

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

L'ATELIER DE LA RECHERCHE

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

2020 ET 2021

Sous la direction d'Éléonore Marantz
Assistante éditoriale : Marie Beauvalet

Travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture
(années universitaires 2019-2020 et 2020-2021)

Pour citer cet ouvrage

Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2020 et 2021#*, travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (années universitaires 2019-2020 et 2020-2021), Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en novembre 2022.

ISBN : 978-2-491040-11-6

Marie Beauvalet et Éléonore Marantz, Éditorial: L'architecture, objet d'histoire(s) 3

PARTIE 1 : LECTURES ET RELECTURES SYMBOLIQUES DU FAIT ARCHITECTURAL

Timothé Lubrun-Chavegrand, Le palais du commerce de Rennes: une ambition architecturale à la gloire de la ville et des édiles républicains 10

Constance Py-Fauvet, Abriter et accompagner l'évolution de la mémoire. Du Tombeau du Martyr juif inconnu au Mémorial de la Shoah (1951-2006) 26

Nicolas Racine, Buzludzha, d'un monument soviétique abandonné à une icône internationale 42

Mylena Ziemann, Le néo-colombage au Brésil. L'invention d'une architecture à « l'ancienne » à São Bento do Sul (Brésil, État de Santa Catarina) 58

PARTIE 2 : LECTURES ET RELECTURES MATÉRIELLES D'ARCHITECTURES « HISTORIQUES »

Anne Ridao-Tardif, Les restructurations de la gare du Nord et de la gare Saint-Lazare: réflexions patrimoniales de l'agence d'architecture de la SNCF 72

Martin Hanf, Des boutiques chez les nobles: dialogue entre l'architecture aristocratique et l'architecture commerciale à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles) 85

Anaïs Ferreira, Les enjeux de la reconversion d'un monument historique du XVIII^e siècle en musée 102

Alice Héry, La Halle Pajol (Paris, 18^e arrt., 2007-2014, arch.: Françoise-Hélène Jourda), un manifeste pour l'architecture durable 114

Thomas Hochet, Entrer dans le cinéma: la façade-média, une deuxième peau pour le grand écran 127

PARTIE 3 : LECTURES ET RELECTURES « RÉFÉRENTIELLES » DE L'ARCHITECTURE. QUESTIONS DE RÉCEPTION ET DE VALORISATION

Yérém Thiam-Sabine, Un palais royal soudanais? Les pavillons de l'A-OF aux expositions universelles, internationales et coloniales (1906-1931) 141

Marie Patin, La aaltohaus dans le hansaviertel. Lecture et interprétations d'un prototype de logement social 155

Ilona Bernard, René Bolle-Reddat, chapelain de Notre-Dame-du-Haut: lumières sur le protecteur de la chapelle de LeCorbusier 169

Adèle Roussel, La mise en tourisme des architectures d'Hector Guimard à Paris: des œuvres valorisées? 181

ÉDITORIAL : L'ARCHITECTURE, OBJET D'HISTOIRE(S)

MARIE BEAUVALET ET ÉLÉONORE MARANTZ

L'Atelier de la recherche, dont nous publions le 6^e numéro, serait-il un espace intellectuel où « la chose bâtie serait étudiée dans ses diverses incarnations, se déployant comme l'arbre (ce symbole magnifique) avec ses racines, son tronc, ses branches, ses feuilles, ses fleurs et ses fruits, avec son programme, sa technique, ses thèmes divers, ses proportions¹ » ? Nous serions heureux de le penser. L'architecture (la « chose bâtie » ou seulement projetée) y est en effet appréhendée du point de vue de l'histoire², par treize jeunes historiens de l'architecture ayant soutenu des mémoires de recherche particulièrement aboutis à l'École d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, au cours des années académiques 2019-2020 et 2020-2021³. Le sommaire de ce numéro est construit autour d'une réflexion transversale sur les nombreuses lectures et relectures à laquelle invite l'histoire. En l'occurrence, les différentes contributions nourrissent trois thèmes qui, bien que spécifiques, dialoguent les uns avec les autres.

Le premier a trait aux lectures symboliques, identitaires, voire idéologiques du fait architectural et rassemble les contributions de Timothé Lubrun-Chavegrand, Constance Py-Fauvet, Nicolas Racine et Mylena Ziemann. Timothé Lubrun-Chavegrand montre en effet que le Palais du Commerce de Rennes, édifié entre 1880 et 1931 par Jean-Baptiste Martenot puis Emmanuel Le Ray, peut être considéré comme une construction à la gloire de la ville et des édiles républicains. Le projet s'inscrit dans le contexte d'une volonté politique de modernisation de l'espace urbain, de démonstration architecturale du pouvoir municipal républicain. Le projet, très bien reçu par le public et la critique architecturale, est caractéristique

1 Le Corbusier, « Un atelier de recherches », *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957 ; transcription et publication d'une conférence donnée à Paris le 17 octobre 1942, non paginé.

2 Et non du point de vue de la conception comme le fait Le Corbusier, à qui nous avons emprunté cette citation, dans son *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*.

3 Les articles rassemblés dans ce volume sont tirés de mémoires de recherche réalisés sous la direction de Jean-François Cabestan, Jean-Philippe Garric, Éléonore Marantz et Christine Mengin dans le cadre du Master 1 Histoire de l'art mention Histoire de l'architecture, du Master 2 Histoire de l'architecture ou du Master Patrimoine et Musées.

de l'éclectisme synthétique avec une juxtaposition de styles et d'époques, un mélange de références et de citations parisiennes et rennaises. Le resituant par rapport aux grands programmes réalisés au début de la Troisième République, Timothé Lubrun-Chavegrand montre que le Palais du Commerce de Rennes est avant tout une expression de la puissance républicaine face à l'Église, d'où l'emphase monumentale et ornementale de son architecture. Pour sa part, à partir de l'étude du Tombeau du martyr juif inconnu, édifié à Paris entre 1953 et 1956, par Georges Goldberg et Alexandre Persitz (Louis Arretche les accompagnant en tant qu'architecte-conseil), Constance Py-Fauvet interroge l'histoire des monuments commémoratifs, le Tombeau du martyr juif inconnu apparaissant comme précurseur d'un certain nombre de valeurs. Le premier impératif est de l'ordre du visible, puisqu'il s'agit de donner à voir – au sens propre du terme – la mémoire et d'évoquer, au moyen de l'architecture, le judaïsme. L'auteure met en lumière que, derrière la proposition d'un édifice sobre et dépouillé, intégré au contexte urbain du Marais, les architectes convoquent explicitement de nombreuses références culturelles et spirituelles. Selon Constance Py-Fauvet, le Tombeau du martyr juif inconnu marque ainsi un tournant : l'architecture ne se contente pas de délivrer un message symbolique, mais participe aussi d'une construction mémorielle, l'espace « ordonnateur » du Tombeau du martyr juif inconnu permettant que les souvenirs prennent tout leur sens. Portant son regard sur d'autres temps et d'autres lieux, Nicolas Racine montre pour sa part comment le monument Buzludzha, construit en 1981 à l'initiative de Ludmilla Jivkova, nièce du dirigeant de la République populaire de Bulgarie, est – dans sa forme architecturale comme dans sa fonction (lieu de délivrance de cartes du Parti et de réunions « diplomatiques ») – une synthèse entre l'histoire de l'État bulgare, fondé en 681, et la conversion au socialisme, intervenue en 1946. Il apparaît ainsi que la fonction monumentale de Buzludzha répond à la propagande du parti communiste. L'auteur, interrogeant les enjeux de mémoire sur la longue durée, explique comment, avec l'effondrement du régime, le bâtiment fut délaissé et devint une ruine avant d'être réintégré dans la sphère patrimoniale. Ce sont bien les mêmes types de constructions et reconstructions mémorielles et identitaires qu'étudie Mylena Ziemann au travers de l'architecture spécifique – le néo-colombage – apparue au cours des dernières décennies au Brésil, précisément dans la ville de São Bento Do Sul (État de Santa Catarina). L'auteure montre qu'au-delà du patrimoine architectural et urbain issu du passé colonial de ce territoire, l'histoire n'en fut pas moins réécrite, voire instrumentalisée, pour créer de nouvelles identités opportunément mobilisées à des fins touristiques. Mylena Ziemann pointe les contradictions que ne manquent pas de générer la fabrique d'un « faux » patrimoine, vis-à-vis notamment de la préservation nécessaire du « véritable » patrimoine des immigrés au Brésil.

Le second axe de réflexion concerne les lectures et relectures matérielles d'architectures « historiques » à l'occasion d'opérations de réhabilitation (Anne Ridao-Tardif), de réaffectation (Martin Hanf), de reconversion (Anaïs Ferreira, Alice Héry) ou de redéfinition de typologies de bâtiments à l'aune des mutations technologiques (Thomas Hochet). La question de la préservation de l'existant se pose avec acuité quand il s'agit de restructurer les gares afin de les mettre en « conformité » avec les exigences de leur exploitation actuelle. À partir de l'exemple de la gare du Nord et de la gare Saint-Lazare, inscrites au titre des Monuments historiques, Anne Ridao-Tardif met en lumière les tensions entre préservation et restructuration, en considérant les différentes campagnes de travaux menées à partir de la fin des années 1980 par Jean-Marie Duthilleul et l'agence d'architecture de la SNCF. Au nom du principe de « continuité historique », ces derniers ont joué un rôle proactif dans la connaissance des deux gares, grâce à des analyses poussées de leurs différentes « strates architecturales ». Sur cette base, ils sont parvenus à concevoir des projets qui, sur bien des aspects, furent respectueux des valeurs patrimoniales. L'auteure montre aussi et surtout que cela a permis à Jean-Marie Duthilleul et à ses équipes de définir une méthodologie de travail ensuite déployée à plus large échelle dans des restructurations qui, bien souvent, ont ajouté une fonction commerciale à des gares qui, au moment de leur conception, étaient de « simples » infrastructures de transport. Considérant pour sa part les demeures aristocratiques parisiennes des XVII^e et XVIII^e siècles, Martin Hanf s'est aussi interrogé sur les conséquences architecturales des hybridations d'usage. Comment concilier architecture domestique et commerciale, autrement dit comment la boutique trouve-t-elle sa place dans la distribution des hôtels particuliers ? À partir d'un corpus de modèles théoriques (Serlio, Pierre Le Muet) et d'applications architecturales (l'hôtel de Beauvais, bâti par Antoine Le Pautre entre 1655 et 1660 ou l'hôtel Roland, construit rue de Cléry dans les années 1650), Martin Hanf montre les réticences à intégrer une dimension locative à la construction aristocratique, constat d'une conception sociale de la ville et de l'habitat fortement hiérarchisée, qui sera en partie remise en cause lors de la Révolution. Anaïs Ferreira se saisit justement d'un édifice de cette période – la barrière d'Orléans, ou barrière d'Enfer, deux pavillons jumeaux édifiés par Claude-Nicolas Ledoux en 1786 dans le cadre de l'élévation de l'enceinte des Fermiers généraux de Paris – pour étudier les modalités de reconversion d'un monument historique en musée. Constatant que Christophe Batard, architecte en chef des Monuments historiques, a cherché à « respecter » la construction de Ledoux, l'auteure montre que la reconversion d'un édifice patrimonial pose inéluctablement la question de l'adaptation à des usages contemporains fortement réglementés et, par là-même, la question de la latitude de l'architecte en charge de la reconversion. Alice Héry aborde

également ce thème dans son étude de la reconversion récente (2007-2014) d'une halle ferroviaire – la Halle Pajol, située dans le 18^e arrondissement de Paris – en équipement socio-culturel, par l'architecte Françoise-Hélène Jourda. Cette réhabilitation, qui concerne la réutilisation d'un patrimoine somme toute assez ordinaire, permet à Alice Héry d'interroger la démarche d'une architecte qui met tout en autant en avant la préservation d'un objet patrimonial que la mise en œuvre de méthodes et pratiques de ré-usage, de ré-utilisation, de re-cyclage, innovantes en termes de construction durable. Un peu en marge des contributions précédentes mais questionnant néanmoins les mutations contemporaines de typologies « historiques », Thomas Hochet s'intéresse aux conséquences de l'évolution des outils de communication et des médias sur l'architecture des cinémas. Partant du développement de la société de l'information à partir du XIX^e siècle et de l'invention d'outils de traitement de données, il interroge la généralisation, depuis les années 2000, de façades-médias dans les projets contemporains de transformation ou de construction de cinémas. Constatant que les écrans – comme autrefois les affiches – permettent de s'immerger dans une autre réalité, un autre espace ou une autre matérialité, Thomas Hochet démontre qu'avec l'essor de la culture numérique, la façade-média adapte en quelque sorte une architecture « historique » à la « condition actuelle » de l'homme numérique.

Le troisième et dernier axe porte sur des lectures et relectures référentielles de l'architecture (Yérin Thiam-Sabine, Marie Patin) et du patrimoine (Ilona Bernard, Adèle Roussel) fortement en prise avec des questions de réception et de valorisation. Les modèles historiques, voire mythiques, sont ainsi abordés par Yérin Thiam-Sabine à partir des pavillons de l'Afrique-Occidentale française (AOF) aux expositions universelles, internationales et coloniales entre 1906 et 1931. Démontrant que les concepteurs de ces pavillons ont avant tout une connaissance indirecte et documentaire (récits et descriptions de voyageurs, dessins d'architecture publiés dans la presse, notamment dans *l'Illustration*) de l'architecture soudanaise, l'auteur aborde le statut particulier de la mosquée de Djenné qui, avec son minaret rectangulaire et sa tour qibla si identifiables, s'impose comme référence et donne lieu à une mosaïque de déclinaisons architecturales dans les expositions internationales. Marie Patin propose pour sa part de revenir sur les lectures et interprétations, en particulier sur la lecture géopolitique d'Eeva-Liisa Pelkonen, de la Aaltohaus, immeuble de logements sociaux construit par Alvar Aalto dans le Hansaviertel, quartier-vitrine de la démocratie à Berlin-Ouest, à la demande du Sénat berlinois en 1957. Le Finlandais Alvar Aalto, qui est alors l'un des architectes les plus en vue, n'a encore jamais construit ce type d'édifice. Pourtant, son immeuble est salué à la fois par la critique et, très vite, par les usagers. Marie Patin décrit le bâtiment et la

distribution des appartements afin de mieux comprendre la réception qui en a été faite et les interprétations qui en furent proposées. De son côté, Ilona Bernard montre comment le chapelain René Bolle-Reddat a été, de 1958 à son décès en 2000, un acteur essentiel de la patrimonialisation de la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp, bâtie par Le Corbusier entre 1950 et 1953. En plus de ses fonctions liturgiques, Bolle-Reddat s'occupe en effet du bon fonctionnement du site de pèlerinage et s'implique dans la protection de la chapelle, afin d'en conserver l'intégrité. Il informe régulièrement Le Corbusier des projets, ce dernier s'opposant à toute modification. Ilona Bernard montre bien comment le décès du « gardien du temple », en 2000, a eu raison de la volonté de l'architecte de refuser toute modification sur le site de Ronchamp, donnant à comprendre combien les processus de patrimonialisation – même d'édifices unanimement considérés comme des chefs d'œuvre inaliénables – doivent être lus au prisme des destins individuels. Cette dimension n'est pas non plus absente de la réflexion d'Adèle Roussel qui s'intéresse à la valorisation contemporaine de l'œuvre d'Hector Guimard à Paris, à partir de l'axe du processus de construction d'un lieu touristique. Comme l'analyse l'auteure, l'entrée des œuvres de Guimard dans la chaîne patrimoniale a été et demeure tumultueuse, alors qu'ailleurs en Europe l'Art nouveau joue depuis plusieurs décennies un rôle essentiel dans la « mise en tourisme » de certaines métropoles. La patrimonialisation de l'œuvre d'Hector Guimard, encore en construction et marquée par de nombreuses initiatives privées, interroge donc en miroir le statut de l'histoire et le rôle joué par les historiens dans les processus de reconnaissance architecturale et patrimoniale.

