la littérature, les journaux, par les récits, les silences aussi. Est-ce cela qui me pousse à vouloir étudier la vie artistique pendant la Seconde Guerre mondiale ? Sans doute, mais pas uniquement.

Mon intérêt n'est en effet pas foncièrement individuel et s'inscrit dans un mouvement collectif. Les années 80 ont connu une "explosion" de travaux universitaires sur le champ culturel pendant la Seconde Guerre mondiale ; "les Arts plastiques possèdent désormais un ouvrage de référence avec l'étude de L. Bertrand Dorléac". (1) Ce phénomène s'affirme en 1990, année d'ailleurs appelée l'"année de Gaulle" (2), qui correspond à la commémoration du Centenaire de la naissance du Général de Gaulle et du Cinquantième de l'Appel du 18 juin 1940. À ce propos, publications, manifestations, spectacles, expositions se multiplient ; ils sont les "échos de la mémoire" (3) et révèlent une volonté de ne pas oublier (4).

(1) Added (Serge).- "Orientation bibliographique/la vie littéraire, intellectuelle et artistique en France de 1940 à 1944".- dans: Bulletin de l'Institut d'Histoire du Temps Présent 1989) n°35 mars.- p. 33.

(2) Schumann (Maurice).- "l'année de Gaulle".- dans: Revue des deux Mondes (1990) n°1 janvier. -pp. 63-73.

(3) Cette expression est empruntée au thème du Colloque qui s'est tenu les vendredi 15 et samedi 16 juin à la Sorbonne: "les échos de la mémoire - comment enseigner la Seconde Guerre mondiale dans l'Europe d'aujourd'hui ?".

(4) J'ai retenu une initiative particulièrement intéressante, relatée par Philippe Bernard.-"À Caen, des "classes de guerre" pour ne pas oublier" - dans : Le Monde (1990) n°14114 14 juin.- p. (?)7: "Pour eux (classe de troisième), la Seconde Guerre mondiale n'est pas seulement "au programme" : une semaine durant, en décembre dernier, ils ont suivi un itinéraire pour la paix, une sorte de "classe de guerre (et de paix)" comme il existe des "classes de neige" (...)".

Si de nombreux pôles culturels en France pendant la Seconde Guerre mondiale, comme Paris, Marseille..., ont déjà fait l'objet de recherches universitaires, (1) l'étude consacrée aux artistes réfugiés dans les villages et petites villes reste par contre encore à accomplir, étude non moins importante d'ailleurs. De nombreux artistes sinon la plupart ont en effet préféré vivre alors en des lieux plus isolés, moins exposés au contrôle de l'Occupant ; on a tendance trop souvent à l'oublier.

Par ailleurs, mon attachement à poursuivre ces recherches sur le "Groupe d'Oppède" (2) est lié à la possibilité de prolonger des recherches antérieures (3) et au désir d'étudier, dans les mêmes circonstances historiques, la question de groupe et de création collective. Cela m'autorise aussi à évaluer le bien-fondé des propos de B. da Costa :

"Oppède est un centre sans précédent dans l'histoire de la dernière guerre." (4)

(1) Bertrand-Dorléac (Laurence).- Histoire de l'Art: Paris 1940-1944/Ordre national-traditions et modernités. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986. (Thèse de 3^e cycle, Paris I, 1984).

Guiraud (Jean-Michel).- La vie intellectuelle et artistique à Marseille à l'époque de Vichy et sous l'Occupation.- Marseille: C.R.D.P./C.N.D.P., 1987. (Thèse de 3^e cycle, titrée la vie intellectuelle et artistique à Marseille au temps du Maréchal, Marseille I, 1981).

(2) Architectes et artistes réfugiés à Oppède dans le Luberon (Vaucluse) pendant la Seconde Guerre mondiale.

(3) Sircoulomb (Valérie-Anne).- Les artistes réfugiés à Dieulefit (Drôme) pendant la Seconde Guerre mondiale.- Lyon : Maîtrise Institut Histoire de l'Art Université Lyon II-Lumière, 1989.- 3 pl. (152 p., 181 p., 180 p.).

(4) Da Costa (Bernard).- "L'année Étienne-Martin - Les demeures insolites de ce sculpteur hier encore inconnu attirent l'attention des musées du monde entier".- dans : Réalités (1964) n°22 juillet.- p. 91.

Mises à part les déceptions que je suppose habituelles pour toutes recherches entreprises, dont la principale repose sur des contacts qui n'ont pas encore abouti, il m'a été difficile de prendre la décision, subjective et décisive à la fois, d'arrêter mes recherches. Si l'exhaustion n'existe pas et qu'un sentiment inexorable d'inachevé en découle, l'objectivité intrinsèque reste tout aussi inaccessible. Si le choix de ce sujet et la méthode d'analyse ne sont pas à proprement parler arbitraires, ils sont fortement motivés par des options et des convictions personnelles. Dans ce travail, il y a, et acceptés comme tels, non seulement une volonté de savoir mais aussi des doutes et des scrupules. Comme l'écrit A. Laborie :

"Malgré l'épaisseur du temps écoulé, les années noires, quand elles remontent à la surface, continuent toujours à provoquer des secousses brutales dans la mémoire des Français." (1)

J'ai conscience des aléas des entretiens que j'ai eu la chance d'avoir avec les "survivants" du Groupe d'Oppède ; ils correspondent à des images sélectives gardées en mémoire, parfois altérées. L'exercice périlleux consiste à éviter de faire une étude ambiguë en croyant faire l'étude de l'ambiguïté !

(1) Laborie (Alain).- L'opinion française sous Vichy.- Paris : éditions du Seuil, 1990 (Coll. L'Univers historique).- p. 12.

Voir aussi : Rousso (Henry).- Le syndrome de Vichy 1944-198.- Paris : Le Seuil. 1987 (Coll. "XX^e siècle") ; rééd. Le Seuil, 1990 (Coll. "Points d'Histoire").

INTRODUCTION

Pour chacun d'entre nous, il existe quelque part un lieu qui nous porte à vivre et à aimer ; Oppède, village du Luberon en est un.

Arrive la guerre de 39-45, et brusquement Oppède devient, par les malheurs de la défaite et de l'exode, un village-refuge, village-étape pour certains dont l'exil sera plus lointain, village-espérance pour tous. Cet horizon familial de nombreuses personnes réfugiées voit se former le Groupe d'Oppède, point de départ d'une réflexion artistique, voire l'initiateur d'une création collective qui s'affirmera, se développera, se réalisera après-guerre, même si ces rencontres et réunions se sont produites dans l'incertitude du lendemain.

Le titre de ce travail "Le Groupe d'Oppède pendant la Seconde Guerre mondiale, utopie, mythe ou réalité ?" n'a pas été donné au hasard et ceci pour différentes raisons, la première et la principale étant de laisser apparaître les orientations de l'étude.

En effet, il a l'avantage de poser d'emblée la question essentielle de l'existence de vie et de création de groupe, de savoir s'il y a eu véritablement expérience d'une idée de base et d'un mode de travail communs et pluridisciplinaires : utopie ou réalité ? À ce point de vue analytique du Groupe d'Oppède s'ajoute un point de vue synthétique, autrement dit la confrontation de cette expérience avec la mémoire collective : mythe ou réalité ?

Par ailleurs, ce titre fait référence à tous les ouvrages, traitant d'une quelconque tentative de vie communautaire et/ou de création collective, qui possèdent les mots "utopie", "mythe", dans leur titre (1) et se rapporte aux communautés utopistes du XIX^e siècle, entre autres, aux essais fouriéristes.

(1) Sur la vie communautaire, notamment : Lacroix (Bernard).- L'utopie communautaire, Histoire sociale d'une révolte.- Paris : Presses Universitaires de France, 1981.- 225 p.

- la création commune, notamment : Blin (Pascale).- L'A.U.A. : mythe et réalités/L'Atelier Urbanisme et d'Architecture, 1960-1985,- Paris : Electa France, 1988.- 143 p.

Le Groupe d'Oppède ne peut être présenté à partir de l'un ou l'autre de ses membres ; sa valeur provient justement du fait d'avoir su réunir des hommes dans une équipe. Pourtant, l'étude synthétique reste paradoxalement difficile à mener car facilement réductrice. La difficulté tient aux multiples directions, histoire de l'art, histoire, sociologie, urbanisme, qui cohabitent et infligent une recherche d'équilibre et d'harmonie dans la structure elle-même de l'étude. Par ailleurs, il y a plusieurs domaines artistiques à aborder comme l'architecture, la peinture, la sculpture et même la musique 1).

Pour pouvoir émettre une opinion, il faut reconstituer la chronologie du Groupe d'Oppède et définir les circonstances dans lesquelles se déroule cette manifestation, présenter et situer la création collective, les travaux d'école et la création individuelle, pour enfin juger de la valeur de cette expérience, autrement dit, savoir s'il s'agit d'une communauté artistique ou non, et de sa portée éventuelle après la Seconde Guerre mondiale.

(1) L'étude porte essentiellement sur l'analyse de l'œuvre des architectes et des plasticiens.

CHRONOLOGIE
ET
ÉTUDE DE MILIEU

*Nous attendons un grand printemps
Nous attendions la vie parfaite
Et que la clarté ce décide
À porter tout le poids du Monde.*

Paul Éluard (1)

(1) Préf. de l'ouvrage: Scheler (Lucien).- La grande espérance des poètes 1940-1945.- Paris : Temps actuels, 1982.

Femmes et enfants :

- N. Auproux (épouse de J. Auproux)
- S. Bonnet (épouse de G. Brodovitch)
- F. Conil et enfant (épouse et enfant d'A. Conil)
- A. Martin et enfants (épouse et enfants d'Étienne-Martin)
- T. d'Otemar (épouse de J. d'Otemar)
- M. Pépiot (épouse de R. Pépiot)
- M. Pringault (épouse de G. Pringault)
- C. Stahly et enfants (épouse et enfants de F. Stahly)
- J. Violet dite "Pivoulon"
- O. Otchakovsky et enfant (épouse et enfant de Zelman)

Cuisinier :

- A. Delvoux dit "Douglas", début 41- fin 42

Visites :

- Richier étudiant en architecture (1941)
- Jaubert étudiant en architecture (début 41)
- Thoret aviateur (été 42)

Visites de personnalités :

- A. Adamov, été 41
- E. Beaudoin, 41-42
- P. Herbé, 43
- J. Hérold, 41
- A. de Saint-Exupéry, (oct. 40)

Il est possible d'établir une chronologie (1) du Groupe d'Oppède en la calquant sur les quatre saisons d'une année, printemps, été, automne et hiver, et reprendre ainsi la formule poétique adoptée par C. de Saint-Exupéry (2) dans son ouvrage, intitulé Oppède (3) et consacré à cette expérience.

NAISSANCE DU GROUPE D'OPPÈDE (août-octobre 40) : PRINTEMPS

Le 6 août 1940, J. Auproux, N. Auproux, G. Brodovitch, F. Margaritis, J. Violet, A. Rémy et Y. Rémy arrivent à Oppède. Ils se sont d'abord réunis à Céret (Pyrénées-Orientales) (4) ; ils sont des "égarés, militaires démobilisés civils repliés" comme l'écrit J. Auproux (5).

(1) Comme le précise J. Auproux : cette vie de quatre années foisonne d'événements journaliers qui auraient pu faire l'objet d'une gazette (...)" (témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes p. 85 mais sans tenter dans l'observation plate d'un quotidien discontinu et monotone, la chronologie et l'étude de milieu regroupent les événements marquants et les caractères principaux du Groupe d'Oppède.

(2) Pour connaître les différents membres du Groupe d'Oppède et la durée de leur séjour, se reporter au Tableau chronologique du Groupe d'Oppède, pp. 11-12.

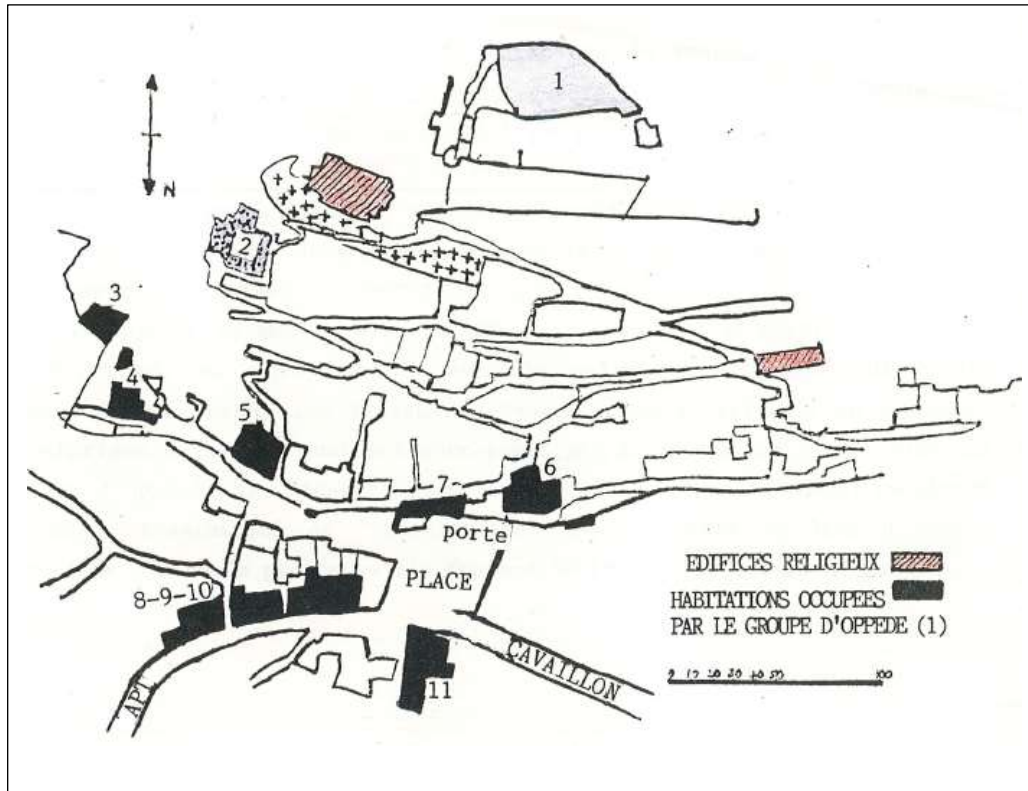
(3) Saint-Exupéry (Consuelo de).- Oppède.- New York : Brentano's, 1945 ; rééd. Paris Gallimard, 1947 (éd. consultée).

(4) Ils ne sont pas à Pau comme l'indiquent notamment Y. Rémy (entretien avec Y. Rémy 1989, cf. annexes, p. 134) et P.E. Cadilhac (- "La résurrection d'un village de Provence".- dans : L'Illustration (1941) n°5151 29 nov.- p. 339 ; cf. annexes, p. 62).

(5) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 74.

Ils font partie des 5 403 personnes qui sont arrivées entre le 23 juin et le 10 septembre 1940 dans le Vaucluse. Autrand (Aimé).- Le département du Vaucluse de la défaite à la libération mai 1940-25 août 1944.- Avignon : Éd. Aubanel, 1965.- 283 p. ; ill. n./b.- p. 33.

PLAN D'ENSEMBLE D'OPPÈDE-LE-VIEUX
D'après le cadastre de 1829.



- 1 CHÂTEAU DÉTRUIT
- 2 PRIEURÉ
- 3 MOULIN À HUILE (PREMIER ATELIER ARCHITECTURE ET HABITATION AUPROUX, BRODOVITCH)
- 4 HABITATION DU GROUPE D'OPPEDE
- 5 HÔTEL-DIEU (HABITATION DES CÉLIBATAIRES DU GROUPE D'OPPEDE)
- 6 ATELIER SCULPTURE
- 7 HABITATION (ÉTIENNE-MARTIN, ZELMAN)
- 8-9-10 LOCAUX COLONIE (SECOND ATELIER ARCHITECTURE ET HABITATION DU GROUPE)
- 11 HABITATION (C. de SAINT-EXUPÉRY, B. ZEHRFUSS)

Les sept habitations occupées par le Groupe d'Oppède ont été répertoriées grâce à la collaboration de J. Auproux et de P. Heckenroth.

Préférant rester en zone libre plutôt que de rentrer à Paris, -tous se connaissent pour avoir étudié, avant-guerre, à l'École Nationale des Beaux-Arts, ils décident, sur la proposition de G. Brodovitch, de se rendre à Oppède, dans le Luberon (1). Son frère, Alexei, américain et directeur artistique du Harper's Bazar, y a acquis, en effet, en 1939, un ancien moulin à huile et un prieuré, dans l'intention de le restaurer et d'y installer un atelier de photographie.

Ils habitent le moulin à huile (2) et y installent un atelier provisoire d'architecture ; en collaboration avec le maître maçon Bonnet qui habite Oppède, ils commencent les travaux de restauration du prieuré : le transport des matériaux (sable et poutres) entreposés par A. Brodovitch à cet effet sur la place d'Oppède (3). Bientôt les moyens manquent, ils abandonnent ce projet mais cette possibilité de "reconstruire" les a soudés et leur a permis d'envisager l'idée de groupe qu'ils fondent le 18 août 1940 (4).

(1) Pour la localisation d'Oppède, se reporter au photomontage, p.1 et à la carte, cf. annexes, p. 1.

Situé à 38 km d'Avignon, accroché à un piton rocheux, le village lui doit son nom.

Dauzat (A.), Rostaing (Ch.).- Dictionnaire étymologique des noms de lieu en France.- Paris : Librairie Larousse, 1963.- 735 p..- p.508 :

Opio, Alpes Mar. (Opia, 1084 ; de Opio, 1172) : peut représenter Oppia (villa) ou Oppium (fundun) ; nom d'homme lat. Oppius (v. Oupia) ; peut venir d'une racine opp., hauteur, d'où lat. oppidun, forteresse, auquel est apparenté le nom d'Oppède, Vaucl. (Oppeda, 1063), d'un type opp-eta, dimin. : Opedette, B. Alpes (Ape-deta, 1274 ; Opedeta, 1277) (...)"

(2) Pour la localisation des différentes habitations occupées par le Groupe d'Oppède, se reporter au Plan d'ensemble d'Oppède-le-Vieux d'après le cadastre de 1829, p. 14.

(3) Document photographique, cf. annexes, p. 3.

(4) Jardin de Provence, cf. cat. n°1, p. 13 et (Zehrfuss (Bernard)). - "Manifeste du Groupe d'Oppède".- dans : Cat. d'expos. Jeune France à Vichy/Quatre réalisations de jeunes.- Vichy (1941) s.p., cf. annexes, pp. 65-67.

Après une tentative de "retour à la terre" (1) et plusieurs échecs de travail, les vendanges, le décufrage du marc de raisin dans une distillerie d'un village proche, Coustellet (2), ils prennent contact avec le député-maire, le docteur Roumagoux, vieil homme usé et assermenté par le régime de Pétain (3). Ce contact "plus sérieux et presque officiel", selon l'expression de J. Auproux (4), leur permettra d'obtenir les anciens locaux d'une colonie de vacances où l'atelier sera transféré :

"Dans un des locaux de l'ex-colonie de vacances, une salle suffisamment grande baptisée "atelier d'architecture". Tels Robinson Cruséo (multiple), nous avons confectionné une grande table avec des planches brutes de sciage sur tréteaux de notre fabrication. Pour le petit matériel, planches à dessin, tés, équerres, crayons, encre de Chine, je ne me souviens plus comment nous nous le sommes procurés." (5)

Mais aux débuts de l'existence du Groupe d'Oppède, la préoccupation est de vivre, de survivre, et les occupations journalières sont dirigées vers ce but.

Comme J. Auproux, G. Brodovitch et F. Margaritis n'ont pas fini leurs études d'architecture, ils s'inscrivent à l'École Régionale des Beaux-Arts de Marseille, choisie pour sa proximité (100 km d'Oppède) ; ils y vont à vélo. Le rôle de l'École des Beaux-Arts est prépondérant dans le développement du Groupe d'Oppède ; peu à peu, d'autres étudiants le rejoignent ; la vie à Oppède se transforme. Si jusqu'alors il n'y a pas de société organisée, même si F. Margaritis prend parfois des initiatives pour tous, un triumvirat est maintenant formé : J. Auproux, G. Brodovitch et F. Margaritis.

(1) Entretien avec J. Le Couteur 1990, cf. annexes, p. 119.

(2) Entretien avec P. Heckenroth 1989, cf. annexes, p. 117.

(3) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 75.

(4) Il ne s'agit pas de M. Dumas comme l'écrit René Bruni. Bruni (René).- "Oppède-le-Vieux et l'âme de Saint-Exupéry".- dans : Histoire archéologie / pays d'Apt-Luberon (1988) n° 19 et n° 20 1^{er} 2^e trimestres.- p.11.

(5) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 78.

F. Margaritis a enclenché l'évolution de ce rassemblement d'Oppède en contactant l'administration régionale pour qu'ils soient reconnus comme un "Groupe" et ainsi obtenir une aide. Ils préparent leurs "rendus" à Oppède que Castel et Beaudoin, directeurs d'atelier d'architecture, corrigent à Marseille.

L'événement marquant de cette première période du Groupe d'Oppède est sans aucun doute la visite d'Antoine de Saint-Exupéry, visite rappelée par plusieurs membres du Groupe et notamment par le peintre Y. Rémy :

"Il y a eu le passage, pendant deux jours, de Saint-Exupéry qui, nous racontant Pilote de Guerre qu'il n'avait pas encore écrit et nous faisant, pour nous étonner, des tours de cartes fantastiques, ajouta un côté irréel et mystique à notre vie."(1)

Cette visite ne peut avoir lieu qu'en octobre 40, juste avant l'arrivée de B. Zehrfuss en novembre puisque celui-ci dément son passage à Oppède (2) et non pas après le départ de B. Zehrfuss en 42 car l'ouvrage Pilote de Guerre est justement édité en 1942. En octobre 1940, Consuelo de Saint-Exupéry n'a pas encore rejoint le Groupe d'Oppède (début 41) comme l'écrit R. Bruni(3). Quelles sont donc les raisons qui poussent A. de Saint-Exupéry à rendre visite au Groupe d'Oppède qui n'est alors qu'un embryon ? Le mystère persiste. Il paraît pourtant difficile de nier sa venue : dans sa "dernière lettre" écrite à un général et qui est retrouvée dans ses documents, voici les pensées que le Luberon et plus précisément Oppède-le-Vieux a inspirées à l'écrivain en 1943 :

"C'est sans doute quand j'avais vingt ans que je me trompais. En octobre 40, de retour d'Afrique du Nord où le groupe 2-33 avait émigré, ma voiture étant remise exsangue, dans quelque garage poussiéreux, j'ai découvert la carriole et le cheval. (...) Et l'herbe aussi avait un sens, puisqu'ils (les moutons) la broutaient. (...) Et je me suis senti revivre dans ce seul coin du monde où la poussière soit parfumée (je suis injuste, elle l'est en Grèce aussi comme en Provence). Et il m'a semblé que, durant toute ma vie, j'avais été un imbécile."(4) - Texte intégral de cette lettre au général X : [ici](#)

(1) Entretien avec Y. Rémy 1989, cf. annexes, p. 135.

(2) Entretien avec B. Zehrfuss 1990, cf. annexes, p. 145.