Objet d'histoire(s), l'architecture est donc abordée, dans cette 6^e livraison de *L'Atelier de la recherche*, dans ses multiples dimensions sociales, économiques, politiques, culturelles, esthétiques, intellectuelles, dans sa réalité la plus matérielle comme dans ses dimensions les plus conceptuelles, dans ses différentes temporalités, depuis sa genèse jusqu'à sa réception ou ses éventuelles transformations. Les textes que les jeunes historiens nous donnent à lire témoignent de la vitalité de l'*histoire sociale et culturelle de l'architecture*, démarche intellectuelle et scientifique née et conceptualisée au tout début des années 1970 au moment où, dans une université (Paris-I) naissant des cendres de l'ancienne Université de Paris, était dispensé un premier cours sur « l'architecture dans le monde après la Première Guerre mondiale » par René Jullian (1903-1992), ancien directeur du Musée des beaux-arts de Lyon et professeur d'art contemporain à la Sorbonne depuis 1962. Son successeur, Marc Le Bot (1921-2001), mit par la suite l'accent sur l'actualité de l'art, sans toutefois ignorer l'architecture. L'un de ses doctorants, Claude Massu (né en 1947), assurait alors en DEUG une « Introduction à l'histoire de l'architecture des XIX^e et XX^e siècles » et abordait en Licence l'architecture américaine, préfiguration des axes qu'il développera plus tard,

entre 2003 et 2012, en tant que professeur, tandis que Claude Loupiac (1944-2010) couvrait l'architecture théâtrale des XVII^e et XIX^e siècles. Mais la structuration du champ de l'histoire de l'architecture de la période contemporaine à Paris-I doit beaucoup à Gérard Monnier (1935-2017) qui rejoignit l'UFR d'Histoire de l'art et d'archéologie en 1988, et à Daniel Rabreau (né en 1945) élu professeur d'histoire de l'architecture de la période moderne en 1991. Ensemble, ils créèrent et y firent s'épanouir une solide structure de recherche au sein de laquelle apprentis-historiens et chercheurs confirmés croisèrent des approches culturelles et sociales de l'architecture, s'intéressant aux programmes, aux commandes, à la maîtrise d'ouvrage, à la profession, aux institutions. À lire les travaux des jeunes historiens de l'architecture rassemblés dans le présent numéro de *L'Atelier de la recherche*, on comprend que l'équipe actuelle, bien que développant ses propres axes d'enseignement et de recherche, reste attachée à cette tradition pédagogique et intellectuelle qui examine l'architecture comme une émanation particulièrement signifiante de la société qui l'a produite, mais aussi comme un objet qui traverse le temps et possède sa propre histoire.

PARTIE 1
**LECTURES ET RELECTURES
SYMBOLIQUES DU FAIT
ARCHITECTURAL**

LE PALAIS DU COMMERCE DE RENNES : UNE AMBITION ARCHITECTURALE À LA GLOIRE DE LA VILLE ET DES ÉDILES RÉPUBLICAINS

TIMOTHÉ LUBRUN-CHAVEGRAND

Le Palais du Commerce est le témoignage d'une grande aventure architecturale dans laquelle se sont engagées les municipalités rennaises de la Troisième République (1870-1940). L'édification de ce monument majeur de Rennes s'étendit sur plus de cinquante ans, de 1880 à 1931. Malgré la force des volontés politiques, le coût dépassait les capacités de financement de la Ville et le découpage du chantier en tranches successives portait en lui toutes les incertitudes du projet¹. Dès 1880, le maire républicain, Edgard Le Bastard (1836-1892), confia le projet à Jean-Baptiste Martenot (1828-1906), l'architecte de la Ville depuis 1858², qui dirigea la première phase du chantier de 1886 à 1890. Après sa démission en 1895 le chantier fut alors repris par le nouvel architecte de la Ville, Emmanuel Le Ray (1859-1936), qui élabora plusieurs projets d'achèvement. Ce ne fut qu'à partir de 1908, sous l'impulsion du maire Jean Janvier, que la poursuite du chantier fut de nouveau envisagée grâce au soutien de l'État³. Cependant, un grave incendie en 1911, puis la Première Guerre mondiale, retardèrent encore les travaux, qui reprirent enfin de 1924 jusqu'en 1931.

Avant tout, au-delà des péripéties du chantier - qui furent le principal aspect abordé par les historiens - le Palais du Commerce apparaît comme une œuvre majeure de l'architecture publique de la fin du XIX^e siècle, une réalisation parfaitement représentative de la production des années 1880-1890, où le style Beaux-Arts triomphait. À cette époque, en effet, l'ambition de monumentalité était générale dans l'architecture publique, dont l'orgueil des constructions se

1 Patrick Harismendy (dir.), *Rennes sous la Troisième République : Cahiers d'Edmond Vadot, secrétaire général de la ville de 1885 à 1909*, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Ville de Rennes, 2008, p. 59.

2 Jean-Yves Veillard, « Un "leader", Jean-Baptiste Martenot, architecte de la Ville de Rennes », *Culture et création dans l'architecture provinciale de Louis XIV à Napoléon III*, Actes du colloque les « Troisièmes journées d'étude de l'architecture française », tenu à Aix-en-Provence en 1978, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1983, p. 207-220.

3 Catherine Laurent (dir.), *Emmanuel Le Ray, architecte de la Ville de Rennes de 1896 à 1932*, Rennes, Archives municipales de Rennes/Direction de l'architecture, du foncier et de l'urbanisme de la Ville de Rennes, 2000, p. 117.

traduisait aussi bien dans l'échelle que dans l'ornementation⁴. Aussi, le palais apparaît comme un programme édilitaire dont la signification originelle s'est perdue. L'échec précoce du projet brouilla le sens premier d'une volonté de réaliser un vaste complexe municipal. Le Palais du Commerce devait être un signal fort du pouvoir municipal républicain et de la modernité de la cité. Depuis des décennies, son usage exclusif en hôtel des Postes a masqué les ambitions du projet initial.

Le projet municipal, un équipement de prestige

Le Palais du Commerce concentre en lui toutes les aspirations de prestige de la municipalité républicaine. La naissance du projet s'inscrit dans un contexte spécifique de l'histoire politique rennaise. L'arrivée à la tête du pouvoir municipal d'Edgard Le Bastard en 1880 fut un tournant marquant de la vie politique locale⁵, qui correspondait à l'affirmation du pouvoir républicain à Rennes.

Grande figure républicaine, Edgard Le Bastard, qui était animé d'une volonté de modernisation de l'espace urbain, lança une politique audacieuse de grands projets. La réalisation du Palais du Commerce était le projet le plus ambitieux et spectaculaire⁶. À travers cet édifice triomphal la municipalité entendait véritablement créer un prestigieux monument public, au service de l'embellissement de la ville. Incarnant alors les ambitions de grandeur et l'orgueil de la nouvelle municipalité, le palais était une véritable démonstration architecturale du pouvoir républicain. Monument vecteur de pouvoir, il portait également en lui le désir de rayonnement de Rennes, dont l'influence s'était amoindrie à partir de la Révolution. Du statut de capitale provinciale et de grande cité parlementaire sous l'Ancien Régime, Rennes avait été reléguée au rang de simple préfecture de département⁷. En outre, à travers la construction de ce palais, la Ville entendait rivaliser avec les grandes villes françaises où de grands programmes monumentaux avaient déjà pris place.

Le Palais du Commerce incarne aussi une ambition fonctionnelle. Les édiles rennais souhaitaient réaliser un vaste équipement municipal, pensé comme un complexe multifonctionnel. Lors de la présentation de l'avant-projet devant le conseil municipal, les mots du rapporteur de la commission des travaux publics

⁴ François Loyer, *Histoire de l'architecture française*, t. 3, *De la Révolution à nos jours*, Paris, Éditions Mengès/Éditions du Patrimoine, 2006, p. 147.

⁵ Alain-François Lesacher, *Rennes à la Belle-Epoque*, Rennes, Ouest-France, 1981, p. 15.

⁶ Jean-Yves Veillard, *Rennes naguère, 1850-1839*, Paris, Éditions Payot, 1981, p. 134.

⁷ Gauthier Aubert, Alain Croix, Michel Denis (dir.), *Histoire de Rennes*, Rennes, Apogée/Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 177.

furent éloquentes : « Chacun a bien compris qu'il ne s'agissait pas seulement d'un décor pour le plaisir des yeux »⁸. La définition initiale du programme était audacieuse et répondait à la monumentalité du bâtiment. L'objectif était de réunir de nombreuses institutions et services publics. Le Palais du Commerce fut ainsi pensé comme un équipement moderne où seraient centralisés de nombreux services officiels, aussi bien administratifs, judiciaires et financiers que des institutions culturelles et des commerces. Le palais était d'abord destiné à accueillir l'ensemble des services de l'hôtel des Postes et Télégraphes, dont la direction départementale, mais aussi le bureau central de l'octroi, la chambre de commerce, la bourse de commerce, les justices de paix et le tribunal des Prud'hommes, le conservatoire national de musique, l'école régionale des beaux-arts avec un grand amphithéâtre logé dans le pavillon central, à l'usage des élèves, sans oublier un magasin et un restaurant équipés de logements de fonction (**fig. 1**). Cette diversité n'était pas une manière de justifier l'utilité du monument conçu comme un grand décor. Elle était également la réponse à de réels besoins. Cette combinaison originale de multiples fonctions renvoyait au développement et à la modernité de Rennes ainsi qu'à la volonté éditiltaire de centraliser des services au bénéfice de la population. Cependant, le programme initial, conçu de manière trop théorique, ne prenait pas suffisamment en compte la réalité des pratiques. La complexité du logement de fonctions si hétérogènes en un seul édifice se heurta aux difficultés de distribution et aux besoins d'extension de chacun des services.

L'architecte sut parfaitement capter les aspirations de la municipalité et les attentes du maire Le Bastard. Il présenta au conseil municipal, le 10 février 1881, un avant-projet aujourd'hui connu par une élévation-perspective (**fig. 2**). Ce dessin révèle d'emblée une composition éclectique, fortement inspirée du nouveau Louvre de Napoléon III, réalisé par Louis Visconti et Hector Lefuel⁹, qui apparaît comme un modèle de référence. Jean-Baptiste Martenot avait justement participé à ce grand chantier, qui devait profondément le marquer, en tant qu'inspecteur des travaux sous la direction d'Hector Lefuel¹⁰. Lors de la présentation de l'avant-projet, les édiles approuvèrent le parti général et la composition d'ensemble et enjoignirent l'architecte à poursuivre l'étude du

8 Rapport des commissions des travaux publics, du commerce et des finances de la Ville de Rennes par M. Mazères. Séance du Conseil municipal du 22 août 1881. Arch. Mun. de Rennes 1M175.

9 Laurent Guinamard, Pierre Quoniam, *Le Palais du Louvre*, Paris, Nathan, 1988, p. 206.

10 Jean-Yves Veillard, « L'architecture publique », *Rennes au XIX^e siècle. Architectes, urbanisme et architecture*, Rennes, Éditions du Thabor, 1978, p. 417-433.

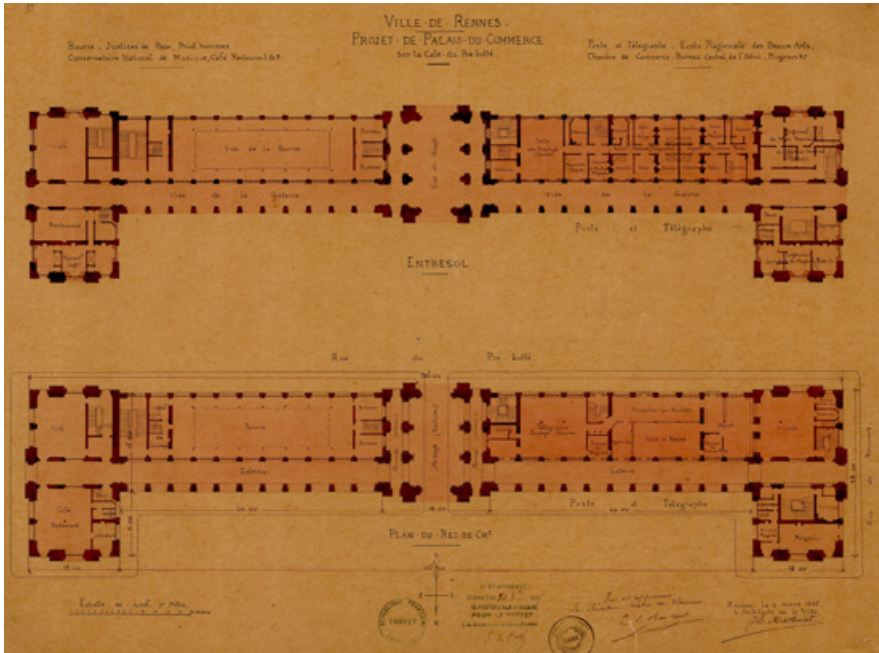


Fig. 1. Projet du Palais du Commerce. Plans du rez-de-chaussée et de l'entresol, par Jean-Baptiste Martenot, 4 mars 1885. Arch. Mun. de Rennes 2Fi542.



Fig. 2. Avant-projet du Palais du Commerce, par Jean-Baptiste Martenot. Adolphe Orain, *Rennes, capitale de la Bretagne. Guide illustré de Rennes*, Rennes, L. Bahon-Rault Imprimeur-éditeur, 1925. Arch. Mun. de Rennes R2 562.

projet¹¹. Ce travail s'étala sur plusieurs années et ce ne fut qu'en juillet 1885 que Jean-Baptiste Martenot présenta au conseil municipal le projet définitif, daté du 4 mars 1885. Les modifications apportées à l'avant-projet ne correspondaient pas à des nécessités du programme mais à des recherches purement formelles et au choix de modèles stylistiques.

Le projet bénéficia d'une réception favorable. Après sa première présentation au conseil municipale en février 1881, la municipalité avait pris l'initiative de diffuser largement la vue-perspective pour susciter l'adhésion des Rennais. Cet acte de communication eut l'effet escompté. Le projet du palais était devenu très populaire. Le rapporteur des commissions des travaux publics, du commerce et des finances, M. Mazères, ne manqua pas de s'en réjouir : « La beauté de l'édifice que la photographie a fait connaître a certainement aidé à l'accueil favorable du public. »¹². Le succès de la vue-perspective de l'avant-projet fut d'autant plus significatif que le dessin fut publié, aux côtés des grands monuments rennais, dans la plupart des guides touristiques consacrés à Rennes jusqu'au début du xx^e siècle¹³. Cette diffusion peut néanmoins sembler paradoxale alors même que le projet définitif, approuvé en 1885, présentait une composition différente de celle de l'avant-projet.

De fait, le projet du Palais du Commerce de Rennes bénéficia d'un certain écho dans l'actualité architecturale de l'époque, notamment auprès des institutions les plus officielles. En effet, en 1881, année de la présentation de l'avant-projet, le concours Labarre de l'École des beaux-arts de Paris prenait pour sujet « un palais du commerce »¹⁴. Le projet de la municipalité fut donc suffisamment important pour attirer l'attention des éminents professeurs de l'École des beaux-arts. Le concours Labarre, dont les sujets étaient choisis parmi des programmes d'actualité, renvoyait en effet aux problématiques que l'évolution de la société posait dans les domaines de l'équipement des villes. Le projet du Palais du

11 Extrait du registre des délibérations du conseil municipal de la commune de Rennes, séance du 22 août 1881. Arch. Mun. de Rennes 1M175.

12 Rapport des commissions des travaux publics, du commerce et des finances de la Ville de Rennes par M. Mazères. Séance du Conseil municipal du 22 août 1881. Arch. Mun. de Rennes 1M175.

13 A. Karl (dir.), *France album. Illustration de la France par arrondissement. Arrondissement de Rennes (Ille-et-Vilaine)*, N°28, 65 dessins originaux en noir et blanc, notice et carte, publication mensuelle, Paris, France Album/Imprimerie Maréchal et Montorier, 1895. Arch. Dép. d'Ille-et-Vilaine 2Fi1590.

Adolphe Orain, *Rennes, capitale de la Bretagne. Guide illustré de Rennes*, Rennes, L. Bahun-Rault Imprimeur-éditeur, 1925. Arch. Mun. de Rennes R2 562.

14 Jean-Pierre Épron, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Norma Éditions/Institut français d'architecture, 1997, p. 238.

Commerce faisait ainsi pleinement partie du débat architectural. Le succès de la diffusion de l'avant-projet confirmait les édiles rennais dans leur volonté de réaliser un monument emblématique du prestige de la ville.

Un décor urbain triomphant, l'apogée de l'éclectisme synthétique



Fig. 3. Projet du Palais du Commerce. Élévation de la façade principale, par Jean-Baptiste Martenot, 4 mars 1885. Arch. Mun. de Rennes 2Fi552.

Jean-Baptiste Martenot conçut un monument grandiose (**fig. 3**). La richesse de la composition en fait une des réalisations les plus abouties de l'époque. Le projet définitif du Palais du Commerce témoigne d'une composition parfaitement caractéristique de l'éclectisme synthétique. Cet aspect de la pratique de l'éclectisme, apparu dans les années 1840-1850, consiste à s'appuyer sur l'expérience architecturale du passé pour combiner de manière inédite des dispositions et des motifs d'époques différentes. L'éclectisme synthétique correspond donc à un processus d'accumulation d'éléments de plusieurs modèles dont la synthèse peut recouvrir un vaste champ¹⁵. Les architectes puisaient ainsi dans l'immense répertoire de références du passé pour imaginer des solutions modernes. Cette juxtaposition des styles a pour objectif de rassembler en une réalisation unique des qualités dispersées dans des œuvres, des styles et des époques différentes afin de définir un style nouveau et une architecture adaptée aux contraintes

15 Gérard Monnier, *Histoire de l'architecture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 99.

de son temps¹⁶. Cette pratique correspond à une attitude philosophique où la liberté de choix conduit à une esthétique du relativisme historique et, par conséquent, à l'abandon de l'imitation normative de l'architecture classique héritée de l'Antiquité¹⁷. En cela, l'éclectisme apparaît davantage comme une attitude de conception que comme une posture théorique¹⁸. La confrontation avec l'héritage historique et le mélange des influences créent une synthèse recomposée qui allie la quête du passé à l'éloge de la nouveauté.

La composition du palais, qui combine des références parisiennes et locales, à travers les principaux édifices rennais – anciens et modernes – révèle une synthèse de grands monuments de l'Ancien Régime mais aussi d'emprunts issus d'édifices emblématiques du XIX^e siècle, avec le nouveau Louvre de Napoléon III comme modèle d'inspiration principal. Le Palais du Commerce illustre ainsi le produit de collages spectaculaires dans lequel les citations s'articulent comme un subtil jeu de références permettant plusieurs niveaux de lecture.

Pour conférer une majesté au Palais du Commerce, Jean-Baptiste Martenot élaborait une conception générale des façades, comme une synthèse des immeubles bordant les places royales des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁹. Le parti des façades du palais reprend les codes de l'architecture royale, comme un prolongement du modèle classique. L'édifice se compose ainsi d'un grand soubassement à arcades et à bossages continus, en granit de Kerinan, au-dessus duquel se déploie un ordre colossal, en pierre de Caen, où chaque travée est rythmée par une colonne engagée de la moitié, ou par un pilastre²⁰, surmontés d'un chapiteau corinthien. Ces colonnes et pilastres supportent un entablement orné d'une corniche à modillons. D'emblée, l'élévation générale du Palais du Commerce s'inscrit dans la tradition de l'architecture classique à Rennes où les grands monuments possèdent tous un soubassement en granit à bossages surmonté d'un ordre en calcaire²¹. Les façades du Palais du Commerce renvoient

16 Claude Mignot, *L'architecture au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du Livre/Paris, Éditions du Moniteur, 1983, p. 100.

17 François Loyer, *Le siècle de l'industrie, 1789-1914*, Paris-Genève, Éditions Albert Skira, 1983, p. 126.

18 Jean-Yves Andrieux, *L'architecture de la République. Les lieux de pouvoir dans l'espace public en France, 1792-1981*, Paris, SCÉRÉN-CNDP, 2009, p. 13.

19 Ce modèle d'élévation, conçu par Jules Hardouin-Mansart pour la place des Victoires, fut repris par tous les Premiers architectes du Roi pour l'exécution des places royales jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

20 L'architecte de la Ville a réalisé une architecture orientée car seule la façade principale est ornée de colonnes engagées. Les façades latérales et la façade postérieure sont, quant à elles, garnies de pilastres colossaux.

21 Rappelons que l'idée d'un soubassement en granit avait été introduite à Rennes par Salomon de Brosse pour la façade du Parlement de Bretagne en 1618.

plus précisément aux immeubles de la place du Parlement (ancienne place royale) construits par Jacques V Gabriel dans les années 1730²². La hiérarchie des étages est identique, à travers un rez-de-chaussée et un entresol sous arcades, surmontés d'un étage noble, percé de grandes portes-fenêtres garnies de garde-corps, lui-même surmonté d'un second étage moins haut. Dans le même temps, les élévations des étages supérieurs et l'emploi de colonnes colossales corinthiennes rappellent les immeubles bordant la place Vendôme (1685-1699)²³.

La galerie à arcades, qui se déploie sur toute la longueur de la façade, est un dispositif fondamental de la composition. Elle constitue, en effet, un attribut essentiel de l'architecture publique : un élément propice à la déambulation, qui relie les différents corps de bâtiment. La conception de la galerie du Palais du Commerce révèle plusieurs niveaux de lecture. Ses arcades s'inspirent d'abord de celles des deux palais de la place Louis XV à Paris (aujourd'hui place de la Concorde) conçue par Ange-Jacques Gabriel entre 1755 et 1763. On y retrouve finement reproduit le même soubassement à arcades, dont les bossages brochent un-sur-deux sur les moulures des arcs par l'intermédiaire de voussoirs passants à crossettes. L'allusion est d'autant plus parlante que chaque aile possède le même nombre de travées que les palais de la place parisienne. Par ailleurs, la galerie évoque d'autres modèles de référence. Par son ampleur, elle rappelle particulièrement celle de la rue de Rivoli à Paris. François Loyer y voit même une certaine parenté avec les galeries à arcades de la *Spianáda*, l'esplanade de Corfou²⁴. En outre, plus localement elle se réfère aussi bien à la galerie-promenade du théâtre, construit par Charles Millardet à partir de 1833²⁵ (d'autant que la galerie du théâtre offre un espace de promenade en unissant un vaste ensemble architectural comprenant le théâtre et deux immeubles de logements avec des boutiques au rez-de-chaussée²⁶), qu'à la grande galerie de la façade sud du palais Saint-Georges (1674).

Les pavillons latéraux, avec leurs façades affichant des travées-rythmiques, s'inspirent quant à eux des pavillons de la Cour Napoléon du nouveau Louvre.

22 Jacques V. Gabriel, dans un souci de cohérence et d'unité d'ensemble de la place, avait employé du granit pour les soubassements des immeubles en prolongement du Parlement de Bretagne.

23 François Loyer, « Un rationalisme syncrétique », *Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours*, tome 3, Paris, Éditions Mengès/Éditions du Patrimoine, 2006, p. 157-159, p. 159.

24 Hélène Guéné, François Loyer, *L'Église, l'État et les architectes. Rennes, 1870-1940*, Paris, Norma Éditions/Institut français d'architecture, 1995, p. 337.

25 Marie-Claire Mussat (dir.), *L'opéra de Rennes. Naissance et vie d'une scène lyrique*, Paris, Éditions du Laveur, 1998, p. 45.

26 Odile Canneva-Tétu (dir.), *Rennes, mémoire et continuité d'une ville*, Paris, Centre des monuments nationaux/Monum-Éditions du patrimoine, 2004, p. 113.

Au rez-de-chaussée, une baie principale, couverte par un arc en plein-cintre, est encadrée de chaque côté par deux baies secondaires superposées : une porte surmontée d'un oculus. Également, les oculi ovales surmontés d'une gueule de lion retenant des guirlandes, qui percent le second étage des pavillons, sont une réinterprétation d'un motif typique de l'architecture royale : le médaillon ovale de Pierre Lescot au Louvre (1552). Ensuite, au-dessus du soubassement, la travée centrale est encadrée par une double paire de colonnes jumelées corinthiennes. Ces colonnes soutiennent une imposante lucarne-fronton où la baie, encadrée d'atlantes engagés, est inscrite dans un fronton cintré brisé. Là, Martenot intègre un motif - la lucarne-fronton - qu'il avait déjà élaboré pour une réalisation antérieure. Les lucarnes-fronton des pavillons du palais sont ainsi une reprise de celle créée pour l'hôtel des Nétumières (1870), avenue Jean Janvier. Le Palais du Commerce apparaît donc dans l'œuvre de Martenot comme l'aboutissement de ses recherches formelles et ornementales. Comme à la Renaissance, inventions et citations directes et indirectes se mêlent librement²⁷.

L'édifice se développe autour du pavillon central, à partir duquel s'articule l'ensemble des différents corps. Cet élément représente la pièce-maîtresse du palais et concentre l'essentiel du décor. Sa conception révèle un assemblage singulier. Pour la partie inférieure, Martenot reproduisit les guichets des pavillons du Louvre de la cour Napoléon. On y retrouve en effet une travée-rythmique, où une arcade monumentale est encadrée par deux baies secondaires surmontées d'un oculus. Cette disposition permet de ménager un grand passage central et deux passages latéraux pour les piétons. L'organisation générale du pavillon central rappelle directement l'élévation du beffroi de l'hôtel de ville de Rennes conçu par Jacques V. Gabriel. Deux paires de colonnes jumelées, juchées au-dessus d'un socle en saillie, sur un soubassement en granit orné de bossages, encadrent une arcade. Martenot transforma directement la niche, accueillant la statue en pied de Louis XV, en arcade monumentale pour former un passage. Il assumait clairement cette référence. Ainsi, dans une lettre adressée au Conseil Général des Bâtiments civils, il déclarait : « La grande arcade a d'ailleurs les mêmes proportions que celles du beffroi où Gabriel a déjà fait une arcade prenant naissance à la base des colonnes »²⁸. La restauration que l'architecte avait mené sur le beffroi, entre 1869 et 1872, l'avait certainement influencé. Par ailleurs, au registre supérieur les paires de colonnes soutiennent un grand fronton brisé, qui accueille une horloge imitant celle de l'Hôtel de Ville de Paris.

27 Claude Mignot, *L'architecture au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du Livre/Paris, Éditions du Moniteur, 1983, p. 150.

28 Lettre de Jean-Baptiste Martenot architecte de la Ville au Conseil général des Bâtiments civils, 4 février 1893, Arch. Dép. d'Ille-et-Vilaine 2O 239 55.

La composition est finalement dominée par un imposant dôme octogonal nervuré et surmonté d'un lanternon, dont le tambour est cantonné de quatre clochetons, renvoyant sans ambiguïté au dôme de la chapelle de la Sorbonne (1635-1642) par Jacques Lemercier. Martenot en simplifia toutefois le décor par rapport à son modèle pour lui donner un caractère plus civil. Détail révélateur, comme sur la chapelle de la Sorbonne, chaque départ de nervure du dôme est accompagné d'un pot-à-feu. En revanche, les grands oculi semblent se référer au dôme du Tribunal de Commerce de Paris, construit par Antoine-Nicolas Bailly entre 1858 et 1864 sur ordre de Napoléon III²⁹. Jean-Baptiste Martenot accorda une grande attention au dessin du dôme car, outre qu'il constitue le point d'orgue de la composition, il représente un puissant signal urbain à l'échelle de toute la ville.



Fig. 4. Projet du Palais du Commerce. Élévation de la façade principale avec projet de variante du pavillon central, par Jean-Baptiste Martenot, 4 mars 1885. Arch. Mun. de Rennes 2F1551-1.

Nous savons, grâce à une feuille en retombe, que Martenot avait imaginé une seconde version de ce pavillon central (**fig. 4**), légèrement plus simple et certainement moins coûteuse à réaliser. La partie inférieure demeurerait identique. Les modifications concernaient principalement les parties supérieures. Le dôme octogonal était remplacé par un dôme de plan carré et le tambour par un étage d'attique. Le dôme quadrangulaire rappelait ceux des pavillons centraux de la cour Napoléon du Louvre. Cependant, aucune de ces deux versions du

29 Jacques d'Arjuzon, Christian de Baecque, Patrice de Moncan, *150 ans d'histoire derrière ces murs. Le Tribunal de Commerce de Paris*, Paris, Éditions du Mécène, 2015, p. 96.

pavillon central n'aboutirent. Le pavillon central du Palais du Commerce fut, en effet, la partie la plus complexe à réaliser, car la composition de ses façades dépendait du programme, or celui-ci tarda à être arrêté. Emmanuel Le Ray, qui poursuivit le chantier après la démission de Martenot en 1895, élaborait plusieurs projets différents avant d'aboutir au projet final, daté du 16 avril 1924, qui fut effectivement réalisé.

Enfin, pour les parties supérieures du palais, Martenot suivit plusieurs logiques associatives. Il couvrit les ailes et les pavillons latéraux par de grandes toitures directement inspirées de celles du nouveau Louvre³⁰, décorant à la manière de Lefuel ces grands combles élancés avec des ornements en plomb fixés sur les arêtiers et les crêtes de faîtage. Ces grandes toitures animent la silhouette du palais et mettent en valeur chaque corps de bâtiment. Les généreux effets de combles, couplés à la protubérance du dôme, accentuent la majesté des volumes et affirment le statut de monument du palais. En ce sens, ils font écho aux grands toits du Parlement de Bretagne, mais aussi à ceux du Lycée impérial que Martenot avait construit au début de sa carrière, à partir de 1859³¹. L'architecte prolongea l'allusion au nouveau Louvre jusqu'à reproduire les mêmes fines souches de cheminées, décorées de bossages en tables et de bossages vermiculés. Par ailleurs, les deux ailes du palais sont surmontées de rangées de lucarnes, faisant alterner cinq lucarnes à ailerons en pierre de taille et quatre plus petites lucarnes en zinc. Cette combinaison, créant un temps fort et un temps faible, dynamise l'ordonnance régulière des façades. Cette disposition est directement reprise du nouvel Hôtel de Ville de Paris, dont la restauration fut achevée quasiment à la même période, en 1882³². Pour le Palais du Commerce, Jean-Baptiste Martenot sut donc habilement se servir d'un riche répertoire de modèles aux styles variés. Il donna à la rhétorique de l'architecture classique une tonalité contemporaine, pour mieux inscrire la composition du palais dans son époque. D'une manière exceptionnelle, il mania les différentes citations pour orchestrer les parties de sa composition. Le Palais du Commerce est à

30 François Loyer, « Un rationalisme synchrétique », *Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours*, tome 3, Paris, Éditions Mengès/Éditions du Patrimoine, 2006, p. 157-159.

31 Jean-Yves Veillard, « Un "leader", Jean-Baptiste Martenot, architecte de la Ville de Rennes », art. cit., p. 207-220.

32 Après l'incendie qui ravagea ce monument, à la fin de la Commune de Paris, en 1871 la décision fut prise de le reconstruire en conservant son unité de style et même en reproduisant la façade principale à l'identique. Cependant, les deux architectes vainqueurs du concours de 1873, Théodore Ballu et Édouard Deperthes, se conformèrent à cette obligation tout en apportant des modifications au bâtiment initial. Les façades des ailes ainsi que les façades latérales reçurent une nouvelle élévation tandis que les combles furent enrichis de rangées de doubles lucarnes, en pierre et en zinc, disposées en alternance.

cet égard exemplaire de l'éclectisme où l'effort de synthèse converge vers la recherche d'un puissant effet.

Un monument édilitaire, un grand programme de la Troisième République

Malgré son nom, porteur de confusion, le Palais du Commerce est un monument typique des grands programmes édilitaires réalisés au début de la Troisième République. La perception de ce monument sous l'angle de l'architecture commerciale ou postale constitue un contre-sens qui l'éloigne de sa véritable signification et de son usage initial. Aussi, sans être un édifice officiel, au sens classique du terme, le Palais du Commerce de Rennes en possède la dimension symbolique et fonctionnelle. L'édifice se signale effectivement comme l'expression du pouvoir municipal et de la puissance républicaine, s'inscrivant, de ce fait, dans la lignée des grands hôtels de ville républicains construits au début de la Troisième République. Cette volonté affirmée de la municipalité de porter le projet du Palais du Commerce avait été également motivée par l'absence de construction d'édifices officiels destinés à accueillir les institutions publiques à Rennes au XIX^e siècle. La triade des principaux équipements officiels – hôtel de ville, palais de justice et préfecture – était installée dans des monuments hérités de l'Ancien Régime³³. Malgré le caractère exceptionnel de ces derniers, à la fin du XIX^e siècle, la ville ne possédait pas encore de grandes réalisations publiques témoins de leur époque. Cette absence pouvait apparaître comme un manque alors que, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, un grand élan de construction avait conduit la plupart des grandes villes françaises à s'équiper de prestigieux édifices publics. Cette volonté se doublait de l'ambition d'élever un monument public emblématique du pouvoir municipal et par extension du pouvoir républicain. Cette double symbolique exprimant l'esprit de la localité d'une part et les valeurs du régime d'autre part était une caractéristique des lieux de pouvoir au début de la Troisième République³⁴. Le Palais du Commerce, à l'image de nombreux programmes édilitaires sous la Troisième République, se veut aussi une expression de la puissance républicaine face à l'Église. L'aspiration des édiles à produire un monument triomphal éclaire leur volonté de

33 L'hôtel de ville continuait d'occuper l'édifice réalisé par Jacques V. Gabriel en 1734. Le palais de justice était logé dans l'ancien palais du Parlement de Bretagne, élevé entre 1615 et 1655, tandis que la préfecture était installée dans un ancien hôtel particulier de parlementaire construit au début du XVIII^e siècle.