(3) Bruni (René) ouv. cit. 1988, p. 15 : "Antoine de Saint-Exupéry, au gré d'une escapade, vint saluer son épouse Consuelo Dolorès et le Groupe d'Oppède en formation en août 1940)."

(4) Écrits cités dans : BEC (Serge). Bruni (René).- Luberon.- Aix-en-Provence : Édisud, 1984.- p. 13.

CONSTITUTION DU GROUPE D'OPPÈDE (nov.40-nov.42) : ÉTÉ

La naissance du Groupe a lieu historiquement le 18 août 1940 comme (?) précédemment ; pourtant, si l'on considère rétrospectivement l'histoire du groupe et si le terme "groupe" ne signifie pas rassemblement de personnes dans un même lieu mais plutôt rassemblement de personnes ayant un objectif commun, le Groupe d'Oppède naît plus tard. Ce passage de réunion à formation d'un groupe se réalise en deux temps : Zehrfuss, architecte. Premier Grand Prix de Rome en 1939 (1), obtient d'abord l'autorisation de constituer un atelier d'architecture à Oppède, une sorte d'annexe de l'École Régionale des Beaux-Arts de Marseille mais la transformation s'achève véritablement avec l'élaboration d'un travail collectif, intitulé Jardin de Provence dont l'origine demeure d'ailleurs incertaine (2).

(1) Premier Grand Prix de Rome en 1939, Zehrfuss aurait dû aller à Rome à la villa Médicis mais à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, celle-ci est remplacée par la villa Paradisio à Nice.

Entretien avec B. Zehrfuss 1993, cf. annexes, p. 142 : "J'étais début 40 au Liban, en Syrie, j'ai failli, après l'armistice, passer en Palestine chez les Anglais. Je suis finalement revenu en France à Marseille car ma famille m'y attendait. J'y ai rencontré mon aîné, Eugène Beaudoin, qui venait d'arriver à Marseille et qui avait pris un atelier à l'École des Beaux-Arts." Selon B. Zehrfuss, c'est Beaudoin qui lui aurait conseillé de faire ce grand projet,

(2) Entretien avec B. Zehrfuss 1993, cf. annexes, p. 143 : "Beaudoin m'a dit : "(...) comme tu es censé être pensionnaire à l'Académie de France à Rome, tu devrais faire un "Envoi de Rome", un travail sur un grand thème pour essayer d'exalter tous ces gens..."."

Auproux précise que ce projet ne venait pas ex nihilo mais correspondait à l'aboutissement de recherches préalables.

Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p 79. : "En voyant les premiers relevés que nous avons faits, relevés des anciennes carrières de pierre, relevés de bâtiments, de demeures anciennes, relevé du château d'Oppède, en voyant aussi les travaux des peintres, des sculpteurs, il (Zehrfuss) tenta d'en faire la synthèse."

Le Couteur infirme les propos de B. Zehrfuss.

Entretien avec J. Le Couteur 1990, cf. annexes, p. 119 : "Ce qui a été déterminant est que Beaudoin ait organisé, dans son atelier d'architecture à Marseille, une exposition des travaux assez libres des élèves ; contrairement à ceux de Marseille qui avaient chacun leur projet, nous avons proposé un travail collectif."

Ce travail collectif sera exposé à Marseille, en Avignon et à Vichy (1) ; le secrétaire général à la Jeunesse, Lamirand, les félicite et leur concède une aide financière (2). Ils sont pris à la charge d'un Comité d'aide aux jeunes chômeurs et reçoivent onze allocations de 1 100 F/mois. J. Auproux confie :

"(...) Je griffonnai un devis de nos besoins immédiats, chiffrés (quelques millions de l'époque). Il (le ministre de la Jeunesse) prit le papier et nous renvoya à notre foyer. À quelque temps de là, nous avons vu arriver, dans "notre" Oppède, des messieurs bien habillés et très sérieux, les envoyés de Vichy (3). (...) Cette aide de Vichy était fort chiche mais elle nous a permis d'acquérir quelques produits et matériel de première nécessité. Elle alla en s'amenuisant jusqu'à nous oublier définitivement". (4)

Cette exposition à Vichy et cette aide financière permettent alors au Groupe d'Oppède d'exister officiellement ; il a d'ailleurs un papier à lettres avec son en-tête (5). Dans les propos de J. Auproux, une expression révélatrice de leur situation à Oppède est à préciser, il s'agit de : "notre Oppède". En effet, le village d'Oppède-le-Vieux est en ruines, presque abandonné, déserté, presque, car il reste encore quelques habitants lorsqu'ils l'investissent. (6)

(1) (Zehrfuss (Bernard)) ouv. cit. (1941), s.p., cf. annexes, pp. 65-67.

(2) Le Corbusier témoigne aussi de l'intérêt à ce projet, ce qui signifie la reconnaissance d'un architecte déjà renommé.

Entretien avec B. Zehrfuss 1993, cf. annexes, p. 143 : "L'exposition a eu du succès ; c'est là où j'ai vu un homme regarder attentivement nos dessins, c'était Le Corbusier."

(3) Documents photographiques, cf. annexes, pp. 4-5.

(4) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 81.

(5) Documents écrits, cf. annexes, pp. 35-36.

(6) En 1896, Courtet précise : "Le village se déplace peu à peu et descend vers la plaine" (Oppède-les-Poulivets) ; cette mutation est pratiquement achevée à la guerre de 1914, d'autant qu'en 1909, le transfert du vieux village et de la mairie vers la plaine fut exigé "dans un délai de deux mois".

Rôle de B. Zehrfuss

Est-il véritablement chef de groupe comme l'écrit B. da Costa ? (1) Tout porterait à le croire mais le rôle de B. Zehrfuss reste complexe, difficile à cerner, car multiple : il est, à la fois, l'interprète officiel, le représentant dans le milieu artistique, l'organisateur et le moteur du Groupe d'Oppède.

En janvier 41, il est chargé de la direction du Groupe par l'administration et devient l'interprète officiel, autrement dit le porte-drapeau" (2) nécessaire à la pérennité du Groupe d'Oppède, qui obtient alors un statut et surtout quelques commandes publiques comme celle du Projet d'extension de la ville de Cavaillon en 1941 ; sa nomination comme architecte-conseil du Commissariat des sports favorise la prospection dans les communes de la région pour y installer des terrains de sport (1941-1943). Il y a aussi des commandes privées comme celle du Décor de l'Éden bar à Marseille. Une autre conséquence de cette nomination reste sans doute la scission au sein du groupe en janvier 41 ; F. Margaritis fait sécession et entraîne avec lui un certain nombre de personnes dont R. Pépiot. (3)

Il est aussi le représentant du Groupe dans le milieu artistique et entretient des relations avec les Cahiers du Sud et son directeur J. Ballard. Il peut circuler dans la région (4) et faire des rencontres intéressantes comme celle avec A. Gide à Nice. (5)

(1) Da Costa (Bernard) ouv. cit. 1964, p. 91.

(2) Entretien avec M. et Mme Ginot 1989, cf. annexes, p. 112.

(3) Il ne m'a pas été possible de vérifier s'il y a eu d'autres membres du Groupe et de connaître leur non.

(4) Entretien avec B. Zehrfuss 1990, cf. annexes, p. 145.

(5) Guiraud (Jean-Michel).- "La vie intellectuelle et artistique à Marseille au temps du Maréchal Pétain".- dans : Revue de la Seconde Guerre mondiale (1979) n° 113 janvier.- p. 68 : "En transit pour la Tunisie, Gide avait retenu une couchette sur le paquebot "Chanzy" qui devait quitter Marseille le 2* mai (1942). L'année précédente, il avait eu maille à partir avec la Légion des combattants qui avait fait interdire, on ne sait trop pourquoi, sa conférence de Nice (prévue le 21 mai 1941) sur l'œuvre d'Henri Michaux (...)" . (date qui semble correspondre à leur rencontre).

Toutefois, d'autres membres du Groupe comme J. Nielly font aussi des rencontres, notamment avec Joséphine Baker et Cécile Sorel. (1)
 Ces rencontres se réalisent surtout au cours de l'année 41 puisque la plupart sont rendues possibles grâce à Consuelo de Saint-Exupéry, femme du célèbre écrivain (2) et réfugiée à Oppède pendant quelques mois, en 1941 précisément ; sa situation à Oppède est d'ailleurs ainsi expliquée par J. Auproux :

"Consuelo de Saint-Exupéry est évidemment un cas spécial. Elle était notre invitée de luxe mais elle-même faisait des efforts pour s'incorporer au groupe, participer à l'effort commun." (3)

Qu'elle se soit véritablement intégrée ou non à la vie du Groupe d'Oppède, Consuelo de Saint-Exupéry permet à B. Zehrfuss de prendre contact avec les surréalistes réfugiés à Marseille (4). (5) B. Zehrfuss confie :

"La première fois que je suis allé à Air-Bel ; j'ai vu, dans une immense pièce, une série de grands tableaux de Max Ernst, de magnifiques tableaux avec les Forêts toujours inhumaines." (6)

(1) Témoignage de J. Nielly 1990, cf .annexes, p. 95.

(2) Veuve de l'écrivain argentin Genez Carillo, Consuelo Sunsin se marie avec Antoine de Saint-Exupéry, à Buenos Aires en 1941. Saint-Exupéry (Antoine de).- Lettres à sa mère.- Paris :

Gallimard (édition revue et augmentée) 1984.- 225 p.- p. 20.

Document photographique, cf. annexes, p. 2.

(3) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 88.

(4) Elle les connaît pour avoir vécu auparavant à Air-Bel ; Ragache (Gilles) ; Ragache (Jean-Robert).- La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'occupation 1940-1944.- Paris : Hachette, 1988.- p. 88 :

"Les chambres sont réparties par famille, et une curieuse communauté se constitue, fruit des circonstances plus qu'une volonté délibérée de vivre ensemble. Air-Bel reçoit aussi des hôtes de passage tels le peintre Max Ernst, le poète Benjamin Péret, ou encore Consuelo de Saint-Exupéry, l'épouse de l'écrivain."

(5) Document photographique, cf. annexes, p. 7.

(6) Entretien avec B. Zehrfuss 1990, cf. annexes, p. 144.

Ce sont les relations avec le peintre Hérold qui se développent ; celui-ci est d'ailleurs considéré comme l'ami de Zehrfuss par les membres du Groupe d'Oppède, notamment par Étienne-Martin (1). Hérold rend plusieurs visites au groupe pendant l'année 1941 et participe au travail collectif Décor de l'Éden bar déjà cité qui réalise pleinement cette amitié et permet la collaboration et autres visites de surréalistes, Ernst et Duchamp.

Zehrfuss devient l'organisateur et le moteur du Groupe mais cela n'entraîne pas de société hiérarchisée ; J. Auproux précise à ce propos : "En cas de nécessité ou d'urgence, tout le monde était consulté." (2)

Volonté d'ouverture sur le monde extérieur

Le rôle de B. Zehrfuss est tel qu'il serait justifié d'écrire qu'il y a eu une "période Zehrfuss", se caractérisant par la concrétisation du souhait du Groupe d'Oppède, c'est-à-dire l'ouverture sur le monde extérieur. Cette ouverture se manifeste par l'antenne marseillaise avec le Groupe surréaliste et l'École Régionale des Beaux-Arts, par les liens avec l'association Jeune France (dissoute le 20 mars 1942, Journal officiel du 11 juillet) et, dans une moindre mesure, par les relations avec le Groupe Témoignage. En effet, celui-ci ne concerne que le peintre Zelman et surtout les sculpteurs, F. Stahly et Étienne-Martin (3).

(1) Entretien avec Étienne-Martin 1990, cf. annexes, p. 105.

(2) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 86.

(3) En effet, le noyau des artistes de Témoignage, confirmé par la liste des membres du Comité de rédaction de la revue Le Poids du Monde, se compose essentiellement de treize personnes dont Étienne-Martin et F. Stahly. Gavoty (Bernard).- "Chronique historique du Groupe Témoignage".- dans : Cat. expos. Marcel Michaud, L.A.C.- Lyon, 1989.- 72 p.- p. 19.

Ce dernier participe d'ailleurs à une exposition de la Galerie Folklore à Lyon pendant son séjour à Oppède, -exposition du 31 janvier au 14 février 1942/Bertholle, Le Moal, Étienne-Martin/Peintures, sculptures, maquettes de décor pour le théâtre des Quatre saisons-, Étienne-Martin explique à ce propos :

"J'ai participé à une exposition en 42. J'ai dû y aller ; le Groupe Témoignage n'avait pas de réelle existence ; c'était plus un désir de préoccupations communes qu'une réalité car nous n'avions pas le même ciel." (1)

La "Cité harmonieuse"

Si le Groupe évolue, s'agrandit et se développe, c'est surtout par relations ; Consuelo de Saint-Exupéry, elle-même invitée par Zehrfuss, convie F. Stahly, qu'elle a connu à l'Académie Ranson de Paris, à venir participer à cette expérience ; Zelman apprend par Zehrfuss qu'ils sont nombreux à s'être réunis à Oppède. L'École Régionale des Beaux-Arts à Marseille joue ici un rôle important puisque Le Couteur, A. Fayet, étudiants en architecture, y rencontrent J. Auproux, G. Brodovitch ; à ce propos, il est intéressant de remarquer que le Groupe d'Oppède compte de nombreux étudiants en architecture le nombre maximum de membres, début 42 : 38 personnes dont 14 étudiants) (2).

(1) Entretien avec Étienne-Martin 1990, cf. annexes, p 105. Jugement confirmé et développé par B. Gavoty qui a étudié le Groupe Témoignage. Gavoty (Bernard).- Marcel Michaud/Personnalité mythique du milieu de l'Art lyonnais dans les années 1930-1950.- Lyon : Mémoire de maîtrise Institut Histoire de l'Art Université Lumière-Lyon II, 1989.- 111 p.- p. 48 : "Sans s'opposer radicalement aux modifications précédemment évoquées, la relation avec Étienne-Martin, Le Moal, Bertholle, Stahly et quelques autres participants occasionnels (c'est le cas de Zelman), constitue une seconde facette de Témoignage. En ce qui les concerne, c'est essentiellement la relation d'amitié avec Michaud qui est significative. (...) Chacun d'eux aujourd'hui met en avant la richesse de cette relation humaine, prioritaire par rapport à toute préoccupation théorique."

(2) Liste d'étudiants de l'École Régionale des Beaux-Arts de Marseille (datée du 3 février 43). cf. annexes, pp. 47-40.

La plupart se connaissent déjà pour avoir appartenu à l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris, voire au même atelier, comme l'atelier Pontrémoli pour J. Auproux et B. Zehrfuss. L'exposition à Vichy du projet Jardin de Provence incite d'autres comme J. d'Otemar à rejoindre le Groupe d'Oppède (1), G. Pringault et Étienne-Martin invoquent le hasard ; pour le premier, la lecture d'un débris de journal, ramassé au cours d'une promenade, lui permet en effet de prendre contact avec le Groupe d'Oppède :

"Un jour, tout à fait par hasard, j'ai ramassé un débris de journal au cours d'une promenade ; dans cette coupure de journal, on expliquait que des jeunes architectes s'étaient réunis dans le Luberon, et j'ai découvert une photographie de mes camarades, Auproux et Brodovitch. Je leur ai immédiatement écrit et, peu après, j'étais à Oppède."

Qu'est-ce qui les attire à Oppède ? C'est l'espoir, l'espoir d'une sécurité matérielle -microclimat privilégié (2), possibilité d'être logé, nourriture plus abondante et moins chère qu'à la ville, site isolé et travail dans le calme-, l'espoir d'une sécurité morale -vie libre, hors de la portée des Allemands, expérience de vie communautaire- et enfin l'espoir d'une sécurité intellectuelle -possibilité de travail collectif et d'idéal commun- .

Beaucoup fuient la zone occupée et certains comme F. Stahly sont recherchés : à la déclaration de la guerre en 1939, F. Stahly, comme beaucoup de ses amis, s'engage dans l'armée française ; il acquiert ainsi la nationalité française qu'il perd aussitôt après l'armistice, sur une décision du gouvernement de Vichy. Il se retrouve alors à la fois Allemand et Italien ; il sera considéré, pendant toute l'Occupation, comme un déserteur par l'Allemagne et l'Italie ; de plus, ayant signé une pétition antifasciste, il est recherché par la Gestapo (3).

(1) Lettre de T. d'Otemar 1990, cf. annexes, p. 69.

(2) Barbe (Michel).- "Les micro-cuestras d'Oppède-Ménerbes et Eygalières-Plan d'Orgon".- dans : Études vauclusiennes (1970) n° 3 janv.-juin.- pp. 32-33.

(3) Villadier (Marie-José).- La vie et L'œuvre de François Stahly.- Paris : Mémoire de maîtrise T.E.R. d'Art et d'Archéologie Université Paris IV, 1984.- pp. 8-9.

Cette communauté artistique se conçoit davantage comme un lieu de passage, de rencontres (prévues ou spontanées) et d'expériences vécues, que comme un noyau d'architectes, d'étudiants en architecture et d'artistes, coupé du monde. En effet, Zehrfuss aimerait créer la "Cité harmonieuse" de Ch. Péguy :

"Je nomme ici cette cité, la cité harmonieuse, non pas qu'elle soit toute harmonieuse, mais parce qu'elle est la mieux harmonieuse des cités que nous pouvons vouloir. La cité harmonieuse a pour citoyens tous les vivants qui sont les  mes, tous les vivants animés, parce qu'il n'est pas harmonieux, parce qu'il ne convient pas qu'il y ait des  mes qui soient des étrangères, parce qu'il ne convient pas qu'il y ait des vivants animés qui soient des étrangers." (1)

René Char (2)  crit au Groupe d'Oppède ; le dramaturge A. Adamov lui rend visite ; Zehrfuss précise : "C'était l'été, il y a eu un grand déjeuner en plein air et il nous a récité des poèmes, c'était superbe." (3)

Les plasticiens réfugiés à Oppède sont les peintres et fresquistes (J. Chauffrey, R. Humblot, A. et Y. Rémy, M. Rollinat, Zelman), le graveur Janet, les sculpteurs (F. Stahly, Étienne-Martin, H. Martin-Granel), mais le Groupe d'Oppède compte aussi des musiciens (Jacques Serres, violoncelliste, avec sa femme, Addy Leyvastre, pianiste, des facteurs d'orgues et, après le départ de Zehrfuss, Maillard-Verger, Grand Prix de Rome de Composition en 1939 et fondateur des Jeunesses musicales). Le Groupe musical s'intègre au niveau de la vie quotidienne mais reste scindé du Groupe d'Oppède pour les travaux collectifs.

(1) Péguy (Charles).- Marcel premier dialogue de la cité harmonieuse/accompagné d'une série d'articles publiés en 1897 et 1898 dans "la Revue socialiste".- Introd. de Marcel Péguy.- Paris : Gallimard, 1983.- p. 25.

(2) Ils ont certainement connu Consuelo de Saint-Exupéry   Air-Bel. Noël (Bernard).- La liaison surréaliste Marseille-New York/A surrealist liaison.- Paris : André Dimanche, 1985.- p.32 : "Nombre de surréalistes étaient dans la région, les uns pour fuir la zone occupée, les autres dans l'attente d'un visa. Tous les dimanches, il y avait réunion à Air-Bel...). Les peintres étaient les plus nombreux (...). Côté écrivains, il y avait le vieux fidèle, Benjanin Péret, des rebelles comme René Char et Tristan Tzara, des passants comme Arthur Adamov...)".

(3) Entretien avec B. Zehrfuss 1990, cf. annexes, p. 144.

Si le Groupe musical entretient d'ailleurs des relations avec la population locale par le biais de concerts (1), de cours d'initiation musicale pour les enfants (2) et de la création d'une chorale par une Alsacienne, chef de maîtrise pour les chœurs, ce n'est pas le cas du groupe d'Oppède : les contacts restent superficiels et se manifestent de façon exceptionnelle et individuelle comme avec le secrétaire de mairie d'alors, B. Esther, et sa sœur qui les aide (3). Il s'agit véritablement de deux univers différents qui évoluent en parallèle :

"En haut, (Oppède-le-Vieux), il y avait peu d'habitants (...). Relations mitigées dans l'ensemble, peu de problèmes graves. Les habitants d'en bas (Oppède-les-Poulivets) nous ont été longtemps inconnus. Toutefois, peu à peu, les relations amicales se sont faites mais séparément. Du fait de la topographie des lieux et des difficultés d'accès, il y avait bien deux univers indépendants." (4)

C'est justement la topographie des lieux qui a pu donner à certains membres un sentiment d'isolement : "île déserte", "Nous étions isolés sur notre hauteur, comme une île sur l'océan des vignes"(5). Mais les origines sociales et surtout la provenance, en général parisienne, font que les villageois les considèrent comme des "étrangers", voire comme des "intrus" (6) :

"Pour les villageois, les gens qui cultivaient la terre, nous étions des "étrangers", une société marginale, des gens originaux- (7)

Il n'y a donc pas véritablement d'accueil oppédois. (8)

(1) Affiche, cf. annexes, p. 40.

Cette affiche d'un concert donné le 26 mai 1942 à Oppède en faveur de l'aide aux mères (Section d'Orange) révèle la participation des musiciens au combat pour certaines causes humanitaires.

(2) Cadilhac (Paul-Émile) ouv. cit 1941, p. 310, cf. annexes, p. 63.

(3) Entretien avec Y. Rémy 1989, cf. annexes, p. 135.

(4) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 89.

(5) Id., cf. annexes, pp. 82,86.

(6) Entretien avec B. Zehrfuss 1990, cf. annexes, p. 148.

(7) Entretien avec F. Stahly 1990, cf. annexes, p. 139.

(8) En dehors du Groupe d'Oppède, il y a seulement une famille venue de Versailles et un couple de Juifs, réfugiés à Oppède pendant la Seconde Guerre mondiale.

Vie quotidienne

"Nous n'avions rien -donc rien à perdre.", écrit J. Auproux. (1)

Tout paraît manquer à Oppède ; il n'y a ni eau courante, ni électricité, ni chauffage, ni radio. On imagine alors les difficultés de la vie quotidienne rencontrées par cette communauté artistique, mais ses membres sont capables d'énormes concessions parce que, d'une certaine manière, ils s'aiment. Le Groupe d'Oppède fonctionne comme une famille qui mêle solidarité, tendresse et agressivité. B. Zehrfuss explique ainsi la vie en groupe :

"Leur vie journalière, leurs difficultés, leurs joies partagées apporteront à tous la satisfaction personnelle du devoir accompli. Les difficultés supportées en commun s'en trouveront décuplées : l'esprit d'équipe, inexistant jusqu'ici, renaîtra." (2)

Il est en effet vérifié que l'épreuve soude souvent les êtres et raffermi leurs relations qui deviennent plus fortes, plus vraies car éprouvées.

Ils ont froid ; ils ont faim. Le manque de nourriture correspond à la grande déception et au problème primordial de la vie à Oppède. M. Chauffrey précise :

"La nourriture a été un réel problème ; nous mangions navets/carottes puis carottes/navets ; pourtant, il y avait un cuisinier appelé "Douglas", de son vrai nom A. Delvoux." (3)

Ce qui n'est pas sans ajouter à l'ironie de la situation ; en effet, le cuisinier, habillé d'une veste blanche, donne un caractère hétéroclite à ces repas frugaux dont les horaires stricts (midi, 19 heures) en font le pôle d'attraction du jour.