34 Marie Gloc-Dechezleprêtre, « Hôtels de ville au XIX^e siècle : architectures singulières », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 1, 1^{er} semestre 2001, p. 27-49.

concurrer le pouvoir archiépiscopal. Le Palais du Commerce constitue ainsi une réponse des édiles républicains à la prédominance des grands édifices religieux, qui jusqu'à une période avancée constituaient les plus grandes réalisations conduites à Rennes³⁵. Une telle préoccupation se retrouve à la même époque dans de nombreuses municipalités républicaines où la construction d'un nouvel hôtel de ville représentait un défi face aux monuments religieux. À Sens par exemple, l'hôtel de ville élevé en 1899 par une municipalité laïque, voire anticléricale, s'articule autour d'une rotonde d'angle surmontée d'un spectaculaire beffroi, qui rivalise avec les tours de la cathédrale toute proche³⁶. À travers la force de son architecture le palais participe donc à la célébration de l'institution municipale et constitue une expression architecturale du pouvoir communal républicain.

Plus généralement, le projet du Palais du Commerce intervint à une période – les débuts de la Troisième République – marquée par l'éclosion de grands programmes édilitaires, parmi lesquels l'édification d'hôtels de ville détenait une place majeure. Les municipalités républicaines entendaient symboliser l'affirmation du nouveau régime par la création de ce type d'édifice destiné à accueillir le siège du pouvoir municipal. Ce vaste mouvement de construction ou de reconstruction avait en réalité été initié à Paris au cours du Second Empire³⁷. Les chantiers projetés ou en cours de réalisation furent souvent « récupérés » et achevés par la République, qui encouragea l'engagement d'une succession de grands travaux municipaux dans un grand nombre de villes en province. La « grande loi républicaine » du 5 avril 1884, sur l'organisation municipale, favorisa cet élan de construction car, en même temps qu'elle autorisait les communes à élire librement leur maire, elle les obligeait à disposer d'un bâtiment spécifique, rigoureusement indépendant. Surtout, elle renforçait les prérogatives municipales, en accordant aux conseils municipaux le pouvoir de choisir l'architecte, d'approuver les plans et les devis des constructions nouvelles. Même si l'architecture publique demeurait sous contrôle de certaines instances nationales comme le Conseil des Bâtiments Civils, les communes

35 Celles-ci comprenaient la reconstruction de la cathédrale Saint-Pierre par Mathurin Cruey et Charles Langlois, pour le décor intérieur, le grand séminaire par Henri Labrousse, l'institution Saint-Vincent-de-Paul, la basilique Saint-Aubin, ou encore la restauration de l'abbatiale Saint-Melaine.

36 Jean-Marie Pérouse de Montclos, Caroline Rose, *Hôtels de ville de France. De la curie romaine à la mairie républicaine : vingt siècles d'architecture municipale*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions/Dexia Éditions, 2000, p. 138.

37 Laurence Le Loup, « Un aspect de l'architecture administrative du XIX^e siècle : Les mairies d'arrondissement de Paris », *Mémoires de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, tome 34, s.n., 1983, p. 339-407.



Fig. 5. Vue générale du Palais du Commerce et de ses jardins, Rennes, Laurent-Nel Éditeur/Loïc, 1931. Arch. Dep. d'Ille-et-Vilaine 6Fi RENNES/338.

étaient désormais « libres » de construire selon leurs propres choix³⁸. Cela engagea certainement les édiles républicains rennais à se lancer dans la réalisation d'un édifice public incarnant le pouvoir municipal. L'architecture du Palais du Commerce témoigne d'une emphase monumentale et ornementale (**fig. 5**) caractéristique des grands programmes édilitaires des débuts de la Troisième République, dont les premières années coïncidaient avec la création d'hôtels de ville particulièrement spectaculaires. Cette architecture très démonstrative, vecteur du pouvoir du nouveau régime, manifestait alors un triomphalisme républicain. Selon l'historien Maurice Agulhon, au sujet de l'architecture des hôtels de ville deux attitudes s'opposaient nettement au cours de la période, qui s'étend de 1880 à 1914³⁹ : dans les communes dominées par la droite cléricale et antirépublicaine les hôtels de ville étaient des édifices plutôt modestes et discrets, tandis que les municipalités républicaines élevaient de vastes hôtels de ville au décor abondant, tels de véritables « palais » ostentatoires du pouvoir municipal et du nouveau régime. Ce mouvement était d'ailleurs encore plus marqué dans les grandes villes, où le nouvel hôtel de ville exprimait avec force, par sa masse imposante et l'abondance du décor de ses élévations, le

38 Loi du 5 avril 1884 sur l'organisation municipale, article 114.

39 Maurice Agulhon, « La mairie. Liberté. Égalité. Fraternité », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome 1 *La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 167-193.

pouvoir municipal et la République⁴⁰. Bien que n'étant pas le siège du pouvoir municipal, le Palais du Commerce révèle parfaitement cette quête ostentatoire des municipalités républicaines.

La conception des grands programmes éditaires républicains manifeste un recours commun à l'éclectisme. En effet, au cours du dernier tiers du XIX^e siècle avec l'avènement de la République, les municipalités les plus réceptives à la symbolique du bâtiment firent élever des hôtels de ville en puisant largement dans le répertoire des formes classiques, inventées avant la Révolution⁴¹. A partir des années 1880, la Troisième République récupéra à son usage les leçons des différentes collectivités qui avaient pris position sur la question des styles, rendant progressivement moins opérant le néoclassicisme, qui avait dominé la production jusque dans les années 1840. Cette position en faveur de l'éclectisme renforçait le capital politique républicain et permettait d'affirmer avec éloquence la double quête de monumentalité et de modernité⁴². Cette attitude dura jusqu'à la Première Guerre mondiale. Là encore, les choix stylistiques opérés par les architectes des nouvelles mairies d'arrondissement de Paris à partir de 1860 influencèrent la plupart des hôtels de ville construits en France durant le dernier tiers du XIX^e siècle et même au-delà. D'une manière générale, on retrouve le goût pour les compositions pyramidales symétriques, organisées autour d'un avant-corps ou d'un pavillon central. Le plus souvent, l'édifice était couvert par un grand toit ou dominé par un dôme terminé par clocheton, qui remplaçait le traditionnel beffroi, pour mieux respecter l'écriture classique. Les élévations multipliaient les références au « grand goût » empruntées à l'œuvre de Salomon de Brosse, Jacques Lemercier, de François Mansart ou des Gabriel à travers des variations de pavillons, de soubassements à bossages, de colonnes, de jeux de frontons, de grands toits brisés ou à croupes. Les citations plus ou moins fidèles permettaient d'atteindre une profusion décorative qui exaltait les vertus républicaines⁴³. Dans la même logique, la décoration des façades soulignait la richesse de la cité. En ce sens, l'hôtel de ville de Tours, construit par Victor Laloux entre 1898 et 1904, par la multiplicité des références mises en œuvre et par l'abondance de sculptures ornamentales, constitue le point d'orgue de l'histoire architecturale de l'hôtel de ville académique, à laquelle le Palais du Commerce participe pleinement. Enfin, la pratique de l'éclectisme

40 Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement du Nord, *Les mairies. Architecture publique*, Lille, Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement du Nord, 1996, p. 3.

41 Jean-Marie Pérouse de Montclos, Caroline Rose, *Hôtels de ville de France*, op. cit., p. 9.

42 Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir : L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989, p. 31.

43 Marie Gloc-Dechezleprêtre, « Hôtels de ville au XIX^e siècle : architectures singulières », art. cit., p. 44.

par les architectes de la fin du XIX^e siècle illustre l'influence considérable que certains monuments emblématiques du Second Empire, en particulier l'Opéra et le nouveau Louvre, ont pu exercer jusqu'à devenir des modèles de référence. Les hôtels de ville de Poitiers et de Tourcoing, construits entre les dernières années de l'Empire et les prémices de la Troisième République, illustrent cette postérité. Pour l'hôtel de ville de Tourcoing, élevé entre 1866 et 1871, Charles Maillart mêla les influences classiques tout en s'inspirant de la silhouette et des décors du nouveau Louvre pour marquer le caractère officiel de son édifice. À Poitiers (1869-1875) le parti développé par Antoine Guérinot rappelle l'écriture de Mansart au château de Maisons. Dans le détail l'architecte superposa avec vigueur deux niveaux. Le premier est similaire à celui de l'Opéra, où les écoinçons entre les baies cintrées sont agrémentés de *tondi* florentins, tandis que le second emprunte les colonnes baguées du palais du Luxembourg⁴⁴. Parallèlement, la reconstruction de l'hôtel de ville de Paris entre 1874 et 1882, par Théodore Ballu et Édouard Deperthes, introduisit une mode pour l'architecture de la Renaissance. Ce grand chantier exerça un puissant pouvoir de fascination. Les citations de l'architecture Renaissance se maintinrent dans la construction des hôtels de ville jusqu'à la fin du siècle où toutes les variations possibles furent réalisées.

Le goût éclectique, qui s'affiche avec éloquence au Palais du Commerce de Rennes, correspondait parfaitement à l'expression du pouvoir que devait revêtir les grands programmes édilitaires. A la fin du XIX^e siècle, les architectes surent exploiter la puissance de l'éclectisme pour façonner l'identité architecturale de la République et renforcer son capital politique. La richesse culturelle de l'éclectisme apparaissait alors comme un levier artistique propre à renforcer la légitimité politique et institutionnelle, ce que les grands notables de la République avaient parfaitement assimilé. C'était véritablement un formidable vecteur de prestige et d'autorité.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Timothé Lubrun-Chavegrand, *Le Palais du Commerce; Une ambition architecturale emblématique du pouvoir municipal et du prestige de Rennes sous la Troisième République*, mémoire de Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, année universitaire 2019-2020.

44 Jean-Yves Andrieux, *L'architecture de la République*, op. cit., p. 103.

ABRITER ET ACCOMPAGNER L'ÉVOLUTION DE LA MÉMOIRE DU TOMBEAU DU MARTYR JUIF INCONNU AU MÉMORIAL DE LA SHOAH (1951-2006)

CONSTANCE PY-FAUVET

Le Mémorial de la Shoah, situé 17 rue Geoffroy-l'Asnier dans le 4^e arrondissement de Paris, a d'abord porté le nom de Tombeau du martyr juif inconnu. En janvier 1951, le Comité mondial pour l'érection du Tombeau du martyr juif inconnu est fondé par le Centre de documentation juive contemporaine (CDJC)¹. Le président de ce Comité est Isaac Schneersohn (1881-1969). Les architectes choisis pour édifier ce Tombeau sont Georges Goldberg (1908-1975) et Alexandre Persitz (1910-1975), Louis Arretche (1905-1991) intervenant en tant qu'architecte conseil². Le projet architectural est autant placé sous le signe du collectif, que le dialogue entre le commanditaire et les architectes est étroit et constant. Attentifs à répondre aux attentes du Comité, les architectes cherchent même à les anticiper. Ils ont néanmoins leur propre avis sur certains points, qu'ils font valoir auprès du Comité, n'hésitant pas à présenter des alternatives à des choix programmatiques et architecturaux qu'ils ne jugent pas pertinents. Leurs avis sont entendus et pris en compte. Il faut dire qu'ils prennent en charge le projet dans ses moindres détails, de la conception du musée à l'installation téléphonique³, jusqu'à la commande de la table destinée à accueillir une maquette du ghetto de Varsovie⁴. Leur investissement est important, particulièrement celui de Georges Goldberg dont le nom est celui qui apparaît le plus fréquemment dans la correspondance avec le Comité. Après l'achèvement du chantier, il prend gratuitement en charge l'entretien du bâtiment, et les travaux qui y sont effectués⁵. À la lecture des archives, l'engagement des architectes semble même avoir été déterminant, permettant que le projet soit mené à son terme malgré des tensions et des difficultés ponctuelles. Pourquoi alors ne sont-ils pas systématiquement cités quand il est question du Mémorial de la Shoah ? Et

- 1 Laura Jockusch, *Collect and record! Jewish Holocaust documentation in early postwar Europe*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 78.
- 2 Demande de permis de construire, 04/02/1954, Archives de Paris, 1069W34.
- 3 Lettre d'Isaac Schneersohn, 12/09/1956, CDJC, Fonds Mémorial MDXXXVI.
- 4 Lettre d'Isaac Schneersohn, 11/10/1956, CDJC, Fonds Mémorial MDXXXVI.
- 5 Lettre de Georges Goldberg, 02/03/1973, CDJC, Fonds Mémorial MDXXXVI.

lorsque c'est le cas, pourquoi sont-ils présentés au prisme de leur biographie en lien avec la Seconde Guerre mondiale, plus que par celui de leurs réalisations⁶? Beaucoup de mémoriaux postérieurs à celui de la rue Geoffroy-l'Asnier se caractérisent par une mise en avant de leur architecture et de leurs auteurs, jusqu'à se rapprocher de la « starchitecture »⁷. L'enquête historique peut concourir à une connaissance plus juste des architectes du Tombeau du martyr juif inconnu par une analyse de l'édifice en trois mouvements. Le premier (Donner à voir la mémoire) s'attelle à analyser ce qui est de l'ordre du visible : le programme, les références explicites et l'intégration du Mémorial dans le contexte environnant. Le second (Une architecture des sens) explore la capacité de l'architecture à générer une expérience sensible. Enfin, le troisième (Architecture permanente, mémoire en mouvement) porte sur la charge mémorielle mouvante de cette architecture rémanente.

Donner à voir la mémoire

Un projet mémoriel et scientifique

L'une des premières phases de l'élaboration du projet débute par la définition de ses éléments constitutifs. Le programme initial comprenait une crypte « au milieu de laquelle les cendres seront conservées », ainsi qu'un musée « rassemblant les vestiges de la tragédie juive avec les archives dédiées à son histoire »⁸. L'idée est d'ériger un « panthéon-musée »⁹, alliant l'étude de l'histoire d'un événement à la commémoration de sa mémoire. C'est une proposition inédite pour l'époque, mais qui constitue la matrice de la majorité des mémoriaux construits par la suite. Dans le processus de conception et de construction du Tombeau du Martyr juif inconnu, l'intégration d'éléments relevant d'une approche historique de la Shoah ne va cependant pas de soi. Elle est même à l'origine

6 Dominique Jarrassé et Sylvain Ageorges, « Mémorial du martyr juif inconnu - Centre de documentation juive contemporaine », *Guide du patrimoine juif parisien*, Paris, Parigramme, 2003, p. 206.

7 Dominique Chevalier, *Musées et musées-mémoriaux urbains consacrés à la Shoah : mémoires douloureuses et ancrages géographiques. Les cas de Berlin, Budapest, Jérusalem, Los Angeles, Montréal, New York, Paris, Washington*, Mémoire pour l'obtention de l'Habilitation à diriger des recherches en Anthropologie sociale et ethnologie, Université Paris 1, 2012, p. 96.

8 « A crypt, in the middle of which the ashes will be kept, and a museum gathering the vestiges of the Jewish tragedy along with archives dedicated to its history » : Procès-verbal de la Réunion du Comité Directeur, 08/11/1950, CDJC, boîte n°10, p. 2 (Suivant protocole, Comité Directeur, 08/11/1950). Cité dans Laura Jockusch, *Collect and record!*, *op. cit.*, 2012, p. 74-75.

9 Annette Wieviorka, « Du Centre de documentation juive contemporaine au Mémorial de la Shoah », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 181 [Génocides Lieux (et non-lieux) de mémoire], juillet-décembre 2004, p. 23.



Fig. 1. Coupe longitudinale (1: Urne extérieure avec projecteurs et coupole en béton translucide. 2: Crypte. 3: Hall d'entrée. 4: Salle du souvenir. 5: Salle de conférences. 6: Bureaux. 7: Archives. 8: Musée) – Source : « Mémorial du Martyr Juif Inconnu, Paris », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°70, février 1957, p. 47.

de plusieurs polémiques qui ne portent pas sur des questions architecturales, et qui d'ailleurs n'entrave pas non plus son édification. Dans la généalogie des musées-mémoriaux de la Shoah, le mémorial de la rue Geoffroy-l'Asnier fait figure de bâtiment-inaugural. L'édifice articule finalement trois éléments : un parvis, un bâtiment de cinq étages et une crypte (**fig. 1**). La distribution intérieure est détaillée dans une brochure de 1957 : « Les quatre étages du bâtiment attenant abritent, au premier, une salle de conférences, au deuxième les services du Mémorial et au troisième, les archives et la bibliothèque du Centre de documentation juive contemporaine ; au quatrième, le musée du Mémorial »¹⁰. Il est à noter que ce dernier niveau possède une double hauteur sous plafond, ce qui permet aux architectes d'introduire une galerie à mi-hauteur, constituant le 5^e étage du bâtiment. La séparation entre la fonction historique et la fonction mémorielle est un parti assumé et même revendiqué, comme en témoigne un article paru dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* en septembre 1954 : « Par une entrée indépendante sur l'actuelle impasse, on pénètre dans un hall qui donne accès

10 Mémorial du Martyr Juif Inconnu [brochure], 1957, DRAC Île-de-France, Conservation régionale des monuments historiques (CRMH).

aux étages, qui sont ainsi nettement séparés du Mémorial»¹¹ (fig. 2). L'entrée de la crypte, espace mémoriel s'il en est un, se fait par le parvis donnant sur la rue Geoffroy-l'Asnier. Par son entrée placée en évidence par rapport à celle en retrait du bâtiment, la partie mémorielle du Tombeau du martyr juif inconnu apparaît donc beaucoup plus mise en valeur par l'architecture.

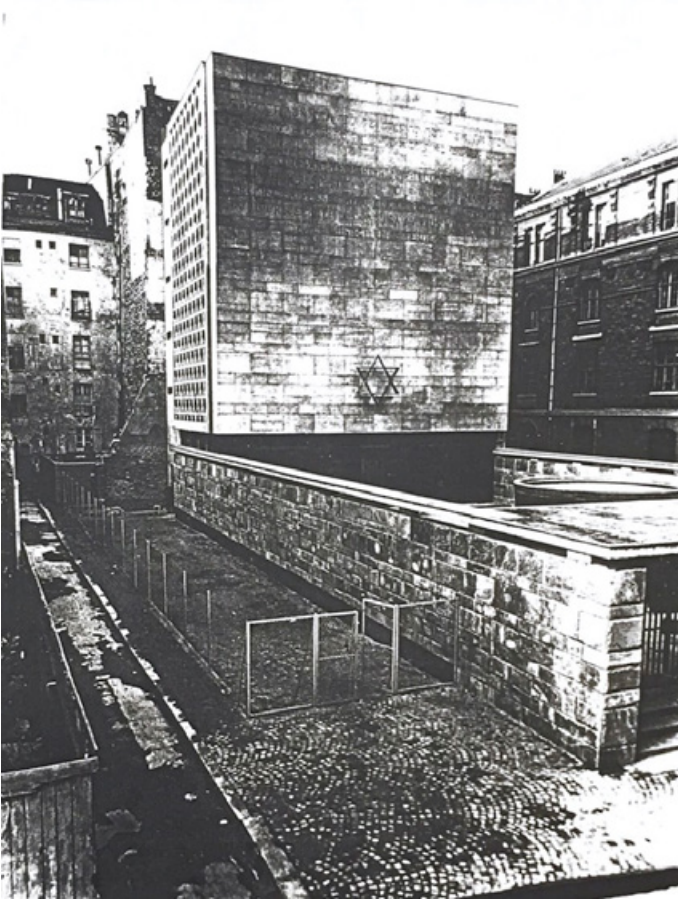


Fig. 2. Le Tombeau du martyr juif inconnu et l'impasse Putigneux (à gauche), 6 novembre 1956 – Source : Photo de Daniel Franck, DRAC Île-de-France, Conservation régionale des monuments historiques.

Évoquer le judaïsme

De nombreux éléments évoquent le judaïsme, en particulier au niveau des façades du bâtiment de cinq étages. La façade principale, visible depuis le parvis,

¹¹ « Mémorial du Martyr Juif Inconnu, Paris », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°70, février 1957, p. 45.



Fig. 3. Façade du Tombeau du martyr juif inconnu – Source : Photo de Robert Delhay, MCXIII_D3_69, Mémorial de la Shoah.

comprend des inscriptions en français, en hébreu et en yiddish, ainsi qu'un motif formant une étoile de David (**fig. 3**). Les deux façades latérales sont recouvertes de claustras en béton reprenant le motif de l'étoile de David. L'hébreu est également présent dans la crypte. L'accès à celle-ci se fait par le rez-de-chaussée du bâtiment, en descendant un escalier à double volée et après avoir traversé la salle du souvenir. La crypte est donc située sous le parvis et comporte en son centre le Tombeau du martyr juif inconnu, une monumentale étoile de David sculptée, légèrement en contrebas dans le sol. Au-dessus d'elle, une coupole apporte une lumière zénithale. C'est le mur du fond de cette crypte qui comprend une inscription en hébreu. La présence, dans le Tombeau du Martyr juif inconnu, de terre rapportée de Jérusalem renvoie à l'important symbole qu'est la Terre

d'Israël dans la religion juive¹². Précédant la crypte, le motif des Tables de la Loi délimite la forme des six coffres de la salle du souvenir. Derrière leurs portes en bronze, ils renferment « des volumes contenant les noms des disparus »¹³.

Au-delà des symboles du judaïsme, l'architecture du Tombeau du Martyr juif inconnu se réfère à celle des synagogues, qu'Alexandre Persitz avait documentée et analysée dans un article de *L'Architecture d'Aujourd'hui* en juillet 1938. Du fait de sa sobriété et de son dépouillement, l'édifice qu'il conçoit avec son confrère Georges Goldberg, répond à un désir de « plus de simplicité, des décors sobres, et des plans souvent plus traditionnels ». Les architectes projettent ainsi dans le xx^e siècle un édifice qui, au xix^e siècle, avait été « pompeux et représentatif », tout en le ramenant « vers sa conception ancienne »¹⁴.

Sobriété et dépouillement tout en suggérant la violence

Cette sobriété et ce dépouillement permettent surtout au Tombeau du Martyr juif inconnu de s'intégrer dans son environnement – le quartier ancien, relativement dense du Marais – tout en s'en démarquant. L'édifice est certes situé au cœur historique de Paris, mais en retrait des grands axes de circulation. Dans son contexte immédiat, au début des années 1950, se trouvent principalement des bâtiments vétustes, avec lesquels il n'est en conséquence pas nécessaire de s'harmoniser. Néanmoins, du fait de la simplicité de ses volumes ainsi que de la sobriété et de la noblesse de ses matériaux, l'édifice parvient à s'intégrer au tissu urbain. La sobriété et le dépouillement n'excluent cependant pas d'exprimer la violence du génocide et de ses circonstances. Sur le parvis, un cylindre en bronze porte les noms des principaux lieux où il fut perpétré. Une brochure publiée dans les années 1990 ne manque pas d'indiquer que ce cylindre peut aussi évoquer « les cheminées des camps de la mort »¹⁵. Dans cette même brochure, il est signalé que « les grillages du portail, ainsi que ceux de l'entrée du bâtiment, évoquent les barreaux des prisons et la captivité ». Enfin, même si Annette Wiewiorka avance l'idée que les architectes n'ont pas souhaité « donner au monument un caractère trop funéraire »¹⁶, l'architecture est empreinte d'un tel caractère. Les architectes avaient délibérément choisi de donner à cette crypte une forte dimension funéraire : matériaux sombres, pénombre relative. En tout cas, elle est perçue comme telle au moment de l'achèvement de l'édifice,

12 Dominique Chevalier, *Musées et musées-mémoriaux urbains consacrés à la Shoah*, op. cit., 2012, p. 80.

13 « Mémorial du Martyr Juif Inconnu, Paris », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, art. cit., p. 48.

14 Alexandre Persitz, « Synagogues », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°7, juillet 1938, p. 62.

15 Mémoire [brochure], [ca. 1992], DRAC Île-de-France, CRMH.

16 Annette Wiewiorka, « Du Centre de documentation juive contemporaine au Mémorial de la Shoah », *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe*, 2016. [En ligne].

comme en témoigne un article publié dans *Le Monde juif* à la fin de l'année 1956 où le Tombeau du Martyr juif inconnu est décrit comme ayant « l'aspect d'une pierre tombale taillée dans un seul bloc »¹⁷.

Une architecture des sens

Funéraire, recueillement, tombe absente et livre du souvenir

Le 24 février 1957, le Tombeau du Martyr juif inconnu acquiert *de facto* une valeur funéraire. Au cours d'une cérémonie, des cendres prélevées dans les anciens camps de Pologne et d'Autriche, ainsi que dans les ruines du ghetto de Varsovie sont inhumées avec de la terre d'Israël dans la crypte du mémorial, au niveau de l'étoile de David¹⁸. Dès lors, si l'emplacement du Tombeau du Martyr juif inconnu ne correspond pas à un lieu de perpétuation du génocide, il en devient le symbole. De plus, même s'il se situe au cœur de Paris, il bénéficie d'un environnement calme apprécié des architectes¹⁹ car il est propice au recueillement. Dans les années 2000, la piétonisation et la végétalisation de la rue du Grenier-sur-l'Eau ont encore accentué la quiétude du lieu (fig. 4). Pour Georges Goldberg et Alexandre Persitz, la volonté de créer un espace funéraire dédié au recueillement est aussi une manière de remédier au syndrome de la tombe absente²⁰, décrit par Annette Wiewiorka en 1987²¹. Sur les premiers dessins du projet, une inscription – « À la mémoire des six millions de victimes juives assassinées par le nazisme mortes sans sépulture 1940-1945 » – fait directement référence à l'absence de tombes (fig. 5). Les premiers lieux de mémoires à avoir été créés par les survivants du génocide étaient « des espaces intérieurs, des cimetières imaginaires »²². La création de *Livres du souvenir*, en yiddish *Yizker Bikher* ou *Yizker-Buh*, occupe la fonction de mémorial et « d'office commémoratif

17 « Les martyrs juifs ont leur monument à Paris », *Le Monde juif*, décembre 1956-février 1957, p. 28. Cité dans Simon Perego, *Histoire, justice, mémoire : Le Centre de documentation juive contemporaine et le Mémorial du martyr juif inconnu, 1956-1969*, Mémoire de Master 2 sous la direction de Claire Andrieu, Institut d'Études politiques de Paris, 2007, p. 248.

18 Chronologie du Mémorial, s.d., DRAC Île-de-France, CRMH.

19 « Note explicative », 06/11/1953, CDJC, Fonds Mémorial MDXXXVI.

20 Simon Perego, *Histoire, justice, mémoire*, *op. cit.*, 2007, p. 80.

21 L'autrice aborde la complexité du deuil pour les familles de personnes assassinées pendant la Seconde Guerre mondiale. Ces dernières sont privées des « signes tangibles de la mort : le corps, la sépulture, la date, le lieu du décès », ce qui rend ce travail du deuil « peut-être impossible à faire ». Annette Wiewiorka, « Un lieu de Mémoire et d'Histoire : Le Mémorial du Martyr juif inconnu », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n°1-2, 1987, p. 130.

22 Simon Perego, *Histoire, justice, mémoire*, *op. cit.*, 2007, p. 80.



Fig. 4. Mémorial de la Shoah et Mur des Justes – Source : Giulia Sassier Bettoni, *Vers une mémoire mondialisée et marchandisée? Les nouveaux enjeux des mémoriaux*, Mémoire de Master architecture, aménagement de l'espace sous la direction de Gilles Bienvenu, École Nationale Supérieure de Nantes, 2017, p. 117.

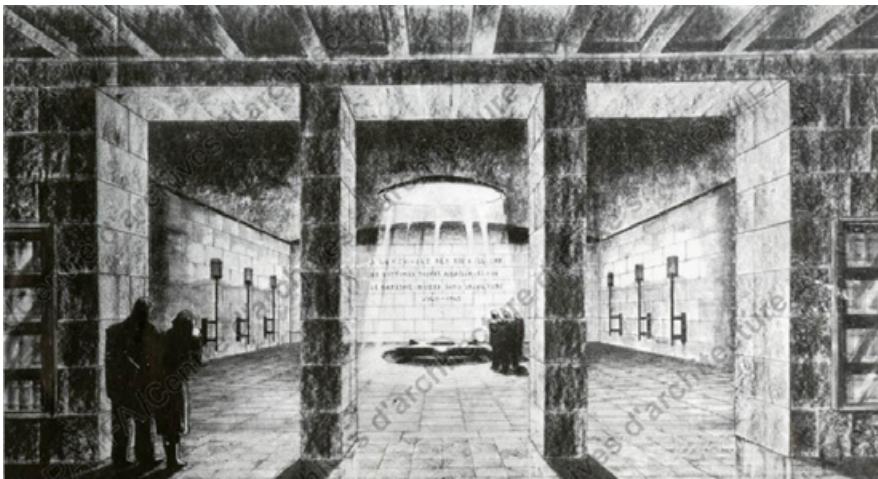


Fig. 5. L'une des premières esquisses pour la crypte (extrait de « Monument commémoratif à Paris Tombeau du Martyr Juif Inconnu ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°55, septembre 1954, p. 23.) – Source : Document AA-1954-09-N-55-P-23, Fonds Louis Arretche (1905-1991). 258 AA, Objet ARRET-A-6, Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle.

pour morts sans sépulture»²³. Or, le Tombeau du Martyr juif inconnu entretient un lien important avec cette tradition : il tente de créer un équivalent monumental des *Livres du souvenir* en gravant dans la pierre « ces cimetières imaginaires de papier »²⁴. La façade du Tombeau du Martyr juif inconnu évoque la page d'un livre : chaque nom inscrit est une injonction à ne pas oublier, à se souvenir. Il en est de même dans la crypte, où une inscription appelle au souvenir des victimes (**fig. 6**). Comme évoqué tout à l'heure, toujours dans la crypte, dans six niches placées sur le pourtour de l'étoile de David sont conservés « des rouleaux de parchemin relatant le martyrologe de toutes les communautés juives d'Europe décimées par les nazis »²⁵. Dans le projet initial (datant de 1954²⁶), dans la salle du souvenir, étaient prévues de « grandes vitrines en bronze et glaces, dans lesquelles se trouveront les *Livres du souvenir* mentionnant le nom des victimes connues. Deux tables de marbre, devant ces vitrines, [devaient permettre] la



Fig. 6. La crypte – Source : Giulia Sassier Bettoni, *Vers une mémoire mondialisée et marchandisée ? Les nouveaux enjeux des mémoriaux*, Mémoire de Master architecture, aménagement de l'espace sous la direction de Gilles Bienvenu, École Nationale Supérieure de Nantes, 2017, p. 83.

- 23** Annette Wiewiorka, « Mémoriaux et mémorial », *Revue Française d'Études Américaines*, n°51, 1992, p. 56.
- 24** Simon Perego, *Histoire, justice, mémoire*, *op. cit.*, 2007, p. 249.
- 25** Mémoire [brochure], [ca. 1992], DRAC Île-de-France, CRMH.
- 26** Le Tombeau du Martyr Juif Inconnu [album], 1954, CDJC, Fonds Mémorial MDXXXVI.

consultation des volumes»²⁷. Mais ce sont finalement six coffres en forme de Tables de la Loi qui contiennent les volumes d'un *Memorbuch*²⁸ (fig. 7).



Fig. 7. L'escalier menant du vestibule à la salle du souvenir – Source : « Mémorial du Martyr Juif Inconnu, Paris ». *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°70, février 1957, p. 48.

Individualiser les victimes

En 2005, après une importante opération de réaménagement et d'agrandissement, le Mémorial de la Shoah (nouveau nom du Tombeau du Martyr juif inconnu depuis 2005) est doté de trois nouveaux espaces voués à individualiser les victimes. Le premier d'entre eux est le Mur des Noms. Inauguré le 23 janvier 2005²⁹, il est situé parallèlement au parvis, à la place de l'impasse Putigneux et constitue la nouvelle entrée³⁰. Sur ses murs sont gravés les noms, prénoms et dates de

²⁷ Note explicative, 06/11/1953, CDJC, Fonds Mémorial MDXXXVI.

²⁸ Dominique Jarrassé Sylvain Ageorges, « Mémorial du martyr juif inconnu », *L'Architecture d'aujourd'hui*, art. cit., 2003, p. 207.

²⁹ Carton d'invitation à l'inauguration du Mur des Noms le 23 janvier 2005, s.d., DRAC Île-de-France, CRMH.