(1) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 79.

Cette phrase est révélatrice de la condition et de l'état d'esprit des différents participants du Groupe d'Oppède. Ils ont tout à apprendre socialement : tout décider, organiser, vivre ou plutôt survivre.

(2) Zehrfuss (Bernard).- "Oppède, essai de renaissance".- dans : Les Cahiers du Sud (1941) n° 232 février.- p. 70.

(3) Entretien avec M. Chauffrey 1990, cf. annexes, p. 101.

Celui ou celle qui arrive en retard, n'a plus rien à manger. (1) Ce qui n'empêche pourtant pas les fêtes qui séduisent tant F. Stahly, comme la fête masquée en 1941 avec la participation de Marcel Duchamp, les trois mariages du Groupe d'Oppède, dans l'ordre chronologique, celui de J. Violet (2), celui de G. Brodovitch avec S. Bonnet, celui de J. Chauffrey avec M. Rollinat.

Pour survivre, un certain "retour à la terre" occupe et préoccupe le Groupe d'Oppède, quelques membres plus que les autres ; ces activités agricoles sont censées réussir mais les plantations de pommes de terre et autres légumes (3) ne profiteront jamais au Groupe (4) ; l'élevage de lapins échoue : les lapins meurent d'une épidémie en une nuit.

Si, pour les uns, chacun est libre de ses actes, pour les autres, la vie communautaire sous-entend aucune autonomie de vie.

"La vie commune est attrayante en même temps que coercitive." (5)

(1) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 89.

(2) Document photographique, cf. annexes, p. 8.

(3) Document photographique, cf. annexes, p. 10.

(4) Entretien avec M. Chauffrey 1990, cf. annexes, p. 102.

(5) Durkheim (E.).- Seconde préface de la Division du Travail social citée par B. Lacroix.- L'Utopie communautaire/Histoire sociale d'une révolte.- Paris : Presses universitaires de France, 1981.- p. 19

Il y a non seulement des tâches collectives comme la recherche du combustible par les hommes, qui devient vite la "corvée de bois" (1), la vaisselle à tour de rôle, mais aussi des responsabilités individuelles avec la relève et la gestion des tickets de rationnement mis en commun, à la charge d'A. Fayet, en quelque sorte massier du Groupe.(2) N. Auproux, J. Violet puis M. Chauffrey pendant un an et demi, s'occupent du ravitaillement et doivent donc aller à vélo à Cavaillon puis revenir chargées ; cette tâche soulève la question de la condition de la femme au sein du Groupe et de son rôle ambivalent. La vie journalière absorbe la majeure partie du temps des femmes d'artistes non artistes elles-mêmes et aussi des femmes artistes ; M. Chauffrey confie à ce propos :

"J'étais d'une certaine façon le professeur de dessin des étudiants architectes mais je m'occupais plus du ravitaillement que de dessin."(3)

Quelques hommes comme F. Stahly éprouvent la même difficulté à concilier la "survie" et la création. (4)

(1) Entretien avec Étienne-Martin 1990, cf. annexes, p. 105.

Témoignage de J. Nielly 1990, cf. annexes, p. 94 : " (...) corvée de bois qui consistait à aller assez loin dans les collines couper des cèdres ou des pins morts pour la cuisine et le chauffage de chacun. La plupart des Oppédiens, ayant fini par annexer presque tout le village, avaient presque tous une chambre et une cheminée."

(2) Tout est rationné. On ne peut comprendre la vie à Oppède sans ce contexte de misère et de rationnement. Document écrit, cf. annexes, pp. 37-38.

Entretien avec M. Chauffrey 1990, cf. annexes, p. 101 : "Comme nous étions considérés comme des "ruraux", nous n'avions pas droit au beurre ; nous n'avons eu qu'une seule fois le bonheur de cuisiner avec de l'huile."

Il est permis de penser que la situation s'est aggravée au fil du temps.

Amouroux (Henri).- Le peuple réveillé/Juin 1940-Avril 1942.- Paris : Éditions Robert Laffont, 1979.- (La grande histoire des Français sous l'occupation IV).- pp. 482-483 : "Depuis la défaite et l'accentuation des mesures de réglementation et de répartition des produits alimentaires, la situation s'est sans cesse détériorée. (...) Ceux de zone non occupée manqueront des denrées essentielles si la ligne de démarcation n'est pas perméable. Et elle ne l'est pas."

(3) Entretien avec M. Chauffrey 1990, cf. annexes, p. 102.

(4) Entretien avec F. Stahly 1990, cf. annexes, p. 140.

Préoccupations spirituelles

Les préoccupations spirituelles, voire religieuses, deviennent très importantes en cette période d'incertitude, de souffrance, mais se manifestent de façon individuelle. Seuls, les plasticiens sont concernés : Étienne-Martin, J.C. Janet, H. Martin-Granel, F. Stahly et Zelman. Étienne-Martin traverse une phase mystique (1) qui s'affirmera à Dieulefit qu'il rejoint début 43 ; il convertit son ami F. Stahly au catholicisme ; Zelman, baptisé en 1941, dont l'inspiration est religieuse, va suivre la messe avec J.C. Janet à Oppède-les-Poulivets. H. Martin-Granel confie :

"J'y ai vécu aussi une période de retour sur moi-même et de révélation mystique, mais cela était une expérience personnelle." (2)

(1) Entretien avec M. et Mme Ginot 1989, cf. annexes, p. 114. : "Étienne-Martin était très mystique, se réveillait pour prier, mais c'était personnel."

(2) Entretien avec H. Martin-Granel 1990, cf. annexes, p. 123.

DISPERSIONS SUCCESSIVES ET DISPARITION DU GROUPE (nov.42-fév.45) :
AUTOMNE-HIVER

Le manque de nourriture entraîne des départs, celui peut-être prématuré de F. Stahly (fin 41) et celui de Zelman (fin 42) (1), qui soulèvent toute l'ambiguïté de l'attitude du noyau de base du Groupe d'Oppède ; F. Stahly confie :

"Les familles étaient à la fois bienvenues et malvenues, bienvenues car un plus grand nombre de participants pouvait permettre d'obtenir plus facilement des subsides, malvenues quand il s'agissait des repas, les enfants avaient faim et il n'y avait pas suffisamment de nourriture, seulement des fruits et des légumes..."(2)

Un événement interne à la vie du Groupe, le départ de Zehrfuss pour l'Espagne puis l'Afrique du Nord en novembre 42, (3) et un événement externe, le franchissement de la Ligne de démarcation et l'occupation totale de la France, provoquent la première vague de dispersion du Groupe. Il s'agit d'un véritable tournant dans l'histoire du Groupe d'Oppède ; si les travaux continuent (4), le Groupe amorce une baisse démographique irréversible :

- mi	42.	37 personnes
- janv.	43.	30 personnes
- mi	43.	18 personnes
- janv.	44.	11 personnes
- mi	44.	8 personnes
- janv.	45.	5 personnes

(1) Entretien avec O. Otchakovsky 1990, cf. annexes, p. 125.

(2) Entretien avec F. Stahly 1990, cf. annexes, p. 138.

(3) Entretien avec J. Le Couteur 1990, cf. annexes, p. 120. : "À partir du moment où Zehrfuss est parti, le groupe a pris fin."

Ce départ handicape le Groupe et certains le jugent capital dans le destin du Groupe d'Oppède.

(4) Entre autres, les Projet peur les Halles de Pau, Projet de l'aménagement de l'entrée nord du souterrain de la R.N. 85 à Sisteron.

La perte de l'aide financière du Comité d'aide aux jeunes chômeurs paraît aggraver la dislocation du Groupe d'Oppède en 1943. Les étudiants continuent leurs études à Marseille ; les diplômés trouvent des travaux temporaires chez les architectes de Marseille et de la Côte d'Azur. M. Chauffrey donne des cours de dessin à l'école d'Oppède-les-Poulivets tandis que T. d'Otemar enseigne à Aix-en-Provence. Certains, comme J. Le Couteur en été 43, retournent à Paris pour terminer leur diplôme. Il n'y a plus le même dynamisme qu'auparavant ; la dernière période de la chronologie du Groupe d'Oppède ressemble à la première et en constitue en quelque sorte l'écho futur. Le Groupe d'Oppède continue à s'effriter et prend véritablement fin en février 1945 avec le départ des derniers Oppédiens, au moment où J. Auproux quitte Oppède pour rejoindre B. Zehrfuss en Tunisie (1).

Position vis-à-vis de la guerre (2)

Les relations avec le Gouvernement de Vichy ne signifient pas pour autant une option ou un engagement politique de la part des membres du Groupe d'Oppède ; ils en parlent peu et ont chacun leur propre idéologie. Pourtant, selon B. Zehrfuss, il existe deux clans, celui des conservateurs, des Français de France", R. Humblot, le couple Chauffrey, et celui des métèques", Étienne-Martin, Zelman... (3)

(1) Document écrit, cf. annexes, p. 41.

(2) la position vis-à-vis de la guerre ne concerne pas exclusivement cette période de nov. 42 à fév. 45, mais il est jugé nécessaire de la traiter ici dans sa globalité car cela permet de mieux comprendre son évolution.

(3) Entretien avec B. Zehrfuss 1990, cf. annexes, p. 145.

Ils sont jeunes et n'ont, pour la plupart, pas conscience de ce qui se passe autour d'eux ; un manque d'information, d'ailleurs difficile à expliquer (1), est révélateur de leur attitude hors de la guerre, finalement hors du temps. Ils restent apolitiques ; leurs principales préoccupations sont matérielles et le reflet d'une vie au jour le jour : la survie et, pour les étudiants, la continuité de leurs études.

Le comportement de certains membres du Groupe d'Oppède tient pourtant plus à celui de victimes à la recherche d'un havre de paix et cela à l'image de N. Auproux, ~~nièce du physicien A. Einstein~~, de J.C. Janet et de Zelman, qui sont juifs. La peur de J.C. Janet le pousse à quitter Oppède en 1942 ; il gagne alors paradoxalement, avec naïveté, la ville de Vichy où on l'arrête très vite. La position vis-à-vis de la guerre de F. Stahly reste plus ambiguë et complexe ; on peut le considérer comme une victime de ses origines germano-italiennes, qui le font rechercher comme déserteur par les Allemands et les Italiens ; toutefois, il s'engage en signant une pétition antifasciste. (2)

(1) En effet, certains invoquent leur isolement et pourtant, leurs venues régulières à Marseille constituent pour eux la possibilité de savoir, ne serait-ce que par leurs liens avec les surréalistes en 1941, l'année-attente !

Ces derniers sont connus pour avoir pris position très tôt, déjà avant-guerre, contre la montée du nazisme.

Faut-il y voir un certain attentisme ou plutôt une soif de vie à tout prix ?

(2) Il est intéressant de remarquer à ce propos que, selon F. Stahly, lorsqu'il quitte Oppède fin 41, le Groupe est plus ou moins dissous ou sous la tutelle de Vichy, ce qui semble équivalent pour lui.

Lettre de F. Stahly 1989, cf. annexes, p. 70.

B. Zehrfuss part à Barcelone, en novembre 42, pour y projeter le Lycée français (1) et poursuivre en Espagne ses recherches, en tant que pensionnaire à la villa Paradisio, sur l'architecture française méditerranéenne ; il rejoint bientôt en 1943 les F.F.L. (Forces Françaises Libres) en Afrique du Nord ; il précise :

"Nous étions finalement éloignés de ce qui se passait ; nous ne connaissions pas la vie en zone occupée. C'est à mon arrivée en Espagne que j'ai compris l'horreur de l'Occupation et j'ai rejoint les gaullistes." (2)

Certains se rallient ensuite aux maquis de Sault et d'Aix-en-Provence ; Oppède-le-Vieux n'est pas un centre de la Résistance (3), par manque d'eau vraisemblablement. Un camarade de l'École Régionale des Beaux-Arts de Marseille, F. Spoeri, convainc J. Le Couteur et G. Brodovitch de recueillir des armes parachutées dans le Luberon ; malheureusement, il sera déporté avant. (4)

Il serait justifié de penser que ce sont justement le franchissement de la Ligne de démarcation par les Allemands et l'occupation entière de la France qui expliquent ces engagements.

(1) Il rapporte le plan du terrain, sur lequel les architectes du Groupe d'Oppède se mettent à l'ouvrage ; Zehrfuss repart quelques semaines plus tard.

Entretien avec B. Zehrfuss 1990, cf. annexes, p. 146.

(2) Id., p. 149.

(3) SERVICE ÉDUCATIF DES ARCHIVES DÉPARTEMENTALES.- la Résistance en Vaucluse/document et témoignages.- Avignon : Centre départemental de documentation pédagogique, 1964.- s.p. (recueil n° 8).

(4) Entretien avec J. Le Couteur 1990, cf. annexes, p. 120.

En 1944, le Groupe d'Oppède se constitue approximativement du noyau de base d'août 40 ; les membres vivent en vase clos, la frontière correspondant à la boulangerie. Ils ne voient pas les Allemands qui occupent pourtant la plaine et Oppède-les-Poulivets. On compte tout de même quelques visites inattendues comme celles de deux miliciens qu'ils désarment, d'une troupe de soldats allemands repliés. Les Oppédiens n'hésitent pas à cacher deux maquisards mais il s'agit d'une prise de position circonstancielle. (1)

Comme dans de nombreuses études traitant de cette période trouble, avec toute la prudence qui s'impose, le poids de la chronologie n'est pas à négliger ; cette analyse révèle qu'il existe bien un avant et un après nov. 42.

(1) Entretien avec J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 90. : "Nous avons recueilli deux maquisards blessés qui venaient de participer à une action contre une colonne allemande et qui s'étaient réfugiés dans notre Oppède, plus précisèrent au moulin - les Allemands les recherchaient ; ils se sont approchés à 50 mètres du moulin et n'ont pas insisté- . L'un d'entre eux était le chef du maquis de Sault ; il avait une balle dans le ventre. Je suis allé chercher un médecin au village voisin de nuit ; il n'a pas osé venir. Les deux maquisards ont été récupérés plus tard par... un boulanger d'Oppède qui assurait la liaison ! Anecdote significative de cette époque trouble."

L'ŒUVRE

C'est là que dans la pauvreté et la faim, un groupe d'architectes et d'artistes entreprirent de continuer l'enseignement de leur art pour que les survivants soient prêts à rebâtir quand cesserait l'ère de destruction.

New York, Avril 1945

Robert Tenger (1)

Ayant rêvé, ils partirent à la recherche de la ville, ils ne la trouvèrent pas mais ils se retrouvèrent ensemble, ils décidèrent de construire une ville comme dans leur rêve.

Italo Calvino (2)

(1) Note de l'éditeur dans l'ouvrage : Saint-Exupéry (Consuelo de).- Oppède.- New York : Éditions Brentano's, 1945.

(2) Calvino (Italo).- Les villes invisibles.- trad. J. Thibaudeau.- Paris : Éditions du Seuil, 1974.- p. 57.

L'ŒUVRE COLLECTIF

On trouve non pas une cohérence globale et une unité d'ensemble dans les projets et réalisations collectifs du Groupe d'Oppède mais plutôt une parenté, une affinité, qui reflètent l'organisation interne de l'atelier, les influences mutuelles, le discours commun. Une volonté de reconstruire la Provence s'exprime dans la plupart des projets d'avant novembre 42, de façon directe ou indirecte, et se manifeste moins après.

Reconstruire la Provence

Cette volonté générale du Groupe d'Oppède apparaît surtout dans le projet intitulé Jardin de Provence (1) élaboré pendant l'hiver 40-41 et le Projet d'extension de la ville de Cavaillon (2) en 1941, lié au précédent ; les Oppédiens ne préfèrent donc pas, comme le prétendent A. Hervé et F. Sautereau (3), faire des plans de villes au Brésil et aux Indes, bien au contraire ; ces architectes et artistes s'attachent à améliorer et à reconstruire le Luberon, la région où ils se sont réfugiés. En effet, le projet Jardin de Provence (4) : correspond à l'élaboration d'une prospective de la vallée du Calavon, cours d'eau qui s'appelle ensuite le Coulon et coule au nord d'Oppède-le-Vieux. Cette vallée s'étend d'Apt à Cavaillon.

(1) Cf. cat. n° 1. pp. 4-17.

(2) Cf. cat. n° 3, pp. 20-35.

(3) Hervé (Alain) : Sautereau (François).- "Oppède-le-Vieux : j'ai 750 ans".- dans : La vie catholique illustrée (1956) n° 560 23 sept.- p. 8.

(4) Les origines de ce projet sont incertaines, cf. Chronologie et Étude de milieu p. 18.

Ce projet ambitieux, théorique et quelque peu médiatique, consiste à redonner à la plaine "son activité et son rayonnement artistique" (1) en réorganisant les métiers (2) :

"Il faut réorganiser les métiers à la requête impérative d'une technique toute neuve et d'une Foi nouvelle." (3)

Et cette "Foi nouvelle" pourrait être la conscience, le désintéressement, la piété, et représenter le relèvement moral et l'élan patriotique dont la région a besoin ainsi que la France entière. Ce projet apparaît en fait comme l'écho du grand désastre de 1940 ; la déroute, la débâcle et enfin la défaite, ne donnent qu'une vision restreinte de la tragédie qui marque le pays en profondeur, partout et pour longtemps, autrement dit, de la désagrégation du tissu national. Comme l'écrit P. Laborie :

"En amont ou en aval, tout venait logiquement buter sur les semaines tragiques de juin 1940, tout ne pouvait finir ou recommencer que là, tout semblait devoir s'expliquer et s'organiser à partir et autour de cette référence capitale." (4)

Il y a, dans un premier temps, l'étude des ressources naturelles (5) (les carrières d'Oppède, de Ménerbes ; les mines d'ocre d'Apt, de Roussillon ; la rivière aux propriétés particulièrement remarquables de L'Isle-sur-Sorgue ; les forêts du Luberon ; le paysage de Gordes), et des ressources humaines (les anciennes industries du Livre à Vaucluse ; les activités agricoles à Cavaillon ; la poterie vernissée et l'artisanat à Apt). J. Auproux explique : "C'était l'euphorie. Chacun partit de son côté, recueillir les éléments à découvrir." (6)

(1) Sous-titre du plan général, cf. cat. n° 1, p. 8.

(2) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. 1941, pp.68-74, cf. annexes, pp. 52-58.

(3) Zehrfuss (Bernard)ouv. cit. 1941, s.p., cf. annexes, p. 65.

(4) Laborie (Pierre) ouv. cit. 1990, p. 68.

(5) Cf. cat. n° 1, p. 6.

(6) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 80.

J. Nielly précise : "L'étude d'une petite usine de briqueterie me fut confiée à l'emplacement d'un ancien bâtiment." (1)

Dans un second temps, le Groupe d'Oppède fait la synthèse de ces résultats et organise leur exploitation afin d'installer au mieux le "Centre de maîtrise" de 82 ateliers, répartis dans sept villages différents et autour d'eux : Isle-sur-Sorgue, Vaucluse, Gordes, Roussillon, Apt, Oppède, Cavaillon. Le mode de travail du Groupe d'Oppède se rapproche de celui d'un journal où chacun serait responsable d'une rubrique particulière avec, pour objectif commun et final, la confection d'un seul et unique produit.

La répartition des ateliers reste subjective et aléatoire ; en effet, la moitié des activités sont regroupées à Oppède même ou autour d'Oppède (2) et en font ainsi le "centre des activités" avec notamment une spécialité artistique et intellectuelle, tandis que Cavaillon devient le "centre des primeurs et du vin" et Apt, le "centre de la couleur".

(1) Témoignage de J. Nielly 1990, cf. annexes, p. 95.

Cf. cat. n° 1, p.11.

(2) Répartition des ateliers :

Apt	16)		
Gordes	9)		
Vaucluse	6)	Total = 41	Oppède = 41
Cavaillon	4)		
Isle-sur-Sorgue	3)		
Roussillon	3)		

Le tour de France des compagnons est censé s'arrêter à ce "Centre de maîtrise" dont la vocation est double car il vise à la fois l'apprentissage et le perfectionnement. Il s'adresse aux jeunes hommes désirant s'orienter vers une profession artistique, technique, artisanale, ou améliorer celle qu'ils exercent déjà. À Oppède, maîtres et apprentis travaillent en commun et directement avec les corporations satellites, ce qui développe l'idée d'un seul et unique grand atelier qui réunirait, selon B. Zehrfuss, "toutes les corporations, tous ceux qui créent et construisent avec un idéal, tous ceux qui veulent l'œuvre d'art, sans but intéressé, tous ceux qui veulent la GRANDEUR ÉTERNELLE DE L'ART FRANÇAIS (...) dans la réalisation en commun d'œuvres d'art, de "Chefs-d'œuvre" POUR LE MIEUX DU MÉTIER ET POUR LE MIEUX DE LA FRANCE." (1)

Ces propos donnent une notion d'œuvre d'art arbitraire considérée comme emblème d'une nation ; ce n'est sans doute pas par hasard si l'on y trouve aussi une connotation médiévale. Tous ces jeunes gens ne sont-ils pas alors les bâtisseurs de cathédrales du Moyen Âge ? B. Zehrfuss compare d'ailleurs cette renaissance artistique à celle du Moyen Âge. (2)

L'enseignement allie théorie et pratique ; des "Chefs-d'œuvre" sont réalisés (3) puis présentés aux habitants de la vallée, lors de fêtes artistiques, corporatives ou rurales, avec défilés, spectacles dans un théâtre en plein air, construit à cet effet à Oppède-le-Vieux. Pourtant, le premier travail reste de reconstruire les villages abandonnés, de restaurer les fermes. (4) Selon J. Nielly, le travail collectif le plus important "consistait à projeter une remise en activité des fermes abandonnées et des terrains attenants, puis à créer de petites industries adaptées à l'économie de guerre subie par la population de la vallée du Calavon." (5)

(1) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. (1941), s.p., cf. annexes, p. 66. L'inscription sur le mur de l'atelier d'architecture exprime la même aspiration, cf. annexes, p. 11.

(2) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. 1941, p. 68, cf. annexes, p. 52.

(3) Cf. cat.n° 1, p. 9 : "Les corporations élèvent leurs chefs-d'œuvre et ceux-ci, témoins de leur foi passionnée, remplissent la vallée."

(4) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. 1941, p. 71, cf. annexes, p. 55.

(5) Témoignage de J. Nielly 1990, cf. annexes, p. 95.

Ce qui laisse supposer que, comme au XIII^e siècle, l'architecte assure la coordination des différents corps de métier et des différents arts. (1) Il y aurait ainsi un système hiérarchique des disciplines, démenti d'ailleurs par B. Zehrfuss mais confirmé par un principe : si chaque apprenti fait un stage dans la spécialité qu'il a choisie, il doit impérativement étudier les traditions de la région et connaître le sens de son architecture.

Oppède est le "centre des activités", le centre des manifestations. Cela pourrait se justifier par sa localisation entre Apt et Cavaillon mais les raisons de ce choix sont avant tout liées à la signification et à la destination du projet ; celui-ci demeure la projection à venir du Groupe d'Oppède et porte en lui son souhait : "cette communauté d'architectes deviendra peu à peu une grande communauté artistique et professionnelle." (2) Ce projet révèle ses intentions de devenir un "Centre de maîtrise", essaimant des élèves devenus maîtres à travers la France, et aidant à la reconstruction, les applications, déjà élaborées et à réaliser, le démontrent, comme la Renaissance d'une ferme de la vallée appelée "la maison du plus pauvre" (3), la Renaissance scolaire/équipement sportif d'une école rurale (4), la Renaissance des jardins (5), ainsi que des réalisations du Groupe d'Oppède comme la pose de toitures en tuiles, le travail de restauration au prieuré d'Oppède. (6)

(1) Castelnuovo (E.).- L'artiste.- dans : L'homme médiéval.- dir. J. le Goff.- Paris : Éditions du Seuil, 1989.- p. 258.

(2) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. 1941, p. 72, cf. annexes, p. 56.

(3) Cf. cat. n° 1, p. 15.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Cf. cat. n° 1. p. 13.

À Oppède le travail est déjà commencé/un seul but - construire/À Oppède l'architecte manie la truelle. (1)" (2)

Ce projet pose la question du rôle de l'architecte dans la construction, ainsi défini par B. Zehrfuss :

"(...) C'est à l'architecte de prévoir maintenant de grands travaux, de grands chantiers (3), de grandes œuvres capables de durer.(...) C'est la conception de l'œuvre qu'il faut retrouver, celle qui, à travers les siècles, sera non seulement un monument matériel, mais un monument spirituel, une somme d'efforts anonymes qui traduira la grandeur de l'âme de ceux qui l'auront conçue et bâtie." (4)

Le Projet d'extension de la ville de Cavailon dont les origines sont aussi incertaines (5), s'appuie sur le même mode de travail, c'est-à-dire étude de terrain la plus exhaustive possible puis utilisation des informations ; l'opération est menée dans plusieurs domaines, historique, géologique, hydrographique, climatologique, démographique, sanitaire, économique.

(1) Cf. cat. n° 1, p. 13.

(2) Cadilhac (Paul-Émile) ouv. cit. 1941, p. 309, cf. annexes. p. 62 :
En collaboration avec le maître maçon Bonnet, ils s'attellent à l'œuvre de résurrection.(...)

Ils se soumettent, ces intellectuels, à la discipline du maître maçon et apprennent ainsi leur métier par le commencement : manœuvres, gâcheurs de plâtre, couvreurs. (...) Ils apprennent à devenir les maîtres d'œuvre à la façon du Moyen Âge."

Cf. Chronologie et Étude de milieu, p. 15.

(3) Cf. cat. n° 1, p.9 : "... ce sera un immense chantier."

(4) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. 1941, p.69, cf. annexes, p. 53.

(5) Tandis que J. Nielly affirme que la mairie de Cavailon commande cette étude d'urbanisme de la ville au Groupe d'Oppède, J. Auproux nuance ces propos ; à la question : "Le projet d'urbanisme de la ville de Cavailon de 1941, était-il proposé par le Groupe d'Oppède ou commandé par la Municipalité ?", il répond : "les deux, il est devenu une commande par la municipalité."

Témoignage de J. Nielly 1990, cf. annexes, p. 94.

Entretien avec J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 98.

Les études de l'urbanisme sont conçues essentiellement par Zehrfuss. H. Martin-Granel s'attache à l'étude historique et découvre des liens entre Cavaillon, Cabellio et Chalon-sur-Saône, Cabillorum, qui bénéficie de la même situation : port fluvial au croisement de routes terrestres. Il est donc vraisemblable que la ville désigne le port, le passage, et montre son rôle primordial de carrefour à l'époque romaine. À mesure que cette fonction diminue, la production agricole augmente : la ville se reconvertit. C. Pringault élabore la maquette de la ville (1).

Le projet harmonise les conclusions des différentes études mais privilégie tout de même trois orientations comme les axes de circulation, l'hydrographie, le paysage et l'hygiène.

Il y a la simplification des axes de circulation et leur développement afin que la ville devienne la cité des exportateurs ; la ville future sera à la fois la ville d'hier et celle d'aujourd'hui.

En ce qui concerne l'hydrographie, le Groupe d'Oppède propose la meilleure irrigation possible pour les espaces cultivables (2) liés à l'économie de la ville, célèbre pour son melon symbole de tous les fruits et légumes ; cet objectif rejoint alors l'esprit du projet Jardin de Provence (3).

La troisième préoccupation est la promotion du paysage ; B. Zehrfuss ne dissimule pas à ce propos son enthousiasme :

"C'était une idée formidable de faire l'extension de la ville sur la colline, cela lui conférait un beau panorama. C'était une conception poétique, un rêve (...)" (4)

Le Groupe d'Oppède soigne particulièrement le programme des "promenades" (5) et choisit cinq vers en provençal de F. Mistral pour illustrer ce Projet d'extension de la ville de Cavaillon et mettre en relief une certaine idée de la nature :

(1) Entretien avec G. Pringault 1990, cf. annexes, p. 132.

(2) Cf. cat. n° 3, p. 24.

(3) Cf. cat. n° 1. p. 8.

(4) Entretien avec B. Zehrfuss 1993, cf. annexes, p. 147.

(5) Cf. cat. n° 3, p. 35.

Lou camin de San Jaque au Paradis nous meno
 Souven tè n'en Cavaïounen,
 E respecto li arbre e flour de toute meno
 Que Bon-Dieu sameno
 Se vos qu'en Paradis longo maï caminen. (1)

Ce projet est proche des programmes hygiénistes de l'urbanisme de la seconde moitié du XIX^e siècle ; il prône les principes de clarté, de rigueur et simplicité, et repose à cet effet sur un contrôle de la naissance de la ville -périmètre d'agglomération- (2), sur une opération de classification -nomenclature des édifices avec 14 catégories différentes- (3) et d'embellissement -fontaines à créer ; monuments historiques préservés et mis en valeur, nouveaux alignements- (4) et enfin sur l'établissement d'un "zoning" -zones à détruire et zone principale à créer à l'ouest de la ville- (5). Cette gestion de l'espace urbain applique l'idée des architectes modernes d'avant-guerre ; à leurs yeux, la ville ancienne n'est en effet que désordre, chaos, incohérence. La restructuration du quartier du Vieux-Port à Marseille, élaborée par leur professeur E. Beaudoin, a pu ici les influencer. (6) Ce projet révèle en effet la même volonté de créer une ville claire avec des espaces libres, aérés et ensoleillés. Il s'insère dans une stratégie plus vaste de reconstruction du Groupe d'Oppède et sera complété par un terrain de sport et un camp de jeunesse, qui achèveront la transformation de Cavaillon.

(1) Le chemin de Saint Jacques nous conduit au Paradis
 Souviens t'en Cavaillonnais,
 Et respecte les arbres les fleurs de toutes sortes
 Que le Bon-Dieu sème
 Si tu veux qu'au paradis nous cheminions longtemps encore.

(2) Cf. cat. n° 3, p. 34.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

On compte aussi une zone d'habitations collectives, une zone d'habitations privées, une zone résidentielle, une zone industrielle et des chemins de fer, une zone de plantations et de réserves boisées.

(6) E. Beaudoin est devenu l'architecte urbaniste de la ville de Marseille. Les dessins et les maquettes (1941-1942), traitant de l'aménagement idéal du Vieux-Port, ont laissé supposer qu'il y avait coïncidence entre le projet prévu et la démolition qui a été imposée ; mais il n'en est rien ; il s'agit d'un projet d'intégration des "vieux quartiers" dans un tout architectural. Anonyme.- L'urbanisme à Marseille en 1943".- dans Marseille (1943) n° 23 août.- pp. 19-26.

En 1942, une Étude d'un quartier commercial enrichira ce projet collectif ; elle sera menée par J. Nielly, A. Conil (1) ; la maquette sera élaborée par Étienne-Martin, Zelman (2). Il s'agit de bâtiments prônant monumentalité et ordonnance classique ; ils sont conçus avec la volonté de disposer des commerces sur deux niveaux avec galeries couvertes (3), spécialement étudiées pour l'animation commerciale. Le plan adopte un module tripartite, avec un corps de bâtiment central semi-circulaire, concave et cantonné par deux ailes symétriques ; l'espace libre est réservé à une sculpture, d'Étienne-Martin sans doute. Les galeries marchandes reçoivent une décoration peinte, à motifs divers (4) inscrits dans des frontons en trompe-l'œil (5), probablement de Zelman.

Un projet d'urbanisme postérieur. Projet d'aménagement de l'entrée nord du souterrain de la R.H.85 a Sisteron, (6) établi pour les Ponts et Chaussées, révèle la même volonté d'améliorer et de reconstruire la Provence.

Le champ d'action du Groupe d'Oppède ne se limite pourtant pas exclusivement à la Provence ; le Projet des Halles de Pau (Basses-Pyrénées) suffit à le prouver (7) même s'il s'agit du seul et unique projet hors de la région. Il permet au Groupe d'Oppède de penser la ville en termes d'équipements, de progrès social. Ce projet urbain, sans doute élaboré en 1943, sous la direction de J. Auproux et G. Brodovitch devenus architectes D.P.L.G., s'inscrit encore dans l'élan général, vaste et linéaire de la reconstruction, qui porte le Groupe d'Oppède et se manifeste de manières diverses.

(1) Témoignage de J. Nielly 1990, cf. annexes, p. 94.

(2) Cf. cat. n° 7, p. 53.

(3) Ces galeries couvertes sont sur rue et à double niveau mais rappellent cependant celles de la Place royale de Paris, qui sont l'un des premiers exemples.

(4) Il n'est pas permis de déterminer avec certitude s'ils sont purement décoratifs ou s'ils représentent les activités commerciales à la manière des enseignes au Moyen Âge.

(5) Cf. cat. n° 7, p. 55.

(6) Cf. cat. n° 8, p. 57.

(7) Cf. cat. N° 9, pp. 58-65.

Ce projet témoigne, en outre, du fait que les Oppédiens sont bien informés : les Halles de Pau de 1891 (1) ont brûlé dans la nuit du 19 au 20 novembre 1942 ; il est probable qu'ils l'aient appris des parents de G. Brodovitch, habitant à Pau (2). En fait, on s'est contenté d'enlever les décombres, de démolir ce qui menaçait de tomber en ruines et d'élever deux hangars provisoires en bois à la place du pavillon détruit. Il semblerait que ce projet du Groupe d'Oppède soit purement gratuit et que personne à Pau n'en connaisse l'existence. (3) En 1970 seulement, la reconstruction des Halles sera votée : l'architecture de cet ensemble inauguré en 1975 et appelé "Le complexe de la République" reste sans relation avec le projet du Groupe d'Oppède ; l'un est "évolutif et transformable" (4) tandis que l'autre est classique et fixe, classique dans le sens où il s'inspire de la Halle de Tony Garnier à Lyon (1909-1924) qui constitue un modèle ; l'Anglais O. Williams notamment s'y réfère pour la façade du stade couvert de Wembley à Londres en 1934. Les Halles de Pau (5) du Groupe d'Oppède sont conçues, en effet, comme une fabrique, horizontalement, avec une surface vaste et libre, les appuis rejetés de part et d'autre, une façade très ouverte et de puissants contreforts. Une différence apparaît toutefois avec la Halle de Tony Garnier : l'éclairage ne se fait pas exclusivement par baies verticales mais se réalise aussi par claustra.

(1) Labarrère (André).- Pau, ville jardin.- s.l. : Arthaud, 1983.- pp. 162-165.

(2) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 76.

(3) En tout cas, les délibérations municipales de Pau, consultées pour la période 1942-1945, montrent qu'aucun concours n'a été organisé pour reconstruire les Halles après l'incendie. Pourtant, l'avant-projet/étude A (cf. cat. n° 9, p. 59.), qui porte la mention "après accord avec le plan d'urbanisme de la ville" garantit certains liens entre le Groupe d'Oppède et la municipalité.

(4) Ducau (Gérard).- "Les halles reviennent place de la République".- dans : La République des Pyrénées (1972) 12 septembre.- p. 4.

(5) Cf. cat. n° 9, pp. 62-65.

Références à la politique culturelle de Vichy et à la Révolution Nationale

Le projet Jardin de Provence, exposé à Vichy sur l'initiative de l'association Jeune France (nov. 40-mars 42), (1) permet au Groupe d'Oppède de recevoir les félicitations de G. Lamirand (2), de percevoir une aide financière de Vichy, plus exactement du commissariat général à la Lutte contre le chômage. Des liens se créent aussi avec le secrétariat général à la jeunesse par la nomination de B. Zehrfuss comme architecte-conseil du commissariat des Sports qui facilite l'élaboration d'une quarantaine de Terrains de sport, de 1941-42 à la fin de la guerre, et la commande d'un Projet de camp de groupement de jeunesse daté du 15.06.42 (3).

Le Groupe d'Oppède semble être sous la tutelle de Jeune France (4) et ce n'est pas un hasard. Jeune France prône l'idée de décentralisation culturelle et a pour but de faire créer, par les jeunes et pour les jeunes gens, un mouvement qui rénove la grande tradition de la qualité française en matière artistique et culturelle, de réaliser des groupements de jeunes artistes susceptibles d'une production artistique adaptée à la jeunesse, de s'efforcer de donner des possibilités de travail aux jeunes artistes chômeurs en les utilisant notamment dans des équipes.

(1) Ce projet, d'abord exposé en Avignon et à Marseille, a sans doute suscité l'intérêt de la "Maison Jeune France" d'Aix-Marseille faisant le lien entre la région et la maison-mère à Vichy et constituant un centre de travail, d'étude et de documentation.

(2) Cf. Chronologie et Étude de milieu, p. 19.

(3) Cf. cat. n° 6, pp. 44-50.

(4) Comte (Bernard).- L'École Nationale des cadres d'Uriage/une communauté éducative non conformiste à l'époque de la Révolution Nationale (1940-1942).- Lyon : Thèse de 3^e cycle d'Histoire. Lyon II-Lumière, 1987.- p. 1182 : "À l'actif de l'association figurent (...) et des ateliers Spécialisés fonctionneront, comme le Groupe d'architectes d'Oppède (...)".

Selon C. Faure, "Jeune France crée une Maîtrise régionale d'architecture formée par le Groupe d'architectes d'Oppède"(1). Si, comme l'écrit V. Chabrol (2), les "maîtrises" ont pour rôle de former en quelques mois les maîtres qui se chargeront bientôt d'initier à leur tour les jeunes au monde artistique, par le biais de méthodes diverses comme la production dans des ateliers spécialisés, le Groupe d'Oppède pourrait l'être, grâce au projet Jardin de Provence. Ce projet n'est malheureusement pas réalisé. Il y a souvent et même dans l'esprit de certains Oppédiens en 1941 (3), connexion, amalgame, voire confusion, volontaires ou fortuits, entre le Groupe d'Oppède en tant que tel et le Groupe d'Oppède vu à travers ce vaste projet.

Comme Jeune France, le Groupe d'Oppède prête le flanc à la critique puisqu'ils tirent tous deux bénéfices de différentes instances gouvernementales. Leur volonté de demeurer politiquement neutres et indépendants et la présence, dans leurs rangs, de futurs résistants authentiques, suffisent-elles tout à fait à lever le voile ? (4)

(1) Faure (Christian).- Le projet culturel de Vichy : folklore et Révolution Nationale 1940-1944.- Préf. P. Ory.- Lyon : Presses Universitaires de Lyon ; Paris : Éd. du Centre National de la recherche scientifique, 1989.- p. 59 (Thèse de 3^e cycle, titrée Le Projet culturel de Vichy : folklore et Révolution Nationale/doctrine et action sous Vichy 1940-1944, Lyon II, 1986).

(2) Chabrol (Véronique).- "L'ambition Jeune France".- dans : Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps présent (1988) n°8 juin.- p. 112.

(3) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. 1941, pp. 68-74, cf. annexes, pp. 52-58.

(4) la position de Jeune France reste plus délicate car elle est fondée en 1940 à Vichy sous l'égide du secrétariat général à la Jeunesse, sous le patronage du secrétariat d'État à l'Éducation Nationale et la Jeunesse.

Chabrol (Véronique) ouv. cit. 1988, p. 105 :

"Entreprise hasardeuse née dans une période qui ne l'était pas moins ; Jeune France, quarante-cinq ans après sa création, ne fait toujours pas les gros titres des ouvrages consacrés à l'histoire de la décentralisation culturelle en France." (...) "Pourquoi en effet Pierre Schaeffer qui en fut l'instigateur, le créateur et l'infatigable animateur, n'en fit-il même pas mention lors du "Droit de réponse" exceptionnel que M. Polac lui consacra en août 1987 ?"

Dans le détail, leurs situations ne peuvent être assimilées. En ce qui concerne le Groupe d'Oppède, il y a non seulement décalage entre les projets et les hommes qui poserait la question de l'indépendance et de la vie propre de l'œuvre vis-à-vis de son créateur, mais aussi complexité des projets. Au sein même du projet Jardin de Provence notamment, coexistent et se mêlent, au nom de Ch. Péguy, les mythes pétainistes et le patriotisme résistant. (1) Les références à la Révolution Nationale y sont nombreuses. La reconstruction économique, morale et spirituelle de la vallée du Calavon passe par l'exaltation des traditions et se fonde sur les ressources naturelles et agricoles de la région comme pour le Projet de l'extension de la ville de Cavaillon. Or, la France de Vichy est hantée par l'idée de retour (2) et d'un peuple qu'elle veut paysan. Le projet Jardin de Provence promeut un renouveau artisanal et artistique sur une base corporative. Or, l'artisanat constitue la première étape de la Révolution Nationale ; il est considéré comme un des plus solides soutiens de la paix sociale (discours du Maréchal Pétain du 1^{er} mai 1942).

Tous les projets architecturaux du Groupe d'Oppède concernant la Provence se caractérisent par l'abandon des matériaux dits "modernes" et l'utilisation de la pierre, notamment pour la Rénovation d'une ferme abandonnée, appelée la "maison du plus pauvre", qui illustre la reconstruction de l'habitat rural désirée par le Groupe d'Oppède.

(1) Citation de Ch. Péguy, cf. cat. n° 1, p. 9 ; reprise par B. Zehrfuss, ouv. cit. 1941, p. 73, cf. annexes, p. 57.

"(...) Chaque âme familiale réalise au mieux ce qu'elle est en beauté, devient au mieux ce qu'elle est."

Autre citation dans (Zehrfuss (Bernard)), ouv. cit. (1941), s.p., cf. annexes, p. 65 : "même sentirent de toutes les beautés."

(2) On parle alors de refaire, de rénover, de rétablir et de restaurer la France.

Cette préoccupation vraisemblable est à lier à la conception d'un art s'appuyant sur la tradition et développant les principes d'une architecture régionaliste (1) et qui se veut paradoxalement un art nouveau. Sur l'emploi de la pierre, le discours du Maréchal Pétain reste sans équivoque : "Le retour à la pierre s'impose comme le retour à la terre." (2) C'est justement cette notion d'ancienneté mêlée à la nouveauté, qui détruit tout espoir pour le Groupe d'Oppède de voir se réaliser ses projets et entraîne l'échec de la politique culturelle de Vichy, survenu dès la dissolution de l'association Jeune France en novembre 42. À ce propos, P. Ory précise :

"On ne peut incriminer seulement le manque de moyens et le manque de temps. La politique suggérée n'était pas des plus coûteuses et l'urgence des temps pouvait être un excellent aiguillon - comme toujours, la vraie difficulté gisait au cœur même des principes, dans une contradiction initiale : vouloir faire du neuf avec du vieux - (...)" (3)

(1) Dans ce contexte, G. Pépiot, qui a fait sécession début 41 avec le Groupe d'Oppède (cf. Chronologie et Étude de milieu, p.23.), élabore trois monographies concernant l'architecture rurale à Oppède pour le chantier 1425, enquête scientifique de l'habitat en France créée en 1941 dans le cadre du musée des A.T.P., - monographie I datée du 30 mai 1944 ; monographie II datée du 8 août 1944 ; monographie III (date non précisée)-.

La monographie II sera publiée dans : Bromberger (Christian), Lacroix (Jacques), Raulin (Henri).- Provence.- Paris : Berger-Levrault éditeur, 1960.- 356 p.- pp. 266-271 (Coll. l'Architecture rurale française/Corpus des genres, des types et des variantes).

Voir aussi : Teneze (Marie-Louise).- "Travaux du chantier 1425 A.T.P.".- dans : Arts et Traditions populaires (1955) n°4 oct.- déc..- pp. 332-333 et Riviere (Georges-Henri).- "Le chantier 1425 : un tour d'horizon, une gerbe de souvenirs".- dans : Ethnologie française (1973) T.3/n° 162.- pp. 9-14.

2) Fure (Christian) ouv. cit. 1989, p. 125.

3) Préf. de Ory (Pascal) de l'ouvrage : Faure (Christian) ouv. cit. 1989, s.p..

Le projet Jardin de Provence est censé offrir la possibilité d'apprendre un métier (1) à de jeunes chômeurs et aussi "à des prisonniers français en Allemagne ; les Allemands l'avaient promis", confie M. Chauffrey (2). Il s'agirait d'une union de la jeunesse pour fonder la "Cité harmonieuse" de Ch. Péguy, cité harmonieuse à laquelle les Oppédiens pensent souvent. On retrouve la même volonté dans le Projet de camp de groupement de jeunesse : un style de vie proche de celui de l'École des cadres d'Uriage s'opère dans un ensemble architectural paramilitaire. Or, la Révolution Nationale prône le principe d'une jeunesse unie. (3)

Les projets collectifs du Groupe d'Oppède correspondent finalement aux mots de M.P. Fouchet à propos de l'état d'esprit répandu chez les intellectuels et artistes d'alors :

"Il y eut à cette époque, je crois, une tendance à la recherche spirituelle, qui souvent s'ajoutait à la résistance patriotique et politique comme pour donner à celle-ci un caractère de croisade, un vague aspect de chevalerie. Non sans confusion d'ailleurs, car (...) les textes des poètes, les prêches sur le retour à la terre et à l'artisanat, les homélies sur le travail et la famille, voisinaient dans un conglomérat où, Péguy, abjuré par les uns et les autres avec une égale énergie, réclamé par tous comme patron, ne serait pas parvenu à distinguer ses petits." (4)

L'intervention politique dans le projet Jardin de Provence se manifeste aussi par la présence d'une éducation sportive considérée, selon B. Zehrfuss, comme "le complément indispensable à l'éducation professionnelle et culturelle." (5)

(1) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. 1941, p.70, cf. annexes, p. 54.

(2) Entretien avec M. Chauffrey 1990, cf. annexes, p. 102.

(3) Message cité par le Maréchal Pétain le 5 mai 1942 : "(...) pas plus que nous ne voulons une jeunesse d'État, nous ne voulons une jeunesse unique, mais nous, nous voulons dans les limites que je viens de préciser, une jeunesse unie." La lutte contre une "décadence" par le recours à la "jeunesse" est d'ailleurs une démarche classique dans tous les régimes autoritaires et totalitaires du XX^e siècle.

(4) Évocation sur la rencontre de Lourmarin (septembre 1941) à laquelle il a participé venant d'Alger, citée dans : Comte (Bernard) ouv. cit. 1987, p. 874.

(5) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. 1941, p.73, cf. annexes, p. 57.