³⁰ Axel Sowa, « Mémorial de la Shoah, Paris iv^e : A. Jouve, S. Vignaud, A. Sazerat, architectes, C. Bizouard, F. Pin, R. Hasselmann, architectes muséographes », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°357, avril 2005, p. 34.

naissance des 76 000 Juifs déportés de France³¹. Grâce à ce Mur des Noms, « le Livre du souvenir est désormais inscrit dans la pierre »³². Ce dispositif, une version monumentale et accessible du *Livre du souvenir*, permet de rétablir l'identité individuelle afin de « trancher avec l'aspiration totalitaire de la politique nazie »³³. L'objectif est aussi de donner, par une expérience sensible, la pleine mesure de leur nombre. En 2006, un procédé similaire sera utilisé pour rendre hommage aux Justes, c'est-à-dire ceux qui ont soutenu les victimes et les ont parfois sauvées. Leurs noms sont gravés sur une frise fixée à l'extérieur du Mémorial, sur le mur du parvis donnant sur la rue du Grenier-sur-l'Eau aujourd'hui renommée allée des Justes-parmi-les-Nations. Un espace plus réduit que celui consacré aux victimes, mais donnant directement sur l'espace public leur est ainsi dédié. Le troisième espace d'individuation des victimes est le Mémorial des enfants déportés, salle clôturant la nouvelle exposition permanente du Mémorial de la Shoah (2005)³⁴. Cette salle comporte environ 3 000 photographies, principalement rassemblées par Serge Klarsfeld et l'association des Fils et filles de déportés juifs de France³⁵. Après avoir été matérialisée par des listes de noms dans les Livres du souvenir, puis intégrée à l'architecture avec le Mur des Noms, l'individualisation des victimes passe désormais par la photographie dans le Mémorial des enfants déportés.

Monumentalité, solidité et sécurité

Une autre caractéristique de l'édifice est l'effet de monumentalité produit par sa façade aveugle. Cet effet est accentué sur le parvis, par la présence des murs qui l'entourent et du cylindre central. De plus, l'omniprésence de la pierre associe à la monumentalité un sentiment de solidité, ce qui entraîne un sentiment de sécurité, nécessaire pour cette architecture, d'autant que dès sa fondation l'édifice doit contenir et protéger des documents précieux. Parmi ces documents se trouvent les archives de l'administration SS en France³⁶, celles de l'Institut

31 Elisa Courant, *Comment Raconter l'indicible ? Une étude des propositions scénographiques du Mémorial de la Shoah de Paris*, Mémoire d'étude en Muséologie sous la direction de Cecilia Hurley-Griener, École du Louvre, 2018, p. 45.

32 Annette Wieviorka, « Du Centre de documentation juive contemporaine au Mémorial de la Shoah », art. cit., juillet-décembre 2004, p. 36.

33 Dominique Chevalier, *Musées et musées-mémoriaux urbains consacrés à la Shoah*, op. cit., 2012, p. 154.

34 Élisabeth Courant, *Comment Raconter l'indicible ?*, op. cit., 2018, p. 33.

35 Dominique Chevalier, « Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt. Quels objets pour signifier la Shoah ? », *Géographie et cultures*, n°91-92, 2014, p. 68.

36 Annette Wieviorka, « Un lieu de Mémoire et d'Histoire : Le Mémorial du Martyr juif inconnu », art. cit., 1987, p. 110.

d'études des questions juives, du Commissariat général aux questions juives, de l'ambassade d'Allemagne à Paris, de l'État-major allemand ou encore de la délégation générale du Gouvernement de Vichy³⁷. En cela, l'architecture doit être comparable à celle d'un coffre-fort, comme peut l'évoquer la forme de parallélépipède rectangle du bâtiment, doté d'une façade aveugle. Cette image d'un édifice monumental, solide et sécurisé va dans le sens d'une transmission pérenne de la mémoire.

Architecture permanente, mémoire en mouvement

Architecture et mémoire collective

Or, il est intéressant de noter que si la transmission a perduré, la mémoire véhiculée a quant à elle évolué. Initialement, la sémantique transmise par le Tombeau du martyr juif inconnu est celle d'une mémoire collective empreinte à la fois d'un judaïsme mondialisé et d'une dimension laïque et universelle. Le Comité a en effet souhaité bâtir un édifice dédié au Judaïsme, et non à une branche spécifique de celui-ci. Mais surtout, au-delà des emprunts à la religion et à la culture juives, le projet est fondé sur un enracinement laïque et républicain. L'élément le plus marquant à cet égard est situé sur la façade du mémorial. Aux côtés des citations bibliques, en hébreu et en yiddish, se trouve une citation en français de Justin Godart, président d'honneur du Comité mondial pour l'érection du Tombeau du martyr juif inconnu³⁸ de 1952 à 1956³⁹. Justin Godart, « ancien ministre radical de la III^e République, pro-sioniste de longue date, opposant de la première heure à Pétain »⁴⁰, est un fervent défenseur du projet d'Isaac Schneersohn. Parmi ses actions en faveur du CDJC, il donne à Léon Poliakov « une lettre de recommandation qui lui permet de recevoir des mains du commissaire Berger une caisse contenant les archives de l'administration SS en France »⁴¹. Pour la construction du mémorial, il voyage beaucoup « pour encourager à l'étranger la création de comités nationaux chargés de collecter des fonds ». Les mots de ce « Républicain convaincu » inscrits sur la façade⁴² du

37 Simon Perego, « Du CDJC au Centre de documentation du Mémorial de la Shoah, 1943-2013 : documenter le génocide des Juifs d'Europe », *Histoire@Politique*, n°22, 2014, p. 4.

38 Dominique Jarrassé et Sylvain Ageorges, « Mémorial du martyr juif inconnu », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, art. cit., 2003, p. 205-207.

39 Lettre d'Isaac Schneersohn et de Marius Moutet, 06/1959, CDJC, Fonds Mémorial MDXXXVI.

40 Annette Wieviorka, « Un lieu de Mémoire et d'Histoire : Le Mémorial du Martyr juif inconnu », art. cit., 1987, p. 110.

41 Simon Perego, *Histoire, justice, mémoire*, op. cit., 2007, p. 253.

42 *Ibid.*

Tombeau du martyr juif inconnu, rendent l'aspiration à une mémoire collective et à un projet universel. Si cette universalité peut être atteinte, c'est en partie en ne faisant pas, ou partiellement référence aux coupables. Les bourreaux ne sont en effet évoqués qu'en façade, symboliquement par le nom d'Amalek. Sur les dessins de 1954, la crypte était dédiée aux « victimes juives assassinées par le nazisme »⁴³. Accuser la barbarie nazie était d'une part « une manière de taire les responsabilités françaises dans la persécution des Juifs de France » et, d'autre part, un moyen de « rassembler toutes les victimes du nazisme dans un même hommage »⁴⁴. La Collaboration [n'était] à aucun moment évoquée et « la dénonciation de la participation française à l'application de la "Solution finale" [n'était] pas encore envisagée »⁴⁵.

Une architecture ouverte à la resémantisations de la mémoire

Cette mémoire resémantisée et représentée a évolué, notamment par le biais d'ajouts architecturaux. Le Mur des Noms a donné lieu, nous l'avons évoqué, à une individualisation, jusqu'alors circonscrite aux livres contenus dans les coffres de la salle du souvenir. Cette individualisation entraîne aussi un « effet de proximité », provoquant, comme le définit Anne Grynberg, « l'émotion des visiteurs par une évocation individualisée de destins personnels »⁴⁶. L'effet est semblable devant le Mur des Justes, d'autant qu'en rendant hommage aux individus venus au secours des victimes, il fait référence, en creux, aux spectateurs silencieux ou aux acteurs de leur persécution. Dans une même perspective, ne pas oublier le rôle de l'État français dans la perpétration de ces persécutions s'est matérialisé par le dépôt du Fichier juif dans la crypte du Mémorial, le 5 décembre 1997⁴⁷. Ce fichier, retrouvé par Serge Klarsfeld en novembre 1991⁴⁸ « est celui des Juifs victimes des persécutions antisémites perpétrées par l'occupant nazi et le gouvernement de Vichy, qu'ils aient été recherchés, arrêtés, internés

43 Le Tombeau du Martyr Juif Inconnu [album], 1954, CDJC, Fonds Mémorial MDXXXVI.

44 Simon Perego, « Les commémorations de la destruction des Juifs d'Europe au Mémorial du Martyr juif inconnu du milieu des années 1950 à la fin des années 1960 », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 2, n°193, 2010, p. 492.

45 Dominique Chevalier, *Musées et musées-mémoriaux urbains consacrés à la Shoah*, op. cit., 2012, p. 77.

46 Anne Grynberg, « Du mémorial au musée, comment tenter de représenter la Shoah ? », *Les Cahiers de la Shoah*, n°7, 2003, p. 142.

47 Note à l'attention de Monsieur le directeur des Archives de France, 19/10/2000, Archives nationales (AN), 20170484/134.

48 François Azouvi, *Le mythe du grand silence Auschwitz, les Français, la mémoire*, Paris, Fayard, 2012, p. 681.

ou déportés »⁴⁹. D'un point de vue plus strictement architectural, d'autres adjonctions (auditorium, galeries d'expositions permanentes et temporaires, « équipement multimédia à vocation pédagogique et culturelle », librairie située au rez-de-chaussée) participent à une accentuation de la dimension muséale du Mémorial, qui totalise désormais près de 1 500 m² de surface d'exposition permanente et temporaire⁵⁰. Le changement de la dénomination du Tombeau du martyr juif inconnu en 2005 est l'élément le plus révélateur de cette évolution du contenu mémoriel. Il révèle une volonté d'embrasser plus globalement cette histoire, au-delà de la notion de martyr, tout en conservant un fort ancrage dans le judaïsme. Le terme Shoah, issu de l'hébreu, signifie catastrophe⁵¹. Tandis que d'autres mémoriaux optent pour le terme Holocauste, « contesté en raison de sa signification sacrificielle »⁵², le mémorial parisien, en préférant Shoah, choisit de ne pas apporter de jugement sur le sens du génocide. Quant à la prise en compte de la mémoire au-delà de la notion de martyr, elle est symptomatique d'une évolution du rapport au concept de génocide, observable selon Anne Grynberg dans de nombreux mémoriaux récents : « Les judaïcités européennes ne sont plus présentées dans le seul cadre d'un effroyable martyrologue, mais accèdent au statut de sujets de leur histoire dans le temps long, par l'évocation de la diversité de leur situation économique et sociale, de la pluralité de leurs options religieuses et idéologiques, de l'alternance de coopération et d'hostilité dans leurs relations avec la société environnante »⁵³. Cette resémantisation est rendue possible en grande partie grâce à une architecture qui pérennise la mémoire, tout en permettant son évolution. Annette Wieviorka n'a pas manqué de souligner que « le monument, à la différence de bien d'autres, n'a pas vieilli »⁵⁴. Si l'édifice de Georges Goldberg et Alexandre Persitz peut prendre en charge la mémoire qui lui est attribuée, c'est grâce à son parti-pris de sobriété, qui traverse les années sans accuser son style initial. D'autant que cette sobriété s'accomplit

49 Le Mémorial de la Shoah [brochure], [ca. 2000], AN, 20170484/134.

50 *Ibid.*

51 Annette Wieviorka, « Un lieu de Mémoire et d'Histoire: Le Mémorial du Martyr juif inconnu », art. cit., 1987, p. 128.

52 Dominique Chevalier, *Musées et musées-mémoriaux urbains consacrés à la Shoah*, op. cit., 2012, p. 16.

53 Anne Grynberg, « Un lieu de Mémoire et d'Histoire: Le Mémorial du Martyr juif inconnu », art. cit., 2003, p. 112.

54 Annette Wieviorka, « La représentation de la Shoah en France: mémoriaux et monuments », *Musées de guerre et mémoriaux: Politiques de la mémoire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 49-57.

dans l'abstraction plutôt que dans une figuration qui ne serait peut-être pas parvenue à représenter fidèlement l'intensité et la variété des expériences traversées. De même, l'évocation (plutôt que la représentation) des lieux du génocide permet de porter l'évolution de la connaissance des événements s'y étant déroulés

Le Tombeau du martyr juif inconnu, tout en puisant dans le répertoire des constructions commémoratives, marque un tournant dans leur conception. Elles semblaient jusqu'alors uniquement aptes à délivrer un message symbolique, comme l'analyse avec beaucoup de justesse Philippe Genestier lorsqu'il affirme que l'édifice commémoratif fut pendant longtemps « une image architecturale, [...] une image bâtie : il est tout à la fois conservation des souvenirs qui sont investis en lui et ordonnancement de ceux-ci dans une architectonique qui leur donne sens (signification), mais aussi sens (direction) »⁵⁵. Avec le Tombeau du martyr juif inconnu, l'architecture intègre des fonctions liées à l'écriture de l'Histoire et à sa transmission, nouvelle approche de la mémoire centrée sur la compréhension historique. Cette approche peut par ailleurs être comprise comme propre aux promoteurs du projet, qui ne sont pas, au contraire des promoteurs des monuments commémoratifs antérieurs, représentants d'un État, d'un gouvernement ou d'une autorité institutionnelle, mais des individus d'abord rassemblés par la volonté d'une recherche scientifique historique basée sur la collecte d'archives. Dans *Les architectes de la mémoire*, Simon Texier et Jean-Christophe Dartoux soulignent que « les monuments à la Première Guerre exaltent le plus souvent l'héroïsme et la patrie, ceux qui suivent immédiatement la Seconde expriment une souffrance plus violente, corporelle, mais aussi parfois une douleur plus sourde et plus difficile à mettre en scène ; enfin les réalisations les plus récentes témoignent, plusieurs décennies après les événements, d'un véritable souci pédagogique »⁵⁶. À la prise en compte de cette histoire architecturale, le caractère précurseur du Tombeau du martyr juif inconnu apparaît alors avec encore plus d'acuité. S'il suit immédiatement la Seconde Guerre mondiale et exprime une certaine violence, il cherche également à remplir une fonction pédagogique. Enfin, si une certaine héroïsation – certes très modérée – des victimes était initialement présente, elle s'est atténuée avec le temps, en particulier avec le passage à la dénomination du Mémorial de la

55 Philippe Genestier, *La Monumentalité : sens et non-sens d'un concept*, Paris, MELT/BRA, 1990, p. 27. Cité dans Simon Texier et Jean-Christophe Dartoux, *Les architectes de la mémoire*, Paris, Huitième jour, 2007, p. 9.

56 Simon Texier et Jean-Christophe Dartoux, *Les architectes de la mémoire*, op. cit., 2007, p. 9.

Shoah, bascule sémantique qui colle à l'historiographie de la période. Ainsi, moins qu'à un panthéon de martyrs, l'architecture porte le projet d'une tombe anonyme et universelle.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Constance Py-Fauvet, *Abriter et accompagner l'évolution de la mémoire, Du Tombeau du martyr juif inconnu au Mémorial de la Shoah*, Mémoire de Master 2 recherche Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, année universitaire 2019-2020.

BUZLUDZHA, D'UN MONUMENT SOVIÉTIQUE ABANDONNÉ À UNE ICÔNE INTERNATIONALE

NICOLAS RACINE

Le prisme de l'iconoclasme, unique outil d'observation du rejet de l'architecture soviétique

Marquée par la récurrence des destructions patrimoniales, notamment durant des moments de bascule politique, sociale et culturelle, l'actualité de la recherche patrimoniale occidentale s'est récemment emparée de la thématique de l'iconoclasme. Identifier, définir et analyser le passage à l'acte de déconstruction des valeurs véhiculées par le patrimoine a fait l'objet de nombreux travaux¹, au croisement de l'histoire de l'art, de la sociologie et de l'anthropologie. Ainsi, la vague de rejet du patrimoine soviétique au moment de la chute des régimes communistes est souvent perçue comme un retour en force de l'iconoclasme. Aussi, la récurrence de ces actes esquisse une histoire de l'art de ces pratiques et ces gestes. Rares sont les pays qui ont échappé à ces mouvements d'une ampleur symbolique importante. Ces derniers furent parfois salvateurs, portés par une foule galvanisée et non organisée. Mais un autre vocabulaire gestuel émane de décisions prises unilatéralement par le pouvoir légitimant, dont la couleur politique tranche souvent avec les régimes communistes². Quoiqu'il en soit, ce passage à l'acte, parce qu'il sonne la fin de la perpétuation des symboles d'un régime honni, marque la promesse de l'arrivée de temps nouveaux.