La conception du sport se rapproche de l'hébertisme de Vichy : la pratique du sport se veut être une coutume agréable et nécessaire, renforçant encore la camaraderie de l'atelier. Cet intérêt pour les activités sportives se prolonge dans les projets de terrains de sport ; J. Auproux précise :

"Le ministre des Sports, Lacoste, avait décidé que chaque commune aurait son terrain de sport, installé avec le minimum de moyens ; une circulaire était donc passée dans toutes les municipalités. Nous faisons ainsi de la prospection dans les communes (...)." (1)

Certains projets seront réalisés (2) mais la plupart resteront en suspens comme ceux de Cavaillon et Monteux (Vaucluse), de Fuveau et Trets (Bouches-du-Rhône). Leur implantation est périphérique et, s'il y a un schéma type, il s'adapte au site ; B. Zehrfuss précise d'ailleurs :

"(...) des stades placés aux endroits propices, car il ne suffit pas de faire des stades, mais il faut choisir leur emplacement en harmonie avec le paysage (-..). (3)

Aucun de ces terrains de sport n'est conçu comme un élément de discontinuité à l'intérieur d'un tissu urbain et comme un espace aérant, parfois nécessaire dans l'urbanisme d'après-guerre. La notion de spectacle y est absente (il n'y a pas de tribunes), ce qui signifie que le sport consiste uniquement en une émulation saine.

La participation du Groupe d'Oppède à la propagande du Maréchal Pétain ne fait pas de doute à travers l'organisation de ses visites à Marseille et à Clermont-Ferrand. (4) B. Zehrfuss explique :

"On avait fait accrocher un immense Portrait du Maréchal Pétain qui couvrait toute la façade de la Bourse de Commerce de Marseille. Nous avons eu une idée intéressante : Pétain devait aller sur le Vieux-Port et y faire un discours ; les bateaux, qui étaient au large, devaient, à ce moment-là, venir et se regrouper près de lui. L'excuse de ce travail est que l'on croyait que Pétain était un résistant." (5)

(1) Entretien avec J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 99.

(2) Les recherches se sont révélées infructueuses concernant les réalisations de terrains de sport.

(3) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. 1941, p.73, cf. annexes, P. 57.

(4) Entretien avec M. Chauffrey 1993, cf. annexes, p. 102.

(5) Entretien avec B. Zehrfuss 1990. cf. annexes, p. 149.

Le Groupe d'Oppède n'a que trois jours pour décorer les avenues et les monuments publics, aménager l'itinéraire (1) pour la venue surprise du Maréchal Pétain à Marseille en février 41. (2)

La volonté de faire revivre la Provence, la reconstruire sinon la construire, peut être interprétée comme une forme de résistance (3) et une réflexion d'architectes et artistes sur l'avenir de leur pays. B. Zehrfuss reconnaît toutefois que ces projets sont le reflet à la fois d'un élan patriotique et d'un certain opportunisme. La tâche, que le Groupe d'Oppède entreprend, reste comparable, à ce niveau, à l'action d'A. Lhote, fervent défenseur du Cubisme, qu'il mène avec ses élèves pendant la Seconde Guerre mondiale à Gordes, village proche d'Oppède. Ce dernier écrit :

"Puisse ce contact avec la terre nous redonner, comme à Antée, des forces nouvelles (...). (4)

(1) Cf. cat. n° 2, p. 19.

(2) Gillet (Louis).- "Voyage officiel de Monsieur le Maréchal Pétain/Chef de l'État français à Marseille".- dans : Marseille (1941) n° 16 février.- pp. 3-17.- p. 4.

(3) Guiral (Pierre), Termine (Émile).- La société française 1940-1970 à travers la littérature.- Paris : Librairie Armand Colin, 1972.- 221 p..- p. 165 : "La Résistance, dès le début, a été multiforme et inégalement efficace."

(4) Lhote (André).- Petits itinéraires à l'usage des artistes.- Paris : Éditions Denoël, 1943.- p.10. Le Groupe d'Oppède n'entretient pourtant aucune relation avec A. Lhote.

Synthèse des arts/Projets et réalisations

Architecte comme "trame"

La synthèse des arts ne semble pas facile à réaliser. Toutefois, si les plasticiens n'interviennent que très peu dans le travail du projet Jardin de Provence (1), uniquement par le biais du couple Rémy, cela tient à la morphologie même du Groupe surtout formé alors d'architectes ; leur participation se manifeste seulement par le Relevé des fresques de la Tour Ferrande (2) de Pernes-les-Fontaines en vue d'une restauration. Y. Rémy explique :

"Parce qu'il était impossible de les photographier, mon mari et moi avons fait le relevé des fresques du XIII^e siècle de la Tour Ferrande. (...) Nous avons vécu une quinzaine de jours dans l'ensorcellement de cette tour." (3)

Ces fresques de la fin du XIII^e siècle, qui décorent le troisième étage, illustrent les "Combats menés par Charles d'Anjou, frère de saint Louis, en Italie du Sud."

(1) Cf. cat. n° 1, p. 13 : "Ce projet est le résultat d'un effort collectif, -tous les membres de l'atelier d'Oppède ont été les collaborateurs : Conil-Fayet-Jaubert-le Couteur-Maddalena-Couteur-Murat-Nielly-Rémy-.

(2) Cf. cat. n° 1, p. 17.

Ce relevé de fresques est d'ailleurs présenté à l'exposition Jeune France/(Quatre Réalisations de Jeunes en 1941, cf. annexes, p. 59.

(3) Entretien avec Y. Rémy 1989, cf. annexes, p. 135.

(4) Cartoux (Denise), Fayot (Pierre), Gabert (Pierre).- Pernes-les-Fontaines.- Bernes : s. éd., 1985.- 163 p. ; ill. n./b., coul.- p. 71.

Les fresques n'ont été restaurées qu'en 1965 ; ce n'est qu'alors que l'historien P. Deschamps est parvenu à déchiffrer l'iconographie.

Le Projet de camp de groupement de jeunesse présente un décor pictural sur une façade de la chapelle (1), située près du P.C. du groupement, non orientée, à galeries extérieures et nef unique. Cette fresque religieuse et figurative constitue le point focal de l'architecture simple et modeste ; elle se développe dans les espaces libres du système de construction laissé apparent, à l'avant-plan. Ses motifs iconographiques principaux, c'est-à-dire la Fuite en Égypte, le tétramorphe symbolique au centre et la Nativité, s'inscrivent dans trois espaces libres au premier niveau et composent une sorte de triptyque mural ; tous s'adaptent aux lignes architecturales comme pour accentuer les éléments de charges et de soutiens et composer un crescendo architectural. Ces effets de transparence, ce jeu d'espace et de perspective, permettent d'identifier l'auteur de la fresque, Zelman, car on retrouve les mêmes orientations dans les fresques de l'Étude d'un quartier commercial à Cavaillon ; le rythme architectural provient essentiellement de l'alternance de frontons triangulaires et semi-circulaires peints en trompe-l'œil.

Ces deux essais d'intégration des arts démontrent surtout la volonté chez le peintre d'adapter son travail à l'architecture ; la peinture sert l'architecture, la met en valeur et révèle même une composition architecturale intrinsèque. Cet effort réussi de la part du peintre Zelman est d'ailleurs l'illustration de son parcours artistique ; il a mené des études d'architecture à l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris et, n'ayant pu les achever pour raison de santé, il a commencé la peinture. (2)

(1) Cf. cat. n° 6, p. 50.

(2) Entretien avec O. Otchakovsky 1990, cf. annexes, p. 125.

Architecture dessinée

Ces deux projets comme la plupart d'ailleurs ne se concrétisent pas mais la créativité y apparaît sous sa forme la plus pure ; l'architecture dessinée a quelque chose de plus : les visions ne sont pas bridées par des compromis et peuvent se développer en toute liberté. Comme l'écrit V.M. Lampugnani :

"Les dessins rendent en outre possible la représentation des pensées architectoniques tout court, non seulement dans le but de sauver ce qui est précieux culturellement, ce qui, autrement, périrait, mais également parce que, assez fréquemment l'architecture "de tiroirs" est aussi importante du point de vue artistique et historique que ce que l'on bâtit." (1)

La réalisation reste tout de même le prolongement logique de ces projets ; dans l'esprit des Oppédiens, l'absence de réalisation a nui au développement du Groupe ; elle est perçue comme un échec et entraîne de facto celui de l'intégration des arts ; G. Pringault explique :

"Il n'y avait pas de commande, nos travaux ne dépassaient pas l'étape du projet. Ce sont les architectes qui dominaient. Les formes restaient très sages." (2)

La participation des plasticiens aux différents projets intervient surtout au niveau de l'exécution et non au niveau de l'idée, mais peut-être ont-ils contribué à ce que les dessins aient ce haut degré de détails ? Chaque détail y a la même signification que la vue générale. Le rapport nature/architecture y reste particulièrement exploité ; or, ce sont les plasticiens, notamment le graveur J.C. Janet, qui dessinent le paysage. Tracée avec soin dans les projets des terrains de sport et du camp de groupement de jeunesse et surtout les travaux d'école de J. Auproux et G. Brodovitch, la nature ne se situe pas du tout en arrière-plan et devient un élément complémentaire indispensable qui donne au bâtiment, assise, expression et même signification. À travers le Projet d'extension de la ville de Cavallon, F. Stahly définit son rôle dans les projets collectifs :

1) Lampugnani (Vittorio Magnago).- L'architecture du XX^e siècle en dessins : Utopie et Réalité.- Paris : Philippe Sers éditeur, 1982 (éd. consultée).- 195 p. ; ill. n./b., 15 ill. coul..- n./.,b 6.

2) Entretien avec G. Pringault 1990, cf. annexes, p. 132.

"Un autre travail collectif concernait le réaménagement de la ville de Cavaillon, qui a soulevé de vives protestations de la part des habitants ; dans les projets comme celui-là ma participation n'a été qu'un travail de petite exécution. (...) Les architectes dirigeaient les travaux ; à propos d'intégration des arts, il y avait un relent du Bauhaus mais l'esprit était plus libre ; nous envisagions des questions mais l'architecture menait le jeu." (1)

Une autre forme de dessin se manifeste par de nombreux relevés d'architecture à Vaison-la-Romaine, Sénanque, Avignon, Nîmes (1940), Montpellier (1941) et surtout Oppède (2) ; sur l'un de ces croquis, Zehrfuss projette un édifice utopique sur les ruines du château d'Oppède, qui correspondrait à la genèse du travail d'école de J. Auproux. La plupart de ces relevés sont réalisés par les étudiants en architecture. L'un d'entre eux, J. Le Couteur, précise :

"Beaudoin nous disait : "Il faut faire des relevés pour apprendre l'architecture"." (3)

(1) Entretien avec F. Stahly 1993, cf. annexes, p. 140.

(2) Cf. cat. n° 1, p. 16.

(3) Entretien avec J. Le Couteur 1990, cf. annexes, F. 120.

Réalisations

Les raisons de l'absence de réalisation sont multiples,- manque de moyens, contexte historique défavorable, situation particulière...- ; à propos du projet Jardin de Provence, J. Nielly confie :

"Malgré le sérieux de ces études, peu de mes camarades pensaient les voir se réaliser." (1)

Ces mots de G. Pringault reflètent aussi cet état de cause :

"Nous étions comme dans une salle d'attente ; je me rappelle la réflexion d'un visiteur à Oppède : "Vous savez, quand on est dans une salle d'attente, on ne pense pas à repeindre les murs !". (2)

Si le projet Jardin de Provence paraît utopique par son ampleur, il a pourtant failli être réalisé ; les allocations accordées au Groupe et la présence de représentants de Vichy suffisent à le prouver. Les autres projets d'architecture ne se montrent pas très audacieux au niveau du style ; il y est néo-régionaliste. On ne peut donc affirmer comme F. Valogne :

"Dans le domaine de l'audace, ils s'essayèrent à trouver une manière d'intégrer la sculpture dans l'architecture. Aucun projet ne fut réalisé, bien entendu, mais ces travaux menés en commun élargirent leur horizon." (3)

C'est justement dans une réalisation, celle du Décor de l'Éden bar (fin 41), (4) qu'il y a une réelle et étroite collaboration des artistes, Étienne-Martin, Hérold, F. Stahly et Zelman, avec l'architecte B. Zehrfuss, tentative à lier aux Journées de Lourmarin qui ont, entre autres, le même objectif (5).

(1) Témoignage de J. Nielly 1990, cf. annexes, p. 95.

(2) Entretien avec G. Pringault 1990, cf. annexes, p. 129.

(3) Valogne (Catherine).- "Essai de synthèse/sculpture-architecture/François Stahly".- dans : Les Lettres françaises (1959) n°774 du 21 mai au 27 mai : p. 9.

(4) Cf. cat. n° 4, p. 37.

Malheureusement mes efforts pour retrouver une photographie du décor intérieur ont été vains.

(5) Faure (Christian) ouv. cit. 1989, p. 59.

Il est possible d'expliquer ce travail collectif et pluridisciplinaire par le fait non seulement qu'il s'agit d'une commande privée mais aussi parce qu'il y a réalisation - ce qui semble corroborer les propos de G. Pringault précédemment cités (1) - ; mais la raison essentielle dépend du type même du travail : un décor concerne surtout les plasticiens, la proportion artiste/architecte en est d'ailleurs révélatrice = 4/1,

Les façades extérieures de ce café à l'angle d'une rue sont décorées de fresques par Zelman, sur le même thème que celles du Pavillon Herbé-Camelot de l'Exposition Internationale de 1939 à New York (2) "l'arbre généalogique des vins de France" peuplé d'amours. À l'intérieur, B. Zehrfuss réalise un plafond-miroir comme ceux des discothèques, ce qui fait écrire à F. Valogne :

"Dans le domaine de la fantaisie, Stahly montre une photo d'une boîte de nuit de Nice (ou de Marseille) conçue par Zehrfuss et dont il fit la sculpture centrale." (3)

Étienne-Martin et F. Stahly élaborent une "sculpture-arbre" reliant le sol au plafond. F. Stahly précise :

"En collaboration avec Étienne-Martin, j'ai élaboré une sculpture, pilier central, dont la partie supérieure constituait une sorte de voûte avec des dauphins ; pour cette sculpture-arbre, en bois, nous avons travaillé dans la masse avec l'aide d'un menuisier." (4)

(1) Propos cités, p. 57.

(2) Entretien avec O. Otchakovsky 1990, cf. annexes, p. 126.

Cat. d'Expos. Exposition Internationale de New York/Pavillon français de l'Exposition Internationale.- Paris : Ateliers d'Impression et de cartonnage d'art, 1939.- 136 p.: ill. n./b.. Aucune mention des fresques de Zelman.

(3) Valogne (Catherine) ouv. cit. 1993, p. 9.

(4) Entretien avec F. Stahly 1990, cf. annexes, p. 139.

Héroid conçoit un comptoir-aquarium avec une dalle de verre sous laquelle sont placés des animaux, scorpions et autres (1). Cette métamorphose des objets, -le plafond-miroir, la sculpture-arbre et enfin le comptoir-aquarium- démontre une audace probablement inspirée par l'artiste surréaliste. Cet univers de transition et ces éléments hybrides témoignent d'une indépendance absolue de pensée qui ne cadre avec aucun système, rappellent l'œuvre de Miro intitulée Carnaval d'Arlequin (1924-25) (2) et portent le sceau de Héroid ; dans Le Maltraité de peinture, celui-ci écrit d'ailleurs :

"Tout objet a un mouvement exprimable dans le temps, c'est-à-dire un mouvement de vie infini."

Il ne peut voir "une chose", ne voit les choses "que les unes dans les autres, entremêlées."

Un travail antérieur concerne le décor d'une maison ancienne de Bonnieux (juillet 41) (3) ; les fresques projetées par Zelman mais exécutées par le couple Chauffrey (4) se développent au niveau des voûtes tandis que le sol est parsemé de rochers qui émergent ; cet ensemble hétéroclite et géométrique ne conviendra pas au commanditaire, un médecin d'Hyères, qui le fera détruire. G. Pringault confie à ce propos : "B. Zehrfuss, mécontent, intenta un procès sur la base de "destruction d'œuvre d'art." (5) Les fresques extérieures de l'Éden bar n'ont par ailleurs pas pu être réalisées entièrement, comme l'explique O. Otchakovsky :

"Le travail n'a pas pu être terminé car les autres propriétaires de bars ont demandé à ce qu'il n'y ait pas de décoration extérieure." (6)

(1) Entretien avec B. Zehrfuss 1990, cf. annexes, p. 144.

(2) On y trouve l'Arlequin-luth/guitare, un dé-libellule, un cylindre-cyclope...

(3) Aucun document photographique de ce travail n'a pu être retrouvé.

(4) Entretien avec M. Chauffrey 1990, cf. annexes, p 103.

(5) Entretien avec G. Pringault 1990, cf. annexes, p. 133.

(6) Entretien avec O. Otchakovsky 1990, cf. annexes, p. 126.

TRAVAUX D'ÉCOLE

La plupart des Oppédiens terminent des études en architecture à l'École Régionale des Beaux-Arts de Marseille et y rendent régulièrement des travaux préparés à Oppède ; certains sont élaborés dans le cadre de concours -les Trois-Arts (1), Bourgeois et Godeboeuf (2), ...-, d'autres dans le cadre d'examens -législation du bâtiment (3)-. Les professeurs ne donnent pas à proprement parler des cours ; leur rôle consiste plutôt à conseiller et à corriger les élèves sur leurs travaux. J. Auproux explique :

"Pour obtenir un diplôme (d'architecte D.P.L.G., Diplômé Par Le Gouvernement), il faut présenter un nombre de "valeurs" bien définies par le règlement de l'École. Ces valeurs s'obtiennent en présentant des projets, des concours et aussi des examens. Un jury de l'Institut de France juge et accorde les valeurs. (...) Nos vrais Maîtres étaient alors M. Castel, architecte de la ville, grand mutilé de la guerre 14-18 (...). Il y avait aussi le grand Beaudoin, Premier Grand Prix de Rome, que j'avais bien connu à Paris, comme grand Ancien, dans l'Atelier Pontrémoli où j'étais entré." (4)

Le travail de fin d'études, travail permettant d'être diplômé, consiste en un projet libre qui doit être soutenu devant un jury. Ceux de J. Auproux et de G. Brodovitch, qu'ils présentent tous deux à la session de février 42 (5), concernent Oppède et prolongent le projet Jardin de Provence. Tandis que le premier élabore un Centre de maîtrise (6) sur les ruines du château, le second projette une Restauration du prieuré (7) qu'ils avaient commencée d'ailleurs (8) : l'édifice devient une Atelier d'architecture.

(1) Document écrit, cf. annexes, p. 44.

(2) Document écrit, cf. annexes, p. 45.

(3) Document écrit, cf. annexes, p. 43.

(4) Témoignage de J. Auproux 1990, cf. annexes, pp. 77-78.

(5) Document écrit (daté du 25 février 1942), cf. annexes, p. 46.

(6) Cf. cat. n° 10, pp. 67-81.

(7) Cf. cat. n° 11, pp. 82-94.

(8) Cf. Chronologie et Étude de milieu, p. 15.

Le Centre de maîtrise

Grâce aux carrières d'Oppède et au réemploi des ruines, la construction est prévue en pierre. Une étude archéologique préliminaire permet à J. Auproux d'intégrer la morphologie des murs encore en place, notamment un contrefort nord à son édifice (1) :

"Pour déformer le moins possible le site, j'avais fondé mon travail sur plusieurs vues géométrales." (2)

Il y a adaptation d'une part au tracé du château, au site construit même s'il reste très endommagé et d'autre part à l'inclinaison du rocher, au site naturel. L'édifice suit en effet la ligne du sol et les façades s'incorporent au piton rocheux à un point tel qu'il est permis de parler de mimétisme architectural. La façade septentrionale (3) témoigne d'un intérêt particulier : pour ne pas bouleverser ou pour perturber le moins possible le paysage côté village, J. Auproux concentre les ouvertures sur les façades, orientale et surtout méridionale. Dans une certaine mesure, cet effort de mise en valeur des mouvements naturels du terrain peut rappeler le travail de F.L. Wright classé parmi les idéologues naturalistes, pour la Maison sur la colline de Spring Green (Wisconsin) et la Maison sur la rivière à Bear Run (Pennsylvanie). F.L. Wright écrit dans son Autobiographie :

(1) La ligne nord des ruines est sauvegardée. Cf. cat. n° 10, p. 73. Sauze (Élisabeth).- "Oppède".- dans : Congrès archéologique de France/143^e session 1985 Le Pays d'Aix (1988).- pp. 216-237.- p. 223. Partie nord en 1640 des plans schématiques :

Étage du soubassement

9-10-12 : chambre du châtelain, moulin, chambre du four

Rez-de-chaussée

13-14-8-7-5 : grenier, chambre du grenier, grande tour, escalier, cuisine

1^{er} étage

8-7-6 : grande tour, escalier, chambre.

(2) Entretien avec J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 100. Cf. cat. n° 10, p. 69-

(3) Cf. cat. n° 10, p. 73.

"J'avais cette idée que les lignes horizontales dans les bâtiments, ces lignes parallèles à la terre, s'identifient avec le sol et font que le bâtiment appartient au sol." (1)

Dans le Centre de maîtrise de J. Auproux, on retrouve cette sensibilité à la topographie. Des précisions sont données sur l'organisation interne du bâtiment par les façades extérieures, notamment méridionale et orientale, mais ce qui prime n'est pas la forme que pourra avoir le Centre de maîtrise, c'est la correspondance qui devra s'établir entre l'édifice et le site. En fait, il s'agit d'intégrer l'édifice au site. J. Auproux confirme :

"Le respect de l'environnement était un caractère important de ce projet : peu le ciment utilisé, adaptation au site, en l'occurrence au rocher avec appui sur le point le plus bas." (2)

L'emploi de la pierre et l'usage restreint des joints ne reflètent, ni l'état de pénurie pendant la Seconde Guerre mondiale qui interdit toute liberté du matériau en architecture, ni l'idéologie et la pratique d'alors, mais l'unique volonté de l'architecte d'utiliser un matériau local qui ne dépare pas.

L'encastrement du bâtiment dans la colline explique la surface peu importante du niveau bas (3) et de ce fait, l'insuffisance des dimensions de la salle de la chaufferie, qui entraînera la révision du jugement du jury. J. Auproux reconnaît :

"(...) le seul défaut, qui m'a valu d'ailleurs la révision de ma mention était la salle de la chaufferie jugée trop exigüe. J'ai d'abord eu la mention "très bien" puis la mention "bien"." (4)

(1) Rimbert (Sylvie).- Les paysages urbains.- Paris : Librairie Armand Colin, 1973.- p. 88.

(2) Entretien avec J. Auproux 1993, cf. annexes, p. 100.
Cf. cat. n° 10, p. 75. Cet appui est particulièrement visible au niveau de la façade orientale de l'édifice.

(3) Cf. cat. n° 10, pp. 78-80.

Les coupes le montrent.

(4) Cf. infra note (2).