La Bulgarie, au moment de la période dit des « Changements », ne fait pas exception. Soviétisée depuis 1946 à la suite de l'invasion par l'Armée rouge pour faire tomber le royaume aligné sur les forces de l'Axe, la République populaire de Bulgarie se remarque par une fidélité notable à l'idéologie de l'URSS. D'ailleurs,

- 1** Le principal ouvrage qui appuie ce propos est celui de Dario Gamboni, dont tout un chapitre couvre la question de l'iconoclasme de monuments soviétiques : Dario Gamboni, *La destruction de l'art : iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015 [1997].
- 2** Cette distinction entre un iconoclasme d'« en haut », ou institutionnel, et d'« en bas », ou populaire, est théorisée par Warnke, cité par Dario Gamboni, *La destruction de l'art*, *op. cit.*, p.18.

l'architecture est largement sollicitée pour conférer un sentiment d'appartenance à l'utopie soviétique³ : en 1981, un programme ambitieux de politique culturelle, mené par Ludmilla Jivkova, la nièce du dirigeant, permet l'inauguration de nombreux monuments à la gloire de l'État bulgare. Chargés de symboles, plusieurs édifices focaliseront, moins de dix ans après leur consécration, le rejet du discours soviétique par une frange de la population bulgare.

Ce rejet se traduit en premier lieu – mais pas uniquement – par des actes de destruction : mémorables car ils sont les plus visibles, ce sont des moments succincts mais marqueurs de souvenirs. De nombreuses photographies ou témoignages immortalisent les quelques secondes de l'ébranlement d'une statue, par exemple. Précisément comme événement médiatique, l'acte iconoclaste se place sur le terrain de l'Histoire : l'acte destructeur augure une transition, devient le marqueur temporel d'un point de bascule politique, social, historique. Mais la déferlante médiatisation de la destruction patrimoniale occulte un autre aspect, plus latent mais non moins déterminant : la non-gestion des monuments rejetés par la population, dont témoigne la persistance de nombreuses architectures soviétiques dans un monde post-soviétique. La stratégie principale adoptée par la plupart des gouvernements de l'ère post-soviétique fut l'invisibilité de ces monuments, leur effacement de la sphère patrimoniale. Le bâtiment sur lequel porte ce papier, Buzludzha⁴, appartient à cette catégorie. Construit de 1974 à 1981, il était censé couronner la grande politique culturelle menée par Ludmilla Jivkova en devenant le siège commémoratif du Parti communiste bulgare (PCB) (**fig. 1**). Pourtant, malgré un symbolisme omniprésent et une proximité immédiate avec les sphères du pouvoir autocratique, il a globalement échappé à l'iconoclasme, principalement pour des raisons structurelles qui demandent à être explicitées.

Buzludzha, antre de l'idéologie soviétique saturé de symboles

Le recours au monument est légion dans les pays soviétisés. À la fois signifié et signifiant, produit et producteur de symboles, le monument permet la perpétuation d'un discours historique officiel et l'assise de son commanditaire. Les statues et les monuments aux morts, érigés pour la postérité des héros et martyrs tombés pour l'avènement ou le maintien de l'empire soviétique, abondent sur

3 Julie Deschepper, « Le "patrimoine soviétique" de l'URSS à la Russie contemporaine. Généalogie d'un concept », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2018/1, n°137, p. 82.

4 Au regard d'une terminologie assez diversifiée, notre choix est de dénommer cet édifice « Buzludzha » (prononcer « Bouzloudja » à la française). Par commodité, on a opté pour l'écriture anglaise, la majorité des sources mentionnant le monument utilisant cette orthographe.

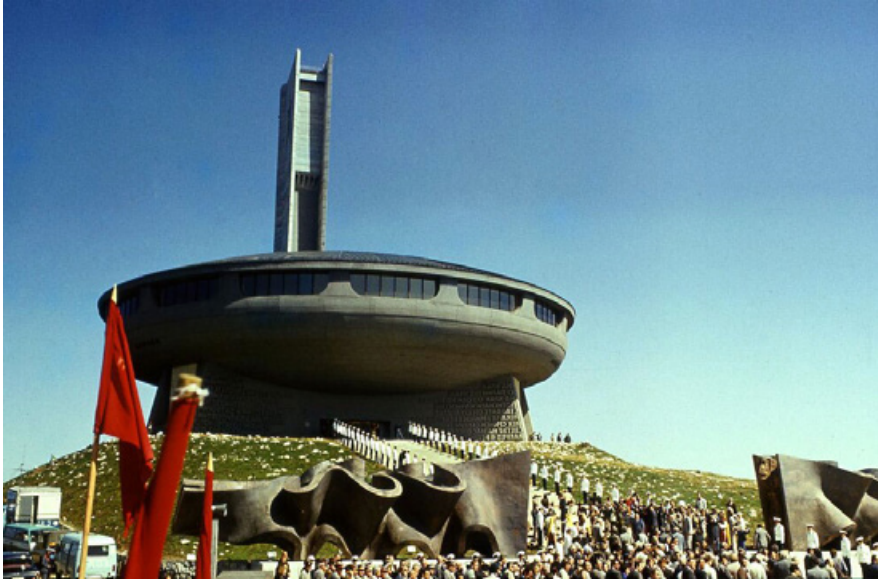


Fig. 1. L'inauguration officielle du monument, le 23 août 1981 (Mihail Mihov, 1981, sur le site *Buzludzha-project.com*, photographie téléchargée le 28/04/2022, URL : www.buzludzha-project.com)

la surface des anciennes démocraties populaires. Mais au-delà de la statuaire, l'architecture soviétique est friande de symboles. Sorte d'« architecture-monument » en ce que sa fonction n'est que commémorative, Buzludzha fourmille d'effigies et de renvois à l'idéologie communiste et nationaliste.

En effet, son style opère une synthèse édulcorée entre l'histoire du vieil État bulgare, fondé en 681, et la récente conversion au socialisme d'État, mise en scène comme l'aboutissement de la quête identitaire du pays. La coupole du bâtiment en forme de soucoupe volante rappelle autant les tombeaux Thraces que la fascination soviétique pour l'utopie spatiale. À l'intérieur de cette coupole, à l'endroit le plus sacré qui dans la tradition byzantine était réservé au Christ Pantocrator, un médaillon représentant la faucille et le marteau (**fig. 2**). Le recours à la mosaïque dorée dont se parent les fresques intérieures est une référence délibérée à cette même histoire. Pourtant, les artistes ont troqué les saints orthodoxes pour des représentations d'Engels, Marx et Lénine d'un côté, de Dimitrov, Tchernenkov et Jivkov, les trois dirigeants socialistes du pays, de l'autre. La lecture de ces mosaïques, qui relatent l'histoire de la Bulgarie, renvoie autant à l'apprentissage religieux par l'iconographie, qu'au retour au figuratif souhaité par le style réaliste-socialiste pour éduquer les masses aux bienfaits du régime communiste (**fig. 3**).



архив: МФСВИ

Fig. 2. Le médaillon au sommet arrondi du hall (Mihail Mihov, 1981, sur le site *Buzludzha-project.com*, photographie téléchargée le 28/04/2022, URL : www.buzludzha-project.com)



архив: МФСВИ

Fig. 3. Le hall central de Buzludzha, où la fresque de mosaïque couvre le mur du fond, au-dessus des gradins (Mihail Mihov, 1981, sur le site *Buzludzha-project.com*, photographie téléchargée le 28/04/2022, URL : www.buzludzha-project.com)

En effet, la fonction monumentale de Buzludzha réside précisément dans un désir de propagande pour encenser le PCB. Le bâtiment est surinvesti : durant les dix années d'ouverture du bâtiment, 1,4 million de personnes l'auraient visité – pourtant si reculé –, soit environ 15 % de la population bulgare de l'époque⁵ (fig. 4). Les cartes du Parti sont délivrées dans ce lieu, les réunions diplomatiques s'y déroulent. De fait, un bâtiment d'une ampleur considérable était indispensable : le diamètre de la coupole dépasse les 60 mètres et on estime qu'elle pèse plus de 80 000 tonnes, quand son phare s'étire jusqu'à 70 mètres dans le ciel⁶. Ces dimensions revêtent également un caractère symbolique. Dans une période d'essoufflement économique des démocraties populaires à l'ère brejnévienne, le recours au gigantisme⁷ est une allégorie souhaitant montrer la capacité des gouvernements à mener à bien des politiques de grande envergure. Par la massivité de son architecture et l'emploi du béton brut, Buzludzha écrase littéralement son visiteur et le persuade de l'évidence socialiste et de sa victoire prochaine. Son architecture indéniablement futuriste sert à projeter l'adhésion du peuple au communisme dans une temporalité future : c'est le prométhéisme social⁸.

Enfin, outre la projection dans un avenir glorifié, le passé est lui aussi largement réemployé, notamment dans le choix du site. Situé en plein cœur de la Bulgarie, dans le massif des Balkans, à plus de 1 500 mètres d'altitude, accessible seulement par une longue route sinueuse, l'isolement de ce bâtiment commémoratif peut intriguer. À nouveau, la réponse est à trouver du côté du symbole : cette terre est celle de combats héroïques de rebelles luttant contre l'occupant ottoman, lors de la dixième guerre russo-turque. La mémoire de ce lieu fut également réactivée en 1891 lors du premier congrès socialiste, qui mènera par la suite à la création du PCB. C'est donc à travers toute une symbolique et une sémantique que le PCB parvient à faire entrer Buzludzha au cœur de l'appartenance à l'État bulgare socialiste. Buzludzha devient une réelle icône, dont l'architecture singulière est un symbole de modernité et de grandeur de l'idéologie soviétique, une chimère appropriée par de nombreux Bulgares.

5 Adrien Minard, *Bouzloudja, crépuscule d'une utopie*, Paris, Éditions B2, 2019, p. 158-159.

6 La rumeur prétendait qu'on pouvait apercevoir l'étoile rouge flanquée à sa cime des quatre coins du pays lorsque celle-ci était illuminée.

7 Ce terme est emprunté à Anatole Kopp. Voir Anatole Kopp, « Le gigantisme architectural en Union Soviétique », *Communications*, n°42, 1985, p. 45-67 [en ligne].

8 Le prométhéisme social est une application contemporaine du mythe de Prométhée, jugé pour avoir dérobé le feu à Zeus. La mythologie soviétique s'en empare pour justifier le sacrifice humain, censé être transitoire pour aboutir à la fondation d'un homme nouveau surpassant la nature grâce à l'hégémonie idéologique. Voir Michel Niqueux, « Prométhéisme et anti-prométhéisme », Cécile Vaissié (dir.), *La fabrique de l'homme nouveau après Staline : les arts et la culture dans le projet soviétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 27-35.

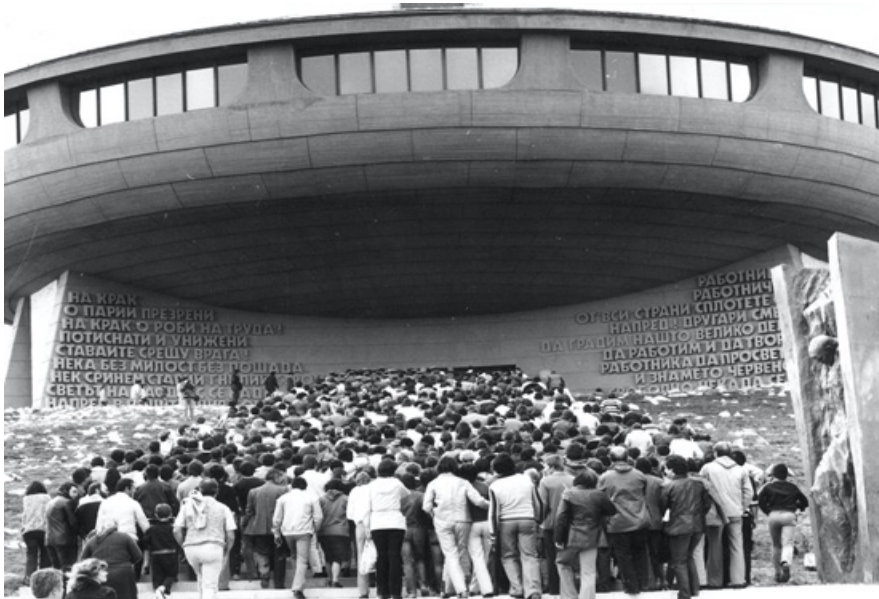


Fig. 4. Une large foule s'empresse pour entrer à l'intérieur du monument (Bedros Azinyan, date inconnue, sur le site [Buzludzha-monument.com](https://buzludzha-monument.com), photographie téléchargée le 28/04/2022, URL : <https://buzludzha-monument.com/history/>)

L'endormissement des mémoires par le choix de l'abandon du monument

D'aucuns s'attendraient à ce qu'une représentation aussi mégalomane du leitmotiv communiste devienne l'exutoire de la population au lendemain de l'effondrement de la démocratie populaire. Il n'en est rien. Mis à part quelques pillages d'ordre plus économique que politique⁹ causés par la grave crise financière qu'implique la conversion au libéralisme pour la Bulgarie, le bâtiment reste vide. Seuls quelques communistes nostalgiques viennent s'y retrouver en août pour célébrer l'anniversaire de la création du PCB. Ce dernier, dissout en « Parti socialiste bulgare » PSB, voit tous ses biens confisqués par l'État, qui devient dès lors en charge de leur préservation. De toute évidence, le moment n'est pas au réinvestissement d'un bâtiment aussi représentatif d'une idéologie désormais combattue. Le *statu quo* devient règle d'or. Peu après, Buzludzha réapparaîtra sous les projecteurs de l'actualité, en particulier lorsque le PSB en revendiquera la propriété avant de rebrousser chemin devant l'ampleur des travaux à effectuer.

⁹ Seuls des matériaux précieux ont été pillés, tels que des câbles, des tirants en cuivre, des plaques de marbre... Presqu'aucune icône, à la fin des années 1990, n'a été endommagée.

L'isolement du monument conforte la décision implicite de laisser cet édifice à l'amnésie collective : seul sur son pic, soumis aux aléas du climat rigoureux, Buzludzha devient une sentinelle silencieuse. Ce délaissement par les institutions politiques et les autorités étatiques signe la déchéance de sa valeur monumentale, davantage peut-être que la pratique iconoclaste. En effet, la construction de l'identité bulgare ne se fait plus avec Buzludzha, ou en opposition avec lui comme dans l'acte de destruction patrimoniale, mais tout simplement *sans* lui. L'abandon paraît alors avoir des conséquences tout aussi fatales en ce qu'il ancre définitivement le monument dans le passé, sans pour autant bénéficier de la médiatisation de l'iconoclasme, « coup de grâce » du monument démolí.

Dans son ouvrage *Le Culte moderne des monuments*, Alois Riegl divise la valeur monumentale d'un édifice entre sa valeur de mémoire et sa valeur actuelle¹⁰. L'historien de l'art viennois définit cette dernière comme la capacité d'un monument historique à satisfaire des besoins autant esthétiques que pratiques de la société contemporaine. Avec Buzludzha, cette valeur n'est plus exploitée puisque, pris d'abandon, le monument perd toute fonction et devient véritablement ruine. La coupole se délíte complètement, ses débris jonchent le sol. Les tessons de mosaïque se détachent de leur enduit. Les fenêtres de la coursive entourant la coupole s'étant brisées par la force du vent, Buzludzha devient alors une passoire : l'eau s'y infiltre, et le toit menace de s'effondrer. Les intempéries – importantes chutes de neige ou de grêle – accélèrent son délítement. Le poids de la pierre gorgée alourdit considérablement le bâtiment, qui ne tient que sur trois fines structures de béton. Quant au pylône qui jouxte la coupole, il n'est pas en meilleur état (**fig. 5, 6, 7 et 8**). L'état déplorable du monument, que chaque hiver rapproche de la fatalité, est peu considéré par une population bulgare désormais tournée vers une reconstruction nationale et un réinvestissement de nouvelles valeurs antagonistes avec l'incarnation de Buzludzha. Laisser le temps faire son œuvre est sûrement l'option la plus simple, et celle qui ravive le moins possible les plaies du passé. L'heure n'est pas encore à la compréhension du passé, mais à son effacement¹¹.

10 Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, trad. Jacques Boulet, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 75 et 91 [1903].

11 Sur la « mémoire effacée » par les pays de l'Europe de l'Est au lendemain de la chute du communisme, voir Alain Brossat, Sonia Combe, Jean-Yves Potel (dir.), *À l'Est, la mémoire retrouvée*, Paris, Éditions La Découverte, 1990.