L'ensemble de l'édifice se déploie dans l'espace tel un château fort médiéval ; un détail décoratif, le bossage en boule, fait précisément référence au décor de nombreuses portes monumentales qui se multiplient au Moyen Âge dans les villes, notamment la porte Saint-Jean à Montreuil-Bellay (Maine et Loire). À l'intérieur, les liens avec l'architecture médiévale s'approfondissent ; en effet, l'agencement des ateliers des ingénieurs, peintres et sculpteurs (1), s'inspire du modèle du monastère de Sénanque ; J. Auproux confie à ce propos :

"(...) en ce qui concerne l'organisation de chaque atelier, il y avait une loggia attenante ; je m'étais inspiré d'un système que j'avais vu auparavant dans un monastère, celui de Sénanque où chaque moine avait sa propre pièce avec cour." (2)

Une grande galerie (3) distribue les ateliers à l'étage ; ces derniers ne communiquent d'ailleurs pas directement ; cela rappelle la galerie du palais projeté par Ch. Fourier, plus large certes et annonçant déjà la rue centrale de l'Unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier. L'accès à l'édifice se fait côté sud uniquement ; la circulation intérieure plus développée (ascenseur, escaliers, galerie) témoigne d'un confort moderne. Une distinction importante apparaît toutefois entre le Centre de maîtrise et le palais de Ch. Fourier : celui-ci ne propose aucune voie découverte, aucun espace exposé "aux injures de l'air" ; J. Auproux prévoit non seulement des loggias pour les ateliers mais aussi un toit-terrasse sur la moitié de la superficie du dernier niveau (4). Par ailleurs, les quatre chambres répertoriées dans son travail (1 au niveau accès, 3 au niveau toiture) permettent de supposer que seulement 16 personnes au maximum peuvent y vivre ; ce qui reste sans commune mesure avec le phalanstère de Ch. Fourier prévu pour 1 800 personnes.

Un grand atelier permet le travail collectif et pluridisciplinaire ainsi que les expositions ; comme le projet Jardin de Provence, le travail de J. Auproux repose sur l'idée du Groupe d'Oppède tel qu'on le voudrait, avec ses ateliers d'architectes, de sculpteurs, de peintres, unis par un seul et unique dessein, celui de la création collective.

(1) Cf. cat. n° 10, p. 72.

(2) Entretien avec J. Auproux 1990, cf. annexes, p. 100.

(3) Cf. infra note (1).

(4) Cf. cat. n° 10. p. 77.

La Restauration du prieuré

L'image globale de la nature et du bâtiment apparaît moins dans le projet de G. Brodovitch, dont l'orientation générale est centrée sur la Restauration du prieuré. Celui-ci, encore en place (1) permet une mise en valeur des parties anciennes - notamment les fenêtres à meneaux, trilobées, des XV^e et XVI^e siècles et les arcs en plein cintre, sur la façade septentrionale côté village - (2). Le plan du bâtiment est formé de quatre corps de bâtiment entourant une cour, avec des décrochements qui donnent le rythme architectural ; celui-ci se prolonge dans le moindre détail ; la façade orientale reçoit ainsi une claustra en damier (3).

Le lien entre les deux projets s'opère au niveau du matériau utilisé, celui de la pierre exclusivement ; toutefois, si J. Auproux préfère l'usage restreint du mortier pour donner au matériau son expression maximum, G. Brodovitch prévoit un appareil réglé, allongé, avec pierres de taille à joints gras (4), On peut à juste titre s'interroger sur l'intégration de cet édifice dans le village car la tradition de construction du Luberon est en pierres sèches, c'est-à-dire en moellons bruts ou ébauchés posés sans mortier. Outre l'utilisation du matériau local, l'embellissement commun des édifices passe par la présence des arts plastiques : des sculptures et même une peinture murale dans le projet de G. Brodovitch (5) viennent ponctuer l'architecture. L'unique sculpture monumentale de la Restauration du prieuré, installée dans l'espace vide laissé entre les parties orientale et méridionale, ferme en quelque sorte l'édifice ; cette sculpture organique proche de celles de F. Stahly, participe donc à la compréhension de l'édifice qui s'enroule dans l'espace ; elle en forme l'aboutissement. Son installation peut être comparée à celle de la sculpture de Moore à l'UNESCO, indispensable à l'endroit où elle est placée car elle y constitue un contrepoint, une masse qui conclut l'ensemble. Les sculptures du projet de J. Auproux paraissent moins importantes par leur disposition ; elles sont géométriques et rappellent l'art de Vasarely.

(1) Document photographique, cf. annexes, p. 12.

(2) Cf. cat. n° 11, p. 89.

(3) Cf. cat. n° 11, p. 90.

(4) Cf. cat. n° 11, p. 93.

(5) Cf. infra note (3).

L'ŒUVRE INDIVIDUEL

Sculpture

Seulement deux œuvres de F. Stahly, retrouvées, sont en partie créées à Oppède en 1941, une sculpture intitulée Le doigt (1938-42) (1) et une autre, Les pousses (1941-45) (2) ; si le processus de la création est similaire pour toutes ses sculptures réalisées pendant la Seconde Guerre Mondiale, à Oppède puis à Saint-Jean-de-Malbosc (petit village près de Grasse) et enfin à Charny village proche de Sens), leur format réduit en constitue la deuxième caractéristique, d'ailleurs liée à la précédente. En effet, dans ses incessants déplacements, F. Stahly doit pouvoir emporter ses œuvres dans ses bagages. La durée du processus de création n'est pas seulement la conséquence directe de la vie de F. Stahly mais constitue l'écho de son passage à l'Académie Ranson et correspond à une volonté générale de l'artiste ; il confie :

Deux ans après, je reprends une sculpture et je fais la sculpture que j'aurais dû faire." (3)

Malheureusement, un certain nombre d'elles, antérieures à 1942, ont disparu ; et, c'est le cas de celles d'Oppède. La troisième particularité des sculptures de ces années d'errance reste le matériau utilisé, le bois que F. Stahly aère, transforme ; il libère la matière pour qu'elle devienne sculpture. Il y a passage de la pure végétation à la création ; c'est une espèce de transmutation qui s'opère. Comme l'écrit C. Giedion-Welcker :

(1) Cf. cat. n° 12, p. 97.

(2) Cf. cat. n° 12, p. 98.

(3) Plazi (G.) - Entretien avec F. Stahly /Entretien d'hier et aujourd'hui.
- Émission de France Culture, Paris, 1999 (diffusée le 20 sept.).

"(...) elles (les sculptures) pouvaient être emportées dans des poches de pantalon et, en un sens plus profond, elles étaient aussi symboles et messages d'un devenir autre que celui qui régnait alors, car sous la pression d'une atmosphère extérieure de guerre, elles étaient nées de solitude et de contemplation, et étaient pénétrées des forces vives de la foi (1)." (2)

Dans Le doigt, le traitement sensible du bois et la tension interne de la sculpture liée aux lignes courbes et vibrantes, s'enroulant autour d'un espace vide central, expriment l'attente, la germination, l'avant. Cette œuvre se prolonge en quelque sorte et devient Les pousses dont les lignes verticales, où l'on peut encore deviner la forme noueuse de la branche, constituent un jaillissement dans l'espace ; c'est l'éclosion, la naissance, l'après. Cette interprétation artistique de la nature correspond au "langage chiffré de la nature" ainsi nommé par Novalis. Les deux œuvres n'en forment qu'une et représentent finalement la vie, l'accomplissement de la vie. F. Stahly écrit :

"Dans beaucoup de mes sculptures, les surfaces ne sont pas perceptibles. Ce sont des sculptures qui ne sont orientées vers rien, ou vers rien de perceptible. Elles poussent et croissent, nourries de mes émotions et de mes sentiments. Comme les plantes, elles cherchent la lumière. (...) Retrouver le sens de la vie, le reste viendra par surcroît." (3)

L'articulation particulière de la sculpture Le doigt frappera H. P. Roché, lors d'une visite chez Étienne-Martin à Dieulefit en 1943 :

"Vers 1943, j'ai vu une photo d'un petit bois de Stahly, Le doigt et, par lettre, j'ai acheté aussitôt cette œuvrette (...). Pourquoi parler d'Espace et de Rythme, (...) dont le sens profond échappe à l'homme ? Je dirai simplement que Stahly contient une finesse, une attention, une transposition lyrique naturelle, un humour, une patience et une continuité qui m'attachent à son œuvre (...')." (4)

(1) Cf. Chronologie et Étude de milieu, p. 30.

(2) Giedion-Welcker (Carole).- François Stahly.- Paris : éditions Galerie Jeanne Bucher, 1963).- p. 9.

(3) Arp (Jean), Roche (Henri-Pierre), Stahly (François).- François Stahly.- Paris : P. Fachetti, 1953.- s.p. (Coll. "Art Naissant").

(4) Ibid.

Les cinq sculptures d'Étienne-Martin, créées à Oppède en 1942, diverses par le matériau (bois, plâtre) et par la nature (deux portraits, une sculpture figurative, des pièces abstraites), sont unies par le mode de travail : aucune étude dessinée antérieure et corps à corps en quelque sorte avec la matière pour en extraire l'essence. Dans les différentes périodes qui structurent la vie de l'artiste, il y a toujours une sculpture plus caractéristique, dense et importante, tant par son ampleur que par sa portée dans l'itinéraire artistique du sculpteur. La période d'Oppède ne fait pas exception à la règle ; comme la Vierge au sable (1943) à Dieulefit, la Nuit d'Oppède (1) se détache et mérite que l'on s'y attarde. Étienne-Martin confie d'ailleurs :

"Pour moi, il y a trois œuvres clés dans ma production artistique : la Nuit d'Oppède, l'Homage à Lovecraft puis la Demeure qui est multiple et une à la fois (...)." (2)

La Nuit d'Oppède en châtaignier, première sculpture en bois d'Étienne-Martin, s'inscrit dans un cube imaginaire (3) : l'espace autour de la sculpture en ronde-bosse est strict. Le polissage entraîne un dépouillement de la forme, en supprimant tous les accessoires et en la réduisant à ses structures élémentaires. Sa forme globale, pleine, compacte, est sans doute liée à sa réalisation dans un tronc d'arbre que l'artiste trouve par hasard. L'orifice assez profond, qui se trouve à l'arrière de la sculpture, existait avant que le bois soit transformé. Il est repris et approfondi pour y placer une sphère chromée, ce qui n'a jamais pu se réaliser. (4) Ce creux naturel, travaillé par l'artiste, annonce les Demeures aux alvéoles multiples ; on y retrouve le même désir de pénétrer la matière. Ses Demeures sont d'ailleurs construites sur un plan très précis et comportent deux parties : "la nuit", "le jour", avec, au milieu, un espace où l'homme attend, peut circuler, s'associer, tourner sur lui-même.

(1) Cf. cat. n° 14, p. 99.

(2) Entretien avec Étienne-Martin 1988 dans : Sircoulomb (Valérie-Anne) ouv. cit. annexes, p. 18.

(3) Elle rappelle la sculpture égyptienne Statue-cube (granit noir) de la XIII^e dynastie, sculpture du type statuaire qui apparaît au Moyen Empire. (Coll. perm., Musée de la Vieille Charité, Marseille).

(4) Témoignage de J. Nielly 1990, cf. annexes, p. 94.

Le creux reste quelque chose de très présent chez les sculpteurs qui ont une démarche extrêmement formaliste et correspond à la préoccupation fondamentale du plein et du vide. Étienne-Martin explique :

"Dans le fond, je peux vous répondre sur le problème du creux. Plastiquement. Je me suis dit : ce sont des chambres, donc mon obsession de cette maison qui était en moi et dans laquelle je vivais très simplement. (...) Ça a donné la première Demeure, une organisation de chambres les unes par rapport aux autres, une architecture, mais plus émotionnelle." (1)

La Nuit d'Oppède (Nuit N° 3) s'inscrit dans une série puisque c'est un thème qu'il reprend régulièrement ; elle se réfère d'un point de vue formel à Nuit N° 2 (1935) en plâtre ; composées d'un seul élément, ces deux sculptures sont paisibles par la bonhomie des volumes, énergiques grâce à l'intervention d'arêtes, de zones très plates et à l'opposition de la verticale et de l'horizontale. La Nuit d'Oppède annonce à son tour l'Hommage à Lovecraft défini par l'artiste comme une femme assise avec des creux.

L'enchevêtrement des formes et des images a fait dire à certains critiques d'art et journalistes que la Nuit d'Oppède représentait un couple. Il n'y a qu'un seul personnage ; les ailes de son corps accroupi le rendent énigmatique. Elle est la représentation plastique d'une essence féminine, accueillante, mais susceptible de se refermer sur son secret. Étienne-Martin reconnaît :

"La nuit, c'est le feu dedans, le désir (...) c'est quelque chose d'inspiration amoureuse (...)." (2)

(1) Breerette (Geneviève).- Tentatives d'Approches.- dans : Journal d'expos. d'Étienne-Martin, Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière.- Paris, 1988.- p. 3.

(2) Entretien avec Étienne-Martin 1990, cf. annexes, p. 107.

Le sculpteur y voit aussi une affection particulière pour Gauguin même s'il élabore sa sculpture sans programme ; en effet, les femmes tahitiennes du peintre adoptent souvent la même position, position de langueur et d'attente silencieuse. L'œuvre des premières années tahitiennes, intitulée Te faaturuma (1891) correspond à une lettre écrite par Gauguin à sa femme, peu après son arrivée :

"Toujours ce silence. Je comprends pourquoi ces individus peuvent rester des heures, des journées assis sans dire un mot et regarder le ciel avec mélancolie." (1)

Les femmes adoptent une position bouddhique ; certains y voient l'influence des sculptures de Barabudur... Quoi qu'il en soit, cette pose établit un lien avec l'Orient. La Nuit d'Oppède se réfère plus encore à l'art marquisien précisément, notamment au motif typique de Tiki ; (2) les lignes apparaissent aplanies dans les deux ; des détails sont similaires comme le dessin du nez avec des ailes larges. Cette sculpture représente en quelque sorte l'écho du choc des arts primitifs que connaissent la sculpture et la peinture modernes, dès 1907 ; ainsi, la Nuit d'Oppède s'associe à la Figure accroupie (1907) de A. Derain et à l'Adieu (1940-1941) de H. Laurens.

Le personnage d'Étienne-Martin, les yeux clos, paraît exprimer la réflexion intérieure et pourrait illustrer ces vers de Supervielle :

"Nos racines sont souterraines
Notre front dans le ciel se perd
Mais, tronc de bois au cœur de chair
Nous n'avançons que dans nous-mêmes." (3)

(1) Stuckey (Charles F.).- Les premières années tahitiennes.- dans : cat. d'expos. Gauguin, Galerie nationale du Grand palais (10 janvier-24 avril 1989).- Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.- 494 p. ; ill. n./b., coul...- p. 234.

(2) Guiart (Jean).- Océanie.- Paris : Éditions Gaillard, 1963.- 460 p. ; ill. n./b., coul. (Coll. L'Univers des Formes).- pp. 363-366, ill. n° 378.

(3) Extrait du poème.- Arbres dans la nuit et le jour.- dans : Les Lettres françaises (1944) n° 12 1^{er} avril.- p. 17.

Bien qu'Étienne-Martin ait réalisé d'autres nuits avant-guerre, la Nuit d'Oppède doit être considérée avant tout comme une sculpture de circonstance. Elle ne peut se situer hors du temps qui la génère ; de nombreux ouvrages sur ces années troubles portent d'ailleurs dans leur titre le mot "nuit".(1)

La Nuit d'Oppède représenterait alors les vers de R. Desnos :

"Âgé de cent mille ans, j'aurais encore la force
De t'attendre, O Demain pressenti par l'espoir.
(...)
Or, du fond de la nuit, nous témoignons encore
De la splendeur du jour et tous ses présents
Si nous ne dormons pas c'est pour guetter l'aurore
Qui prouvera qu'enfin nous croyons au présent. (2)

Dans la grille de son ouvrage-clé intitulé Abécédaire et autres lieux [3], Étienne-Martin reprend chacune de ses œuvres antérieures à l'année 1976, en les assimilant à une pièce architecturale de sa maison natale. Il rattache la Nuit d'Oppède au "caveau" et au "collier de la nuit" et explique :

"Ces escaliers et ces alcôves, je
les nomme collier de la nuit ;
ils sont comme le fil qui coud,
doux et amer, le bloc monolithique
du Temps." (4)

(1) Notamment les ouvrages de :

Frenay (Henri).- La nuit finira/Mémoires de La Résistance 1940-1945.- Paris : R. Laffont.1975.

Gary (Romain).- La nuit sera calme.- Paris : Gallimard, 1974.

Texier (Jean).- Écrit dans la nuit.- Paris : la Nouvelle édition, s.d..

(2) Desnos (Robert).- Demain.- dans : L'État de veille.- s.l. : s. éd., 1942.- cité dans : Seghers (Pierre).- La résistance et ses poètes (France 1940/1945).- Paris : Éditions Seghers, 1974. -p. 462.

[3] Étienne-Martin.- Abécédaire et autres lieux.- Genève : Éditions Claude Givaudan, 1976.- s.p..

[4] Ibid.

Les Gémeaux (1) appartiennent au Grand jeu d'échecs (2) qu'il commence à Oppède ; les quelques pièces réalisées en plâtre, procuré en Avignon, ne s'organisent pas comme un jeu ; elles frappent B. Zehrfuss :

"(...) il a fait un jeu d'échecs dans une grande pièce avec des pions presque grandeur nature : c'était magnifique." (3)

Cette période artistique annonce celle de Dieulefit car Étienne-Martin crée à Oppède une Vierge (4) qu'il offre à l'Église d'Aix-en-Provence qui la refusera. Ce refus peut être l'origine de la Vierge au sable, offerte non plus aux hommes mais à la nature. Par ailleurs, l'exécution de ce thème est sans doute liée à un projet commun d'Oppède avec Zelman dont il fait alors le portrait (5) : créer une chapelle funéraire pour le fils d'un ami, chapelle devant recevoir une grande sculpture de la Vierge s'intégrant à l'architecture. Le projet n'a pas abouti.

Ces deux travaux paraissent étrangers aux autres œuvres d'Étienne-Martin à Oppède, qui ne sont pas mystiques par leur titre et leur inspiration.

(1) Cf. cat. n° 17, p. 102.

(2) Cf. cat. n° 18, p. 103.

(3) Entretien avec B. Zehrfuss

(4) Œuvre non retrouvée.

(5) Cf. cat. n° 16, p. 101.

Peintures

Les œuvres personnels d'Oppède des deux sculpteurs développent une approche similaire ; on y trouve des parentés qui s'affirmeront après-guerre. Quant à ceux des peintres, ils apparaissent différents les uns des autres par l'inspiration et le style.

Y. Rémy élabore en 1941 une fresque d'un caractère naïf, qui représente les activités de la première période du Groupe ; l'œuvre s'intitule Naissance du Groupe d'Oppède (1) : tandis que des architectes travaillent dans l'atelier imaginaire et ouvert au premier plan, d'autres restaurent le toit d'une maison (2). Les édifices en ruines s'enchaînent et forment une sorte de cascade architecturale silencieuse, envahie par la végétation. Il ne reste que les pierres et la seule animation provient de la présence de ces architectes qui habitent le village et s'attachent à le reconstruire. Cette impression de solitude et d'isolement, C. de Saint-Exupéry l'exprime :

"Tu te sentiras seule, perdue parmi les ruines, le mistral, les étoiles, et puis un beau matin, tu te réveilleras chez toi, ton cœur aura grandi, les pierres te parleront (...). Oppède, tu verras, ce n'est rien et c'est tout. C'est notre cœur, c'est notre force." (3)

Les trois œuvres de R. Humblot (1942), un paysage, une nature morte et un autoportrait, se caractérisent par l'austérité, la simplicité et l'utilisation de la lumière comme d'un isolant et non comme un agent de liaison. Le peintre durcit l'instant. Même des nuances, qui auraient pu s'accorder, réclament leur indépendance. Peut-être que cela est lié à son mode de travail - il va recueillir les sensations sur le vif, sensations qu'il reprend, analyse, développe ensuite - ou plutôt à son tempérament et à ses convictions - il peint tout avec une "sympathie féroce" (4) ; Humblot croit à la solitude, à la sienne et aussi à celle des autres êtres vivants et des objets -.

(1) Cf. cat. n° 19. p. 105.

(2) le Groupe d'Oppède pose réellement une toiture, cf. cat. n° 1, p. 13.

(3) Saint-Exupéry (Consuelo) ouv. cit. 1947, pp. 65,73.

(4) Marx (Claude-Roger).- Humblot.- dans : Cat. expos, Humblot, musée Toulouse-Lautrec.- Albi, 1968.- p. 10.

Le Château d'Oppède-le-Vieux (1942) (1) correspond au paysage qui s'étend au pied du versant opposé au village, ce qui explique que, seules, les ruines du château apparaissent. Le piton rocheux dont R. Humblot aime tant la compagnie, (approfondit l'espace de la toile ; cet effet de perspective est accentué par l'allée d'arbres nus qui avancent vers nous. Cette terre paraît pauvre, âpre et décharnée ; elle répond aux préférences du peintre pour les régions désertes, calcinées, où la muraille, le caillou, surgissent au milieu des terrains qu'ils surplombent ou trouent. Dans ce paysage fortement rythmé et solidement construit, la présence de maisons et d'un homme labourant la terre révèle toutefois la notion de paysage habité, d'une nature dominée et maîtrisée. Ce personnage pourrait être J. d'Otemar, membre du Groupe d'Oppède, installé comme architecte-conseil en matière d'agriculture. Comme pour la Nature morte à la lampe de 1942 (Musée National d'Art Moderne, Paris), (2) les couleurs dominantes sont des harmonies mates, sourdes, des tonalités graves. Sa palette se compose de tons de terre, de gris ; R. Humblot confie : "J'éprouve un réel plaisir physique à peindre des gris". (3) Il installe sa nature morte sur une table, voire sur son rebord ; on remarque la même disposition des objets de la vie quotidienne dans la Nature morte campagnarde ([1942) notamment. Cette disposition semble être une caractéristique de son art comme la présence d'objets coupants ou tranchants. Toutes ses natures mortes sont marquées par la même sévérité des lignes, par sa rigueur sans concession au charme. La Nature morte à la lampe figure parmi les achats et commandes de l'État aux artistes en 1942. (4) II élabore aussi un Autoportrait à la pipe à Oppède en 1942 (5) qui semble éloigné de celui créé en 1943 en Auvergne ; le premier représente un être doux au regard mélancolique, aux doigts fragiles, tandis que le second montre un être agressif au regard méfiant, aux doigts crispés.

(1) Cf. cat. n° 21, p. 107.

(2) Cf. cat. n° 22, p. 108.

(3) Taillandier (Yvon).- "L'actualité des Arts/R. Humblot".- dans : Connaissance des arts (1956) n° 53 juillet.- p. 71.

(4) Ladoue (Pierre).- L'art vivant/Les achats et commandes de l'État aux artistes de 1942".- dans : Revue des Beaux-Arts de France (1943) n° 5 avril-mai.- pp. 212-222 ; 1 ill. n./b..

(5) Cf. cat. n° 23, p. 109.

Les deux œuvres expriment cependant la même douleur : la guerre éclate et R. Humblot, simple soldat, est fait prisonnier ; il s'évade, écœuré et avide d'indépendance ; il est repris, il s'échappe encore, gagne à pied la Suisse, arrive à Marseille puis rejoint le Groupe d'Oppède.

Le Paysage de J. Chauffrey de 1942 (1) est différent ; son style rapide, synthétique et précis, remplit la page de petits traits posés les uns à côté des autres. Ce dessin illustre le Luberon de J. Giono :

"(...) à la découverte d'un monde plus riche que toutes les lunes de l'univers avec tous les détails extraordinaires : ses fleurs, ses ciels, ses oiseaux, ses eaux courantes et dormantes, ses vents, ses pluies. La terre enfin, tout simplement mais entière." (2)

L'inspiration de Zelman est religieuse ; il réalise à Oppède plusieurs œuvres (3), notamment les Jongleurs de Dieu (1942) sur contreplaqué ; ce support explique à lui seul les difficultés rencontrées par l'artiste. O. Otchakovsky affirme à ce propos :

"Les peintures et les couleurs manquaient à Oppède ; elles étaient difficiles à trouver à Marseille et celles que nous trouvions étaient de mauvaise qualité, l'huile de lin n'existait plus. Le matériel disponible était très onéreux. Les toiles étaient difficiles à trouver si bien que mon mari avait acheté de la toile à matelas en Avignon. Il n'a pas fait de travaux sur toile à Oppède mais sur contreplaqué." (4)

Cette peinture évoque l'élévation spirituelle par sa composition pyramidale, sans aucun effet de perspective. Les trois jongleurs rappellent les personnages qui peuplent les fresques du XIII^e siècle. Zelman trouve, en ces personnages, les images propres à exprimer sa conception de l'existence, près de Dieu. Devant ces jongleurs, on ne peut s'empêcher de penser à ce Jongleur de Notre-Dame qui, comme son lointain prédécesseur, le roi David, dansait de toutes ses forces devant l'arche, exécutant ses plus belles pirouettes, la nuit, seul, devant la Vierge.

(1) Cf. cat. n° 20, p. 106.

(2) BEC (Serge), BRUNI (René) ouv. cit. 1984, p. 13.

(3) Cf. cat. n° 24, p. 110 ; n° 26, p. 112.

(4) Entretien avec O. Otchakovsky 1990, cf. annexes, pp. 126-127.

À l'exemple des manuscrits romans, il y a un cadre architectural, composé de deux colonnes ; par un procédé de ricochet visuel, l'élément principal apparaît : le petit édifice qu'élève le personnage central. Il s'inscrit à la manière des motifs principaux des mosaïques romaines dans une corona et correspond à une maquette (1) d'une chapelle de Zelman, peut-être celle projetée en collaboration avec Étienne-Martin. La guerre l'a frappé et il se réfugie dans la religion, parcourt les routes à bicyclette et repère les chapelles, O. Otchakovsky rappelle :

"Son rêve était de décorer une église." (2)

(1) Cf. cat. n° 25. p. 111.

(2) Entretien avec O. Otchakovsky 1990, cf. annexes, p. 127.

DÉFINITION DU GROUPE

Tous ces hommes qui m'entouraient et qui cherchaient quelque chose. Je crois que la recherche est toujours plus belle que la découverte. Je me suis aperçu que ce qui était obscur m'intéressait plus que ce qui était, clair. (1)

(1) Propos d'Étienne-Martin sur l'ambiance d'Oppède, cités dans : Da Costa (Bernard) cuv. cit. 1964, p. 91.

TYPE

Embryonnaire sans doute mais chargé de promesses, le Groupe d'Oppède reste de fait, une sorte de creuset sans cesse en ébullition où se révèlent et travaillent ensemble des femmes et des hommes. Le rassemblement s'opère par hasard, par nécessité aussi ; il demeure étroitement lié au contexte historique et correspond pour chacun de ses membres, à un intermède heureux ; le Groupe rétrécit, s'amenuise tel la peau de chagrin de Balzac au fur et à mesure que l'avenir de la France s'éclaircit.

Il paraît plus se développer au niveau des relations humaines et s'il y a de nouveaux types de rapports entre les hommes, il n'y a pas de véritables rencontres entre les disciplines et nouvelles conceptions de l'enseignement de l'architecture. Au départ, le Groupe d'Oppède correspond à l'enthousiasme de jeunes gens, heureux de reprendre ensemble le travail qu'ils ont entrepris avant-guerre dans différents ateliers. Ensuite, comme différentes activités artistiques sont représentées, architecture, sculpture, peinture, l'idée d'une synthèse des arts s'impose peu à peu ; celle-ci ne se réalisera pas pour différentes raisons dont la principale tient au fait que le travail collectif préoccupe surtout les architectes et les étudiants en architecture du Groupe d'Oppède. Cet état d'esprit peut rapprocher le Groupe du Bauhaus de Weimar ; l'architecture y a la même importance et la tâche principale des arts plastiques en est son embellissement. W. Gropius accroche en frontispice du manifeste d'avril-mai 1919, l'image d'une cathédrale représentant ainsi la communauté des trois arts majeurs ; on retrouve chez B. Zehrfuss, la même idée d'une architecture englobant les autres arts. Il est intéressant de remarquer que les mots de B. Zehrfuss dans le "Manifeste du Groupe d'Oppède" en 1941 paraissent prolonger ceux de W. Gropius en 1919 :

"W. Gropius : "Architectes, Sculpteurs, Peintres, nous devons tous retrouver la notion de notre métier artisanal ! (...) Formons donc ensemble une nouvelle corporation d'artisans..." (1)

"B. Zehrfuss : "C'est un Atelier que nous voulons former, un immense atelier qui nous réunira tous : architectes, ingénieurs, sculpteurs, peintres, musiciens, artisans, tailleurs de pierre, maçons, charpentiers, etc..." (2)

La forme ouverte donnée par W. Gropius au Bauhaus s'expliquant par sa propre ouverture d'esprit, se retrouve aussi dans le Groupe d'Oppède. Ce dernier est en effet ouvert à la vie, reste proche de son époque et de ses problèmes. Il y règne la même atmosphère de liberté créatrice même si le Bauhaus demeure fondamentalement différent puisqu'il s'agit d'une école. Le Groupe d'Oppède pêche par les moyens matériels et l'organisation. Y. Rémy précise :

"Les projets collectifs concernaient surtout les architectes, or, je n'étais pas architecte." (3)

Ce qui explique cette volonté de création pluridisciplinaire par les architectes est vraisemblablement leur formation à l'École des Beaux-Arts qui "tente de sauvegarder l'unité de l'architecture et des arts plastiques" (4).

La vie du Groupe d'Oppède reste tout à la fois passionnante, sécurisante et contraignante. Conscients d'avoir vécu l'une des plus belles expériences de leur vie, ses membres pourraient être les Harmoniens de Ch. Fourier, par leur libre association, par cet espoir de réconcilier l'imaginaire et le concret. Cependant le Groupe s'écarte des règles de vie fouriéristes (5) et prône la liberté ; le choix du lieu ne provient pas non plus de décisions rationnelles, c'est le fruit du hasard, le concours de circonstances, une offre faite par un ami généreux.

(1) Scheidig (Walter).- Le Bauhaus de Weimar 1919-1924,- Leipzig : Bernard Laville, 1966.- p. 6.

(2) Zehrfuss (Bernard) ouv. cit. (1941), s.p., cf. annexes, p. 66.

(3) Entretien avec Y. Rémy 1989, cf. annexes, p. 135.

(4) Moulin (Raymonde).- Les architectes/Métamorphose d'une profession libérale.- Paris : Calmann-Lévy, 1973.- p. 73.

(5) Petitfils (Jean-Christian).- La vie quotidienne des communautés utopistes du XIX^e siècle.- Paris : Hachette, 1962.- pp. 40-41.

Y. Rémy affirme :

"Si le Groupe, pour les générations suivantes, est devenu mythique, c'est parce qu'on était un groupe d'amis, heureux de vivre ensemble ; finalement on a vécu quelque chose de merveilleux avec rien, avec des idées, des illusions." (1)

Le Groupe d'Oppède annoncerait par sa forme les communautés qui se sont multipliées dans les années 60 ; ils investissent un village abandonné et s'attachent à le faire revivre. Le mode de vie rappelle celui de M. Le Forestier dans la maison qui lui a inspiré sa célèbre chanson La Maison bleue, symbole de toute une génération :

"(...) C'est une maison bleue, adossée à la colline
On y vient à pied, on ne frappe pas,
Ceux qui vivent là ont jeté la clé
On se retrouve ensemble après des années de route
et on vient s'asseoir autour du repas
Tout le monde est là, à cinq heures du soir (...)" (2)

Les membres du Groupe d'Oppède ont subi brusquement une rupture avec leur milieu et se retrouvent tous dans le Midi mais ne se réunissent pas par rapport à un refus de la société ; ils ne sont pas des exclus et il n'est pas vital pour eux de trouver une vie où une reconnaissance personnelle soit possible, comme c'est le cas pour ces communautés postérieures. Ils ne développent aucune "contre-culture" et ne créent pas réellement une autre forme de vie ; ils s'efforcent de survivre avant tout.

L'amitié et l'affection qu'ils se portent sont des éléments essentiels mais peut-on parler de communauté de pensée ?
Non, certains sont à la recherche d'un idéal, autour de B. Zehrfuss ; la reconstruction de la Provence devient en quelque sorte une mystique, une utopie ; le projet le plus important et révélateur de l'esprit du Groupe Jardin de Provence se caractérise par des "dessins en gestation" qui ne traduisent ni des tâtonnements artistiques, ni des pensées approximatives, mais ne peuvent se réaliser. D'autres évoluent dans leur art, de façon individuelle, surtout les plasticiens ; cela tient à leur activité dont la nature est essentiellement personnelle.

(1) Entretien avec Y. Rémy 1989, cf. annexes, p. 136.

(2) Chanson de La Maison bleue, (1964).

Ambitieux ou inconscients, les Oppédiens ne sont pas soudés par des valeurs artistiques, politiques ou spirituelles ; leur situation est ainsi définie par Étienne-Martin :

"Ce n'était pas un groupe religieux, ni un groupe politique. Il s'agissait d'un groupe d'amis, il n'y avait pas de théorie ni de discussions politiques, esthétiques, artistiques. Il y avait des architectes, des sculpteurs et des peintres, tous étaient libres." (1)

L'absence de doctrine artistique pose le problème de l'existence du Groupe en tant que groupe artistique ; ses principes auraient sans doute donné une coalescence interne, indispensable à la création collective. Le manque de cohérence ne se prononce pas trop car la chance du Groupe est de démarrer avec un noyau initial de cinq personnes. Le rôle du nombre reste à ce propos décisif ; en se référant aux données de R. Passeron, (2) il faut que le nombre de participants tourne autour de sept ou oscille entre douze et trente ; or, ces chiffres correspondent à ceux du Groupe d'Oppède (3).

En ce qui concerne le tableau typologique des groupes artistiques élaboré par R. Passeron (4), le choix des survivants du Groupe d'Oppède n'est pas unanime : groupe-atelier, groupe-communauté, groupe-confrérie et même groupe diffus selon J. Nielly (5).

(1) Entretien avec Étienne-Martin 1990, cf. annexes, pp. 104-105.

(2) Passeron (René).- Pour une philosophie de la création.- Paris : Klincksieck, 1969.- p. 56.

(3) Cf. Chronologie et Étude de milieu, p. 11.

4) Passeron (René).- La création collective.- Paris : Groupe d'esthétique du Centre National de la Recherche Scientifique ; Éditions Clancier-Guénaud, 1961.- p. 15 :

TYPE DE GROUPE	CRITÈRE DE CLASSEMENT
1/groupe-communauté :	on vit ensemble, expérience de travail en commun- style unifié -.
2/groupe-atelier :	on travaille ensemble dans un local ad hoc ; recherche d'un style unifié.
3/groupe-coopérative :	créations individuelles et mise en commun des produits et tentative de travail ensemble- style centré mais varié-.
4/groupe-confrérie :	œuvres individuelles et recherches ou affiliation idéologique - styles variés et conception commune-.
5/groupe-nébuleuse :	idées directrices et noyau-leader. On se réunit au café. Expositions de groupe, revues.
6/groupe diffus :	pas de leader, de réunions ; population démographiquement, culturellement homogène.

5) Témoignage de J. Nielly 1993, cf. annexes, p. 96.

Le Groupe d'Oppède est sans doute un amalgame des propositions choisies, avec vie ensemble, tentative d'expérience de travail collectif, œuvres individuelles, styles variés, population démographiquement et culturellement homogène. Quant à la question de leader ou de noyau-leader, la situation du Groupe reste ambiguë, d'autant plus qu'elle évolue. Toute structure hiérarchique est exclue mais B. Zehrfuss apparaît, de nov. 40 à nov. 42, comme le chef reconnu et incontesté du Groupe.

Dans une certaine mesure seulement, le Groupe d'Oppède peut se définir comme un phénomène de génération ; l'âge moyen de ses membres se situe vers 25 ans. Y. Rémy juge d'ailleurs :

"Le dénominateur commun des membres du Groupe
était la jeunesse,
le moteur du groupe, l'amitié." (1)

(1) entretien avec Y. Rémy 1989, cf. annexes, p. 135.

DESCENDANCE DU GROUPE

Certains architectes, artistes et étudiants en architecture n'ont séjourné que quelques mois, d'autres sont partis puis revenus. Y. Rémy explique :

"Pendant la guerre beaucoup de gens se déplaçaient (...). Il y avait un grand va-et-vient car chacun s'interrogeait sur l'avenir, les artistes passaient."
(1)

Le prolongement après-guerre du Groupe d'Oppède constitue sa particularité : nombreux sont ceux qui ont gardé des liens d'amitié. Ainsi, après l'expérience du Groupe d'Oppède, certains rejoignent Paris et tentent de vivre en groupe ; M. Chauffrey confie :

"Nous avons rejoint Paris et avons essayé de poursuivre l'expérience d'Oppède en faisant "caisse commune" avec Fayet, Martin-Granel. (2)

L'expérience de la reconstruction en Afrique du Nord approfondit et réalise certaines ambitions du Groupe d'Oppède ; F. Stahly juge :

"Il y a eu déplacement du Groupe d'Oppède en Afrique du Nord." (3)

B. Zehrfuss, chargé par le gouvernement provisoire d'organiser et de créer le service d'Architecture et d'Urbanisme en Tunisie, forme un nouveau groupe en faisant venir des architectes et des artistes du Groupe d'Oppède, J. Auproux, J. Le Couteur en 1945 et H. Martin-Granel, le couple Chauffrey, arrivés un peu plus tard. "Tout est à faire, comme à Oppède, mais à une dimension autre. Comme à Oppède, ils commencent par les enquêtes sur place, mode de vie. Architecture locale, besoins, les relevés des villes, des habitats, des bâtiments publics.

(1) Entretien avec Y. Rémy 1989, cf. annexes, pp. 126-137.

(2) Entretien avec M. Chauffrey 1990, cf. annexes, p. 101.

(3) Entretien avec F. Stahly 1993, cf. annexes, p. 141.

Un programme est élaboré avec les autorités et ils préparent 27 plans d'urbanisme dont ceux de Tunis, Bizerte, Sousse, Sfax... qui font suite aux plans de Cavaillon car ils ont les mêmes orientations. De 1945 à 1947, après des constructions de premières urgence - écoles, dispensaires, habitations -, de plus importantes réalisations sont menées telles que la reconstruction et l'extension de la ville de Bizerte...

En 1950, la construction de l'église Notre-Dame de Bizerte réclame la participation de plasticiens ; H. Martin-Granel est chargé d'un parti de verrière (1). Il précise :

"Le Couteur m'avait dit : "Quand je ferai une église, je ferai appel à toi." Quelque temps après, en 1950, je reçus une lettre dans laquelle il m'apprenait qu'il avait obtenu la commande d'une église à Bizerte (...)." (2)

L'architecture de l'église ressemble à une cage dans laquelle H. Martin-Granel a dû adapter les vitraux ; ils deviennent des vitraux-murs et représentent l'épître de Paul aux Éphésiens II, 19-22. La même année, H. Martin-Granel réalise le Gisant de saint Louis (3), une sculpture monumentale s'intégrant dans un ensemble architectural de B. Zehrfuss à Carthage.

Cette période est marquée par la construction de la Basilique du Sacré-Cœur d'Alger (4) qui réunit J. Le Couteur, H. Martin-Granel, J. Chauffrey, Étienne-Martin et F. Stahly, soit cinq membres du Groupe d'Oppède. Il faut y voir l'accomplissement de la synthèse des arts projetée par les Oppédiens : l'architecture libre s'inspire des tentes berbères dont les accents se prolongent dans les vitraux-claustra de H. Martin-Granel et dans le revêtement de J. Chauffrey, mosaïque aux motifs de flammes. Quant aux études de sculpture d'Étienne-Martin et F. Stahly, elles ne seront pas réalisées. Il faut d'ailleurs remarquer qu'un certain nombre de travaux collectifs d'après-guerre concernant des membres du Groupe d'Oppède restent à l'état de projet.

(1) Documents photographiques, cf. annexes, p. 14.

(2) Entretien avec H. Martin-Granel 1990, cf. annexes, p. 123.

(3) Documents photographiques, cf. annexes, pp. 16-18.

(4) Id.. pp. 20-24.

B. Zehrfuss reconnaît que cette période en Afrique du Nord concerne surtout les architectes et ajoute :

"Ce n'était plus tout à fait l'idée de rassembler des artistes ; je crois que c'est cela qui fait l'intérêt du Groupe d'Oppède."(1)

Des travaux réunissent Étienne-Martin et F. Stahly, notamment les Vitraux à Baccarat (2), et démontrent la proximité de la sculpture et de l'architecture. F. Stahly juge que le Groupe d'Oppède l'a amené à découvrir sa vie ; la collaboration architecture-sculpture sera la raison d'être et la pensée profonde de son œuvre entier d'après-guerre ; il créera à cet effet un atelier dans l'esprit d'Oppède :

"J'ai voulu ainsi créer un atelier collectif dans lequel la sculpture et l'architecture seraient unies ; je l'ai réalisé au Crestet (Vaucluse)."(3)

Les collaborations entre Oppédiens sont ponctuelles ; J. Le Couteur et H. Martin-Granel travailleront ensemble dans le cadre de la Mission d'Urbanisme à Cap d'Agde (4) ; le sculpteur utilisera le matériau local, le basalte, pour la réalisation des fontaines et des places. L'architecte confie :

"Ensuite au cours de ma carrière d'architecte, j'ai toujours été entouré d'artistes, sculpteurs et peintres. Ce besoin de travailler avec des artistes, c'est Oppède qui me l'a transmis." (5)

(1) Entretien avec B. Zehrfuss 1993, cf. annexes, p. 147.

(2) Document photographique, cf. annexes, p. 25.

(3) Entretien avec F. Stahly 1990, cf. annexes, p. 141.

(4) Documents photographiques, cf. annexes, pp. 29-33.

(5) Entretien avec J. Le Couteur 1993, cf. annexes, p. 121.

CONCLUSION

Une vie artistique a été possible à Oppède dans les années les plus sombres de l'Histoire, car le village a représenté une terre d'asile et de refuge, un abri provisoire pour la culture, comme pour les hommes que l'exode avait précipité sur les routes, une escale et une porte ouverte sur l'exil.

Après-guerre, certains s'y sont installés, d'autres ont rejoint pour la plupart Paris ; c'était dans l'ordre des choses ; ils y étaient avant, ils y retournent après. Oppède reste planté dans la mémoire de ceux-là comme un îlot battu dans la tempête et tel qu'il est encore, un château étoilé. Le passage de ces jeunes gens a été décisif pour l'avenir du village ; ils l'ont peuplé, l'ont reconstruit, ont relevé les maisons désertes. Cet élan porté vers l'avenir n'a pas été inutile ; les maisons ont retrouvé leur identité peu à peu, les carrières de pierre ont été rouvertes après la Seconde Guerre mondiale puis, dans les années 60, d'autres artistes sont venus et l'histoire a recommencé.

Cet essor artistique pendant la guerre a pourtant été fragile, limité dans l'espace et le temps.

Le Groupe d'Oppède n'a pas été le vaste centre, ruche laborieuse et animée que souhaitaient ses membres ; l'expérience d'essai de travail collectif a trébuché ; ils l'ont pensé mais l'ont peu appliqué, faute de moyens matériels adaptés et surtout de doctrine artistique. Le miracle de la Cathédrale ne s'est pas réalisé. La volonté du Groupe de concilier deux dogmes antagonistes, la création collective et la création individuelle, a abouti au paradoxe "on" et "je". La situation des plasticiens au sein du Groupe reflète particulièrement ce refus d'annihiler toute individualité. S'agissait-il véritablement d'une communauté artistique unie par un même idéal ? Il est probable que non ; la période la plus importante du Groupe, qui correspond au passage de B. Zehrfuss, voit s'imposer et se développer l'idée de Reconstruire la Provence mais cette mystique ne suffit pas à les unir d'un point de vue artistique. L'ouvrage de C. de Saint-Exupéry mystifie d'ailleurs cela.

L'expérience du Groupe d'Oppède avorte dans une certaine mesure seulement, car l'idée de synthèse des arts a continué à préoccuper de nombreux Oppédiens après-guerre, la chance du Groupe d'Oppède reste sa descendance. Elle influence leur destin artistique tel que ceux de d'Étienne-Martin et de Stahly ; ces derniers seront considérés comme des novateurs dans les années 60, années où l'intégration des arts est prônée (1), période qui constitue en quelque sorte l'écho de celle d'Oppède ; il serait intéressant d'analyser ce phénomène de renouvellement des arts ; leur intégration se réalise non seulement de façon collective mais aussi de façon individuelle, ainsi l'architecture devient sculpture et la sculpture, architecture, comme les Demeures d'Étienne-Martin ; celui-ci explique d'ailleurs que cette intégration des arts est ancienne :

"Il est évident que la sculpture est d'abord une architecture. Mais il y a 36 sortes d'architectures. Les grands sculpteurs du passé étaient des architectes, les grandes sculptures du passé étaient des architectures. Le sphinx par exemple".

(1) Boudaille (Georges) 'Une expérience d'intégration des arts à Castellaras/Artistes et Artisans".- dans : Les Lettres françaises (1964) n° 1050 15-20 oct..- p. 12 :

"L'intégration des arts est plus que jamais à l'ordre du jour. La Biennale de Paris en a fait son thème permanent. Il ne passe pas un mois, une semaine, sans qu'un débat ou une exposition ne prétende apporter une solution nouvelle à ce difficile problème : établir les bases harmonieuses de coopération entre architecte, sculpteur, peintre."

(2) Maugis (M.P).- "Une heure avec Étienne-Martin/L'idéal ? Une sculpture qui tienne en l'air..."..- dans : Les Lettres françaises (1963) n° 1008 19-25 déc..-p. 15.

BIBLIOGRAPHIE
SÉLECTIVE

- OUVRAGES

(noms des auteurs par ordre alphabétique)

- AMOUROUX (Henri).- Le peuple réveillé/Juin 1940-Avril 1942.- Paris : Éditions R. Laffont, 1979.- 548 p. (La grande histoire des Français sous l'occupation IV).
- ARNOUX (Claude).- Maquis Ventoux/Quelques pages de la Résistance en Vaucluse.- Avignon : Les Presses Universelles, 1974.- 243 p..
- ARP (Jean), ROCHE (Henri-Pierre), STAHLY (François).- François Stahly.- Paris : P. Facchetti, 1953.- s.p. (Coll. "Art Naissant").
- ASSOCIATION DES MÉDAILLES DE LA RÉSISTANCE DE VAUCLUSE.- La presse clandestine 1940/1944/Actes du Colloque 20-21 juin 1985 à Avignon.- Avignon : Association des Médaillés de la Résistance de Vaucluse, 1986.- 266 p..
- ASSOULINE (Pierre).- 1944-1945 L'épuration des intellectuels.- Paris : Éditions Complexe, 1985.- 175 p. (Coll. La mémoire du siècle).
- BAILLY (Robert).- Dictionnaire des communes Vaucluse.- Avignon : Éditions A. Barthélémy, 1985.- 475 p..
- BEC (Serge), BRUNI (René).- Votre guide en Luberon.- Aix-en-Provence : Édisud, 1986.- 143 p. ; ill. n./b., coul..
- BENEZIT (Émmanuel).- Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs.- Paris : Librairie Gründ (Nouvelle édition), 1976.
- BERTRAND-DORLEAC (Laurence).- Histoire de l'art 1940-1944/Ordre national traditions et modernités.- Paris : Publications de la Sorbonne, 1986.- 451 p. ; ill. n./b..
- BLIN (Pascale).- L'A.U.A. : mythe et réalités/L'atelier d'urbanisme et d'architecture 1960-1985.- Paris : Electa France, 1988.- 143 p. ; ill. n./b., coul..

- CALVINO (italo).- Les villes invisibles.- trad. J. Thibaudeau.- Paris : Éditions du Seuil, 1974.- 188 p..
- CHAMPEAUX (Gérard de).- Introduction au monde des symboles.- s.l. : Zodiaque, s.d.(3^e édition).- 457 p. (Coll. "Introduction à la Nuit des Temps, 3").
- CLEBERT (Jean-Paul).- Mémoire du Luberon/les travaux et les hommes.- Paris : Éditions Herscher, 1984.- 367 p. : ill. n./b., coul..
- CLEBERT (Jean-Paul).- Lieux et histoires secrètes de Provence.- Paris : Édition de la Porte verte, 1980.- 314 p..
- COMTE (Bernard).- L'École nationale d'Uriage/une communauté éducative non conformiste à l'époque de la Révolution Nationale (1940-1942).- Lyon : Thèse de Doctorat d'Histoire de l'Université Lumière-Lyon II, 1987.- 1 203 p..
- ÉTIENNE-MARTIN,- Abécédaire et autres lieux.- Genève : Éd. C. Givaudan, 1967.- s.p. ; 60 pl. n./b..
- FAUCHEUX (Pierre).- Paul Herbé architecte.- Paris : Société des Amis de Paul Herbé, 1965.- 87 p. ; ill. n./b..
- FAURE (Christian).- Le projet culturel de Vichy : folklore et révolution nationale 1940-1944.- préf. P. Ory.- Lyon : Presses Universitaires de Lyon, Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.- 335 p. ; ill. n./b., coul..
- FINKIELKRAUT /Alain).- La mémoire vaine/du crime contre l'humanité.- Paris : Éditions Gallimard, 1989.- 125 p..
- GALLIEN (Antoine).- La chasse au bonheur/Les nouvelles communautés en France.- Paris : Calmann-Lévy. 1972.- 225 p..
- GIÉDION-WELCKER (Carola).- François Stahly.- Paris : éditions Galerie Jeanne Bûcher, (1963).- 83 p. ; ill. n./b..
- GISHIA (L.), VEDRES (N.)- La sculpture en France depuis Rodin.- Paris : Éditions du Seuil, 1945.- 182 p. ; ill. n./b..
- GUIRAUD (Jean-Michel).- La vie intellectuelle et artistique à Marseille à l'époque de Vichy et sous l'occupation 1940-1944.- Marseille : C.R.D.P., 1987.- 356 p..
- KRIER (Robert).- L'espace de la ville : théorie et pratique.- Bruxelles : Archives d'Architecture Moderne, 1975.- 181 p. ; 446 ill. n./b., coul..
- LABORIE (Pierre).- L'Opinion française sous Vichy.- Paris : Éditions du Seuil, 1990.- 405 p.(Coll. L'Univers Historique).
- LACROIX (Bernard).- L'Utopie communautaire/Histoire sociale d'une révolte.- Paris : Presses Universitaires de France, 1981.- 225 p..

- LAMPUGNANI (Vittorio Magnago).- Architecture du Vingtième siècle en dessins : Utopie et Réalité.- Paris : P. Sers Éditeur, 1982.- 195 p..
- LE BUHAN (Dominique).- Les Demeures-mémoires d'Étienne-Martin.- Paris : Éditions Herscher, 1982.- 111 p. ; ill. n./b..
- LE GOFF (Jacques).- L'homme médiéval.- Paris : Éditions du Seuil, 1989.- 435 p. (Coll. L'Univers historique).
- MARX (Claude-Roger).- Robert Humblot.- Paris : Gal. Romanet, 1961.- 49 p. ; ill. n./b., coul. (Coll. Romanet, 3).
- MOULIN (Raymonde).- Les architectes/métamorphose d'une profession libérale.- Paris : Calmann-Lévy, 1973.-311 p..
- NOEL (Bernard).- Une liaison surréaliste Marseille-New York/a surrealist liaison.- Paris : A. Dimanche, 1985.- 142 p. ; ill. n./b., coul..
- LOUDIN (Bernard).- Dictionnaire des architectes.- Paris : Éditions Seghers, 1970, réédition 1932 (édition consultée).- 606 p..
- PARADELLE (Michel).- Les jeunes et le mouvement communautaire/Approche sociopsychanalytique.- Bruxelles : Éditions Complexe, 1974.- 192 p..
- PASSERON (René).- La création collective.- Paris : Éditions Clancier-Guénaud, 1931.- 259 p. (Coll. Recherches poétiques).
- PASSERON (René).- Pour une philosophie de la création.- Paris : Klincksieck, 1989.- 251 p..
- PEGUY (Charles).- Marcel/premier dialogue de la cité harmonieuse/accompagné d'une série d'articles publiés de 1897 et 1898 dans la Revue socialiste.- introd. M. Péguy.- Paris : Éditions Gallimard, 1973, 206 p..
- PELISSIER (G.).- Les cinq visages de Saint-Exupéry.- Paris : Flammarion, 1951.- 235 p..
- PETITFILS (Jean-Christian).- La vie quotidienne des communautés utopistes au XIX^e siècle.- Paris : Hachette, 1982.- 319 p..
- RAGACHE (Gilles).- La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'occupation 1940-1944.- Paris : Hachette, 1988.- 347 p..
- RAGON (Michel).- Le livre de l'architecture moderne/Architecture-Urbanisme-Industrial design-Art Sacré-Portraits de grands constructeurs-Géographie de l'architecture contemporaine.- Paris : R. Laffont, 1953.- 356 p. : ill. n./b..
- RAGON (Michel).- Naissance d'un art nouveau/Tendances et techniques de l'art actuel.- Paris : Éditions Albin Michel, 1963.- 238p..
- RAGON (Michel).- Esthétique de l'architecture contemporaine.- Neuchâtel : Éditions du Griffon, 1968.- 155 p. ; ill. n./b..

- RAGON (Michel).- Étienne-Martin.- Bruxelles : Éd. La Connaissance, 1970.- 137 p. ; ill. n./b. de M. Franck.
- RAGON (Michel).- Prospective et futurologie/Histoire Mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme Modernes.- Paris : Casterman, 1978.- 437 p..
- REY (Robert).- Robert Humblot.- Paris : Flammarion, 1957.- 16 p. ; ill. n./b. (Coll. "Objectivement 2").
- READ (Herbert).- Histoire de la sculpture moderne.- The Herbert Read Discretionary Trust, 1964 : Paris : Arted Editions d'Art, 1985 (éd. consultée). 311 p. ; ill. n./b.
- RIMBERT (Sylvie).- Les paysages urbains.- Paris : Librairie Armand Colin, 1973.- 240 p. ; ill. n./b..
- SAINT-EXUPÉRY (Antoine de).- Écrits de guerre 1939-1944/avec une lettre à un otage et des témoignages et documents.- Paris : Gallimard, 1982.- 649 p..
- SAINT-EXUPÉRY (Antoine de).- Lettres à sa mère.- Paris : Gallimard, 1984 (édition revue et augmentée).- 225 p..
- SAINT-EXUPÉRY (Consuelo de).- Oppède.- New York : Éditions Brentano's, 1945 : Paris : Gallimard, 1947 (édition consultée).- 294 p..
- SCHEIDIG (Walter).- Le Bauhaus de Weimar de 1919 à 1924.- Leipzig : B. Lavelle 1966.- 167 p..
- SCHELER (Lucien).- La grande espérance des poètes 1940-1945.- préf. J. Lescure.- Paris : Temps actuels, 1982.- 386 p. ; ill. n./b..
- SEGHERS (Pierre).- La Résistance et ses poètes (France 1940/1945) Paris : Éditions Seghers, 1974.- 661 p..
- SERVICE ÉDUCATIF DES ARCHIVES DÉPARTEMENTALES.- La Résistance en Vaucluse ; documents et témoignages.- Avignon : Centre départemental de documentation pédagogique, 1980.- s.p. (recueil n° 8).
- STAHLY (François).- François Stahly.- préf. J. Descargues.- Paris : La Connaissance, 1975.- 175 p. ; ill. n./b..
- VILLADIER (Marie-José). La vie et l'œuvre de François Stahly.- Paris : Mémoire de Maîtrise Université Paris IV U.E.R. d'Art et d'Archéologie, 1984.- 302 p..
- ZAHAR (Marcel).- Robert Humblot.- Paris : éd. de Borri, 1951.- 24 p. ; ill. n./b..

- ARTICLES DE PÉRIODIQUES

(noms des auteurs par ordre alphabétique)

- ANONYME.- "L'Urbanisme à Marseille en 1943".- dans : Marseille (1943) n° 23 août.- pp. 19-26.
- AUBERT (J.M,).- "Consuelo de Saint-Exupéry vécut pendant la guerre avec le groupe artistique d'Oppède".- dans : Le Dauphiné Libéré (1951) n° 1979 16 et 18 avril.- p. 4.
- BOUDAILLE (Georges).- "Une expérience d'intégration des arts à Castellaras/Artistes et Artisans".- dans : Les Lettres françaises (1964) n° 1050 15-21 oct..- p. 12.
- BOUDAILLE (Georges).- "Stahly : de Crestet à Albany".- dans : Les Lettres françaises (1971) n° 1374 24 février-2 mars.- pp. 25-26.
- BRUNI (René).- "Oppède-le-Vieux et l'âme de Saint-Exupéry".- dans : Histoire archéologie/pays d'Apt-Luberon (1988) n° 19 et 20 1^{er} et 2^e trimestres.- pp. 10-15.
- CADILHAC (Paul-Émile). "La résurrection d'un village de Provence".- dans : L'Illustration (1941) n° 5151 29 nov..- pp. 307-310.
- CHABROL (Véronique).- "L'ambition Jeune France".- dans : Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps présent (1988) n° 8 juin.- pp. 110-124.
- CHEVALIER (Denys).- "Nouvelles conceptions de la sculpture".- dans : Connaissance des Arts (1957) n° 63 mai.- pp. 58-65.
- DA COSTA (Bernard).- "L'année Étienne-Martin - Les Demeures insolites de ce sculpteur hier encore inconnu attirent l'attention des musées du monde entier".- dans : Réalités (1964) n° 222 juillet.- pp. 80-92.
- DESCOSSY (C.).- "Les journées de Lourmarin".- dans : L'Éclair Montpellier (1941) n° 222974 nov..- p. 4.
- GAILLARD (Marc).- "Rues de Reims".- dans : Connaissance des Arts (1970) n° 223 septembre.- pp. 58-63.
- GILLET (Louis).- "Voyage officiel de Monsieur Le Maréchal Pétain/Chef de l'État français à Marseille".- dans : Marseille (1941) n° 16 février.- pp. 3-17.
- GUIRAUD (Jean-Michel).- "La vie intellectuelle et artistique à Marseille au temps du Maréchal Pétain".- dans : Revue de la Seconde Guerre mondiale (1979) n° 113 janvier.- pp. 63-90.

- HERVE (Alain), SAUTEREAU (François).- "Oppède-le-Vieux : j'ai 750 ans".- dans : La vie catholique illustrée (1956) n° 580 23 sept.- pp. 7-9.
- LADOUE (Pierre).- "L'art vivant/Les achats de l'État aux artistes en 1942".- dans : Revue des Beaux-Arts de France (1943) n° IV avril-mai.- pp. 212-222.
- MARRAST (J.).- "Urbanisme 1940".- dans : Architecture française (1940) n° 1 pp. 8-10.
- RIOUX (Jean-Pierre).- "Politiques et pratiques culturelles dans la France de Vichy".- dans : Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps présent (1988) juin n° 8.- pp. 5-73.
- ROYER (J.).- "Reconstruction 1941".- dans : Urbanisme (1941) n° 72.- pp. 64-77.
- SAUZE (Élisabeth).- "Oppède".- dans : Congrès archéologique de France-143^e session 1985 Le Pays d'Aix (1988).- pp. 216-237.
- SCHAEFFER (Pierre).- "Les Jeunes de chez nous/Apprenez à connaître Jeune France.- dans : La Garonne Toulouse (1941) n° 1227 6 juin.- p. 2.
- TAILLANDIER (Yvon).- "L'actualité des arts/R. Humblot".- dans : Connaissance des Arts (1956) n° 53 juillet.- pp. 70-71.
- TAILLANDIER (Yvon).- "Étienne-Martin et ses sculptures à habiter".- dans : Connaissance des Arts (1965) n° 161 juillet.- p. 15.
- VALOGUE (Catherine).- "Essai de synthèse/sculpture-architecture/François Stahly".- dans : Les Lettres françaises (1959) n° 774 21-27 mai.- p. 9.
- VOLDMANN (Danièle).- "Les enjeux de la reconstruction".- dans : Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent (1987) n° 5 juin.- pp. 5-15.
- VOLDMANN (Danièle).- "Les architectes reconstructeurs forment-ils une génération ?".- dans : Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps présent (1987) n° 6 nov.- pp. 65-74.
- ZEHRFUSS (Bernard).- "Oppède, essai de Renaissance".- dans : Les Cahiers du Sud (1941) n° 232 février.- pp. 68-74.

- ÉMISSION DE RADIO

1989 France Culture : Stahly.- Réalisation de Gilles Plazi.- 20 sept, de 11h30 à 12h00 (Série "À voix nue : entretien d'hier et d'aujourd'hui").

- CATALOGUES D'EXPOSITIONS
(ordre chronologique)

- (1941) Vichy : Jeune France/Quatre réalisations de jeunes.- Manifeste du Groupe d'Oppède.- s.p..
- 1942 Lyon : Galerie folklore peinture/sculpture exposition permanente.- préf. M. Nichaud.- s.p..
- 1960 Albi : Humblot.- Musée Toulouse-Lautrec (5-28 avril).- texte de Claude-Roger Marx.- 33 p. ; ill. n./b.t coul..
- 1969 Paris : Bauhaus 1919-1969.- Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris (2 avril-22 juin).- 361 p..
- 1987 Paris : Héroid.- Galerie Patrice Trigano (12 mars-30 avril).- Éditions Flora C. Elessi.- 64 p. ; ill. n./b., coul..
- 1988 Paris : Étienne-Martin.- Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière (7 oct.-15 nov.).- Textes de Harald Szeenann, Geneviève Preerette.- 5 p. ; ill. n./b..
- 1990 Paris : Francois Stahly.- Galerie Philip (18 janv.-6 mars).- s.p. ; ill. n./b..

INDEX
DES NOMS ET DES OEUVRES CITÉS

ABÉCÉDAIRES ET AUTRES LIEUX 72

ADAMOV (Arthur) 12, 25

ADIEU 71

AUPROUX (Jean) 11, 13, 14, 16, 19, 21, 22, 23. 24, 27, 32, 39. 46, 53, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 85

AUPROUX (Nina) 12, 13, 29, 33

AUTOBIOGRAPHIE 63

AUTO PORTRAIT À LA PIPE 75

BAKER (Joséphine) 21

BALLARD (Jean) 20

BASILIQUE DU SACRÉ-CŒUR D'ALGER 86

BAUCHET (André) 11

BAUCHET (Robert) 11

BEAUDOUIN (Eugène) 12, 17, 45, 58, 62

BERTHOLLE (Jean) 23

BONNET (P.) 15

BONNET (Suzanne) 12, 28

BRODOVITCH (Alexei) 15

BRODOVITCH (Georges) 11, 13, 14, 15, 16, 23, 28, 34, 46, 57, 62, 66

BRUNI (René) 17

CALVINO (Italo) 37

CAMELOT (Robert) 60

CARNAVAL D'ARLEQUIN 61

CASTEL (M.) 62

CENTRE DE MAÎTRISE 62, 63, 64, 65

CHABROL (Véronique) 49

CHAR (René) 25

CHAUFFREY (Jean) 11, 25, 28, 32, 61. 76, 85, 86
 CHAUFFREY (Madeleine née Rollinat) 11, 25, 27, 28, 32, 61, 85,
 CONIL (Albert) 11, 46
 CONIL (F.) 12

DA COSTA (Bernard) 20
DÉCOR DE L'ÉDEN BAR 20, 22, 59
 DELVOUX (A.) 12, 27
DEMEURE 69, 70
 DERAÏN (André) 71
 DESNOS (Robert) 71
 DUCHAMP (Marcel) 22, 28

ÉGLISE NOTRE-DAME DE BIZERTE 36
 EINSTEIN (Albert) 33
 ÉLUARD (Paul) 10
 ERNST (Max) 21, 22
 ESTHER (Bernard) 26
 ÉTIENNE-MARTIN (Étienne-Martin, dit) 11, 14, 22, 23, 24, 25, 30, 32, 46,
 59, 60, 68, 69. 70, 71, 72, 73, 77, 83, 86, 89
 ÉTUDE D'UN QUARTIER COMMERCIAL 46, 56

FAURE (Christian) 49
 FAYET (André) 11, 23, 29, 85
 FEBVRE (Lucien) 2
FIGURE ACCROUPIE 71
 FOUCHET (M. P.) 52
 FOURIER (Charles) 65, 81

GARNIER (Tony) 47
 GAUGUIN (Paul) 71
 GIANNI (Toussaint) 11
 GIDE (André) 20
 GIEDION-WELCKER (Carola) 67
 GIONO (Jean) 76
GISANT DE SAINT-LOUIS 86

GRAND JEU D'ÉCHECS 73
 GROPIUS (Walter) 80, 81

 HERBÉ (Paul) 12, 60
 HÉROLD (Jacques) 12, 22, 59, 61
 HERVÉ (Alain) 38
HOMMAGE À LOVECRAFT 69, 70
 HUMBLLOT (Robert) 11, 25, 32, 74, 75, 76

 JANET (Jean-Claude) 11, 25, 30, 33, 57
JARDIN DE PROVENCE 18, 24, 38, 44, 48, 49, 50, 52, 55, 59, 62, 65, 82
 JAUBERT (Gaston) 12
JONGLEUR DE NOTRE-DAME 76
JONGLEURS DE DIEU 76

 LABORIE (Pierre) 39
LA MAISON BLEUE 82
 LAMIRAND (Georges) 19, 48
 LAMPUGNAGNI (Vittorio Magnago) 57
 LAURENS (Henri) 71
LE CHATEAU D'OPPÉDE-LE-VIEUX 75
 LE CORBUSIER (Édouard Jeanneret-Gris, dit) 65
 LE COUTEUR (Jean) 11, 23, 32, 34, 58, 85, 86, 87
LE DOIGT 67, 68
 LE FORESTIER (Maxime) 32
 LE MALTRAITE DE PEINTURE 61
 LE MOAL (Jean) 23
LES GÉMEAUX 73
LES POUSSÉS 67, 68
 LEYVASTRE (Addy) 11, 25
 LHOTE (André) 54
 LOUIS IX (dit saint Louis) 55

 MADDALENA (Robert) 11
 MAILARD-VERGER 11, 25
MAISON SUR LA COLLINE 63

MAISON SUR LA RIVIÈRE 63
MARGARITIS (Florent) 11, 13, 16, 17, 20
MARTIN (Annie) 12
MARTIN (Henri) 11
MARTIN (Hubert) 11
MARTIN-GRANEL (Henri) 11, 25, 30, 44, 35, 86, 87
MIRO (Joan) 61
MISSION D'URBANISME AU CAP D'AGDE 37
MISTRAL (Frédéric) 44
MOORE (Henry) 66
MURAT (J. P.) 11

NAISSANCE DU GROUPE D'OPPÈDE 74
NATURE MORTE À LA LAMPE 75
NATURE MORTE CAMPAGNARDE 75
NIELLY (Jean) 11, 21, 40, 41, 46, 59, 83
NOVALIS (Friedrich, baron von Hartenberg, dit) 68
NUIT (N° 2) 70
NUIT D'OPPÈDE (N° 3) 69, 70, 71, 72

ORY (Pascal) 51
OTCHAKOVSKY (Odette) 12, 61, 76, 77
OTEMAR (Jean d') 11, 24, 75
OTEMAR (Thérèse d') 12, 32

PASSERON (René) 83
PAYSAGE 76
PÉGUY (Charles) 52
PÉPIOT (M.) 12
PÉPIOT (Robert) 11, 20
PÉTAÏN (Philippe) 16, 50, 51, 53, 54
PRINGAULT (Georges) 11, 24, 44, 57, 59, 60
PRINGAULT (M.) 12
PROJET D'AMÉNAGEMENT DE L'ENTRÉE NORD DU SOUTERRAIN DE LA R.N. 85 À SISTERON
46
PROJET DE CAMP DE GROUPEMENT DE JEUNESSE 48, 52, 56

PROJET D'EXTENSION DE LA VILLE DE CAVAILLON 20, 36, 43, 44, 50, 57

PROJET DES HALLES DE PAU 46

RELEVÉ DES FRESQUES DE LA TOUR FERRANDE 55

RÉMY (Albert) 11, 13

RÉMY (Yliane) 11, 13, 17, 25, 55, 74, 81, 82, 84, 85

RENAISSANCE DES JARDINS 42

RENAISSANCE D'UNE FERME DANS LA VALLÉE 42, 50

RENAISSANCE SCOLAIRE/ÉQUIPEMENT SPORTIF D'UNE ÉCOLE RURALE 42

RESTAURATION DU PRIEURÉ 62, 66

RICHER (René) 12

ROCHE (Henri-Pierre) 68

ROUMAGOUX 16

SAINT-EXUPÉRY (Antoine de) 12, 14, 17

SAINT-EXUPÉRY (Consuelo de) 11, 13, 17, 21, 23, 74, 88

SAUTEREAU (François) 38

SERRES (Jacques) 11, 25

SOREL (Cécile) 21

SPOERI (François) 34

STAHLY (François) 11, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 33, 57, 59, 60, 66, 67, 68, 85, 86, 87, 89

STAHLY (C.) 12

SUPERVIELLE (Jules) 71

TE FAATURUMA 71

TENGER (Robert) 37

TERRAINS DE SPORT 48

TIKI 71

THORET 12

UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE 65

VALOGNE (Françoise) 57, 60

VASARELY (Victor) 66

VIERGE 73

VIERGE AU SABLE 69, 73

VIOLET (Jeanne) 12, 13, 28, 29

VITRAUX DE BACCARAT 87

WILLIAMS (O.) 47

WRIGHT (Franck Lloyd) 63

ZEHRFUSS (Bernard) 11, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 32, 34, 41,
42, 43, 44, 48, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 73, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88

ZELMAN 11, 14, 22, 23, 25, 30, 31, 32, 33, 46. 56, 59, 60, 61, 73. 76. 77

- - - o O o - - -