Fig. 5. Vue aérienne du monument au moment de l'ouverture (Dobrin Keresteliev, date inconnue, sur la page Facebook du *Buzludzha-project*, photographie téléchargée le 28/04/2022, URL : www.facebook.com)



Fig. 6. Vue aérienne du monument aujourd'hui, révélant les nombreuses lacunes sur le toit, permettant l'infiltration d'eau, de grêle ou de neige en son sein (Jivko Iordanov, 14/07/2020, sur le site *Wildlife Archive*, photographie téléchargée le 28/04/2022, URL : www.wildlifearchives.com)



Fig. 7. La coursive extérieure, au moment de l'ouverture du monument (Mihail Mihov, 1981, sur le site *Chromasia.com*, photographie téléchargée le 28/04/2022, URL : <https://chromasia.com/buzludzha-2-2017/>)



Fig. 8. La coursive extérieure, en 2017 (David J. Nightingale, 2017, sur le site *Chromasia.com*, photographie téléchargée le 28/04/2022, URL : <https://chromasia.com/buzludzha-2-2017/>).

Appropriation occidentale d'un monument soviétique : l'attraction de la ruine

L'abandon de Buzludzha est un pied-de-nez à son architecture. Progressivement se crée un décalage notable entre un monument investi pour durer une éternité, et un bâtiment qui se rapproche autant et aussi rapidement de la ruine. Pour beaucoup, le monument devient la preuve, non plus de l'utopie communiste, mais de sa dystopie, d'un sacrifice d'un demi-siècle pour une promesse, dont l'aboutissement est désormais officiellement inatteignable. Pire, l'image de la ruine atteste que le communisme étatique est définitivement relégué à une ère passée. Les monuments soviétiques deviennent alors archaïques du fait d'un oxymore entre leur ancrage dans une promesse irréalisée et leur persistance dans un monde nouveau.

Le bâtiment devient inquiétant, méfiant, et renvoie à tout un imaginaire sinistre : que s'est-il passé dans ce lieu ? Comment expliquer son délaissement ? Une dissonance s'opère entre la ruine et la contemporanéité du bâtiment. Pour Zoltàn Somhegyi, c'est le paradoxe des « ruines contemporaines »¹². Celles-ci nous procurent un plaisir esthétique, car elles nous projettent l'image des ruines dites classiques, datant d'avant l'époque moderne. Mais s'il nous paraît normal de percevoir le travail du temps sur plusieurs siècles, une incompréhension troublante naît d'une ruine dont la valeur d'actualité est encore discernable, et qui aurait pu être encore utilisé. La cause de la ruine contemporaine témoigne d'une erreur de direction d'une époque, d'une défaillance dans un progrès censé être perpétuel.

Il ne faut rien de plus à cette dystopie tangible, à ce vocabulaire du glauque, pour attirer une nouvelle démarche touristique : *l'urbex*, contraction d'*urbain* et d'*exploration*. La volonté des adeptes de ces conduites touristiques est la recherche de sensations fortes, générée par la forte impression que transmet la ruine de Buzludzha. En passant la porte cadenassée, les visiteurs se mettent en danger à cause de l'insécurité de la ruine et s'exposent à une amende. Pourtant, un certain sentiment de plénitude se dégage de l'adrénaline créée par l'interdit : celui de profiter d'un spectacle morbide et fatal, un peu à la manière des Grecs jubilant de la tragédie de leurs héros : c'est la *catharsis*. Difficile de ne pas lier cette recherche de confrontation du danger, sans toutefois le vivre pleinement, au sentiment du sublime théorisé par Burke, philosophe du Romantisme. D'ailleurs, les ruines sont un sujet surexploité par ce mouvement de pensée dont de

¹² Zoltàn Somhegyi, « Ruines contemporaines, réflexion sur une contradiction dans les termes », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°13, 2014/1, p. 111-119.

nombreux chefs de file les préféraient aux bâtiments achevés¹³. L'esthétique de la ruine transcende l'observateur, le fait basculer hors du temps, hors de l'espace sûrement parce qu'elle fait sortir le monument de toute temporalité. En effet, pour les visiteurs n'ayant pas connu le communisme, la mégalomanie de ces architectures est difficilement conceptualisable. La ruine ôte toute perspective future au monument, car elle conduit inévitablement à sa destruction. Pour Riegl, la contemplation de vestiges est prisée par l'homme moderne car il voit en eux la logique inéluctable du temps. Ce sentiment crée une analogie entre la naissance de l'homme et celle du bâtiment, la mort de celui-ci renvoyant à la déchéance du second¹⁴. Georg Simmel va encore plus loin dans cette idée, en affirmant que ce sont les revanches de la nature sur la construction humaine¹⁵. Ainsi, ce caractère nostalgique, romantique, parvient à sublimer la ruine, donc le bâtiment, et à en configurer un discours lié à l'émotion, au surnaturel, à l'étrange. En quête du sensationnel plus que d'une explication objective et institutionnalisée de l'histoire, l'explorateur « urbex » a recours à une palette de sensations, d'émotions (l'inquiétude, le sublime, l'adrénaline, la nostalgie).

D'ailleurs, force est de constater que la majorité de ceux qui gravissent cette montagne pour s'infiltrer dans le bâtiment sont généralement des Occidentaux¹⁶, le plus souvent Européens de l'Ouest. Ces explorateurs pour la plupart plus jeunes que la chute du communisme, n'ont pas toujours conscience des dérives de l'application étatique de cette idéologie¹⁷. La visite illégale de Buzludzha relève alors d'une forme d'exotisme, à savoir l'attrance pour la découverte de l'inconnu, de l'autre. Wim Schepers applique l'orientalisme d'Edward Saïd à l'Europe de l'Est : n'appartenant pas à la même zone culturelle, l'Europe de l'Ouest se construirait en opposition avec celle de l'Est¹⁸. Ainsi, la différence entre les deux Europe est maintenue par ce prisme exotique, au profit de l'Occident. Tout comme le voyage en Orient au XIX^e siècle, la traque des vestiges du

13 Voir à ce sujet Judith Lyon-Caen, « Voir le passé dans les ruines romantiques : une histoire politique et littéraire, *Sociétés et représentations*, 2018/1, n° 45, p. 233-260.

14 Aloïs Riegl, *Le Culte moderne*, op. cit., p. 73.

15 Georg Simmel, « The ruin », *Georg Simmel 1858-1918. A Collection of Essays*, trad. David Kettler, Columbus, Ohio State University Press, 1959, p. 259-262.

16 Wim Schepers, *(Never) Forget Your Past? Appropriating the Buzludzha Monument*, thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 2015, sous la direction de Boris Noordenbos & Esther Peeren, p. 28.

17 Adrien Minard, *Bouzloudja*, op. cit., p. 168.

18 Sur la construction d'une différence culturelle entre les deux Europes, voir Carmen Popescu, « Changer de regard historiographique : quelle place pour l'histoire de l'art de l'Europe Centrale et de l'Est en France ? » *Ligeia*, n° 93-96, 2009/2, p. 21-25, et Vladimir Kulić, « Orientalizing Socialism : Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe », *Architectural Histories*, 6(1) : 7, 2018, p. 1-6.

communisme devient pour l'Occidental une source d'émerveillement, d'émotion. Ces expériences sont largement médiatisées sur les réseaux sociaux. Grâce à son aspect exceptionnel, presque transcendantal, l'expédition à Buzludzha devient un secret de Polichinelle. Alors que l'« urbex » prétend à la discrétion, la force de son architecture, sa localisation connue, Buzludzha devient rapidement une icône, non plus pour les Bulgares, mais pour les Occidentaux.

Prise de conscience institutionnelle et réintégration de Buzludzha dans la sphère patrimoniale

La pratique croissante de l'« urbex », couplée à une large médiatisation du phénomène, fait de Buzludzha un détour inédit, alternatif et surtout sensationnel : le nombre de visiteurs augmente fréquemment, et le tourisme commence peu à peu se développer – on compte actuellement plus de 100 touristes par jour durant la belle saison¹⁹. Plusieurs agences touristiques se sont saisies de cet engouement : Buzludzha apparaît dans les guides touristiques sur la Bulgarie (Lonely Planet, Trip Advisor)²⁰. Plusieurs initiatives privées naissent pour des touristes souhaitant organiser un voyage sur le thème des vestiges du communisme en Bulgarie. Buzludzha, surnommé « La Mecque du Communisme » devient une étape cruciale de ces tours opérateurs. La médiatisation touristique prend le pas sur les institutions patrimoniales, qui, jusqu'ici, restaient muettes, certainement en raison de la prudence imposée par le caractère controversé du régime à l'origine du bâtiment. Mais cette réserve s'explique aussi par une réticence générale à la patrimonialisation de l'architecture contemporaine, et particulièrement soviétique, pour des critères généralement esthétiques.

Autour des années 1980, un constat émerge : très peu de bâtiments construits au xx^e siècle bénéficient d'une protection, et de nombreux chefs-d'œuvre sont détruits, abandonnés, ou menacés de démolition. Plusieurs experts ont alors joint leurs forces pour inverser cette tendance, et faire passer « la précaution patrimoniale » au-dessus de « la précaution esthétique »²¹. Autrement dit, l'objectif est désormais de préserver par peur de la disparition de chefs-d'œuvre, malgré le risque d'un manque de recul temporel. Peu à peu, le patrimoine du xx^e siècle bénéficie d'une protection grandissante. À l'échelle internationale, cette lente prise de conscience de l'existence d'un patrimoine du siècle dernier est par

19 Mario Aymerish, « Europa Nostra, European Bank Investment », *7 Most Endangered 2018, Buzludzha Monument Bulgaria, Technical Report*, [en ligne], p. 5.

20 Adrien Minard, *Bouzloudja, op. cit.*, p. 182.

21 Nathalie Heinrich, *La Fabrique du patrimoine, de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison de l'Homme, 2009, p. 18.

exemple menée par l'association internationale Docomomo (*Documentation and Conservation of the Modern Movement*), qui veille à la préservation de cet héritage, en diffusant son importance et en lançant des alertes lors de menaces de démolition. Quelques réalisations font l'objet d'une inscription sur la Liste du patrimoine mondial, dont dès 1987 Brasilia, conçue ex-nihilo par Niemeyer, ou plus récemment (2016) une partie de l'œuvre de Le Corbusier²². Cette sélection vient consacrer l'architecture d'après-guerre, et notamment des styles auxquels l'architecte de Buzludzha, Georgi Stoilov, a largement fait référence. L'appartenance du monument au mouvement brutaliste, hérité de la dévotion de Le Corbusier pour le béton *brut*, est évidente. Sa force sculpturale, presque paradoxalement légère, rappelle les formes très expressives de nombreuses icônes brutalistes. Son approche très plastique et son caractère indéniablement cosmique évoquent aussi largement les courbes sensuelles de l'architecture de Niemeyer, que l'architecte bulgare aurait rencontré à Paris.

C'est donc grâce à ce travail d'ouverture de la patrimonialisation de courants artistiques récents que Buzludzha gagne sa légitimité dans l'histoire de l'art. C'est ce nouveau regard qui rend la perspective de son effondrement désormais dommageable. Devant l'état dramatique du monument que chaque hiver rapproche de l'écroulement, de nombreux acteurs institutionnels ont décidé de passer à l'action. En 2015 est fondée la Fondation Buzludzha, présidée par Dora Ivanovna, une jeune architecte bulgare ayant étudié à Berlin. Cette fondation organise de nombreux colloques en Europe pour sensibiliser les institutions à l'enjeu patrimonial qu'incarne Buzludzha : perdre un tel monument serait comme perdre le témoin précieux d'une époque, d'où la nécessité d'agir. La première reconnaissance officielle intervient en 2018 avec la nomination de Buzludzha comme l'un des sept monuments européens les plus en danger de l'année, selon Europa Nostra²³, une ONG regroupant citoyens et experts européens militant pour la défense patrimoniale en Europe. Cette organisation n'est que consultative, mais elle aiguille des projets de sauvegarde européens auprès d'institutions telles que le Conseil de l'Europe, l'Union Européenne ou même l'UNESCO. La reconnaissance de Buzludzha par ce lobby pour la préservation du patrimoine européen, qui figure d'ailleurs sur la couverture du rapport de 2018 sur les monuments en danger (**fig. 9**), est à percevoir comme la consécration

22 En ce qui concerne l'architecture soviétique, une impulsion pour inscrire l'architecture d'avant-garde moscovite a été lancée à Berlin en 2006, dans un rapport de l'Icomos enjoignant Moscou à préserver son héritage d'avant-garde soviétique, mais les procédures pour un nouveau bien en série ne semblent pas progresser. Cf. Jörg Haspel, Michael Petzel, Anke Zalivako et John Zieseemer, *The Soviet Heritage and European Modernism, Berlin*, Heritage at Risk 2006, ICOMOS, 2007.

23 Mario Aymerish, « Europa Nostra », art. cit., 2018.

de son acceptation. En quelques années, le monument est passé de l'amnésie collective à la revalorisation internationale.

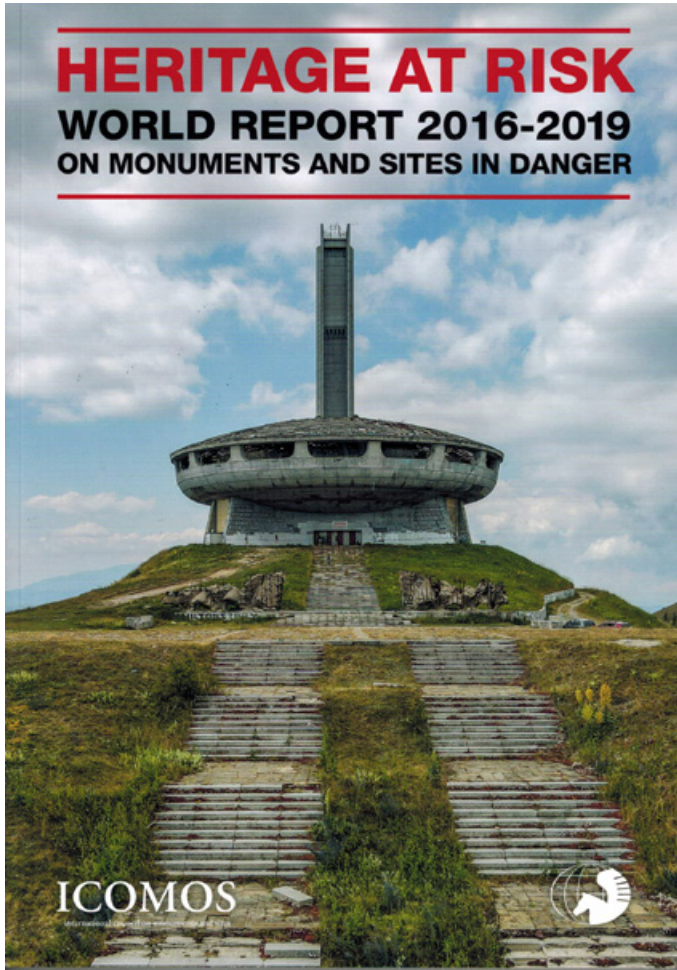


Fig. 9. Couverture du rapport 2016-2019 sur les monuments en péril établi par l'ICOMOS où figure Buzludzha (photographe et graphiste inconnus, date inconnue, sur le site de l'ICOMOS, affiche téléchargée le 28/04/2022, URL : www.icomos.org)

Une architecture socialiste au récit occidental ?

Cette reconnaissance par différentes institutions garantes du patrimoine supra-étatique permet de concrétiser un souhait inexprimable il y a seulement quelques années : restaurer Buzludzha pour une future ouverture au public, si le défi du sauvetage est remporté. Ce secours sera par ailleurs financé par deux fonds provenant du programme « Keeping It Modern » de la Fondation Getty

(Los Angeles). Ayant répondu à deux reprises à cet appel annuel à projets, la Fondation Buzludzha bénéficie de 245 000 \$ pour lancer les premières études sur l'état du bâtiment et sur la préservation des mosaïques qui pâtiennent le plus de l'état de délitement du monument (**fig. 10**). Au-delà de la sauvegarde qui s'annonce complexe en raison de l'ampleur des travaux, la future affectation de l'édifice pose des dilemmes muséographiques. Comment conserver les traces d'usure du lieu, témoins du long abandon de Buzludzha, tout en assurant sa stabilité? Comment rouvrir ce bâtiment au public sans miser sur le tourisme de masse et en respectant les mémoires heurtées par le régime représenté? Enfin, comment valoriser l'architecture du monument, sans promouvoir les symboles qu'elle porte? Les réponses à ces questions, presque inconciliables, se trouvent dans un délicat équilibre visant à ne pas réveiller les émotions encore vives. Heureusement, la réflexion peut s'appuyer sur plusieurs précédents confrontés à ces choix. En la matière, le musée de l'Art socialiste de Sofia est certainement le cas le plus éclairant car, à ce stade, 77 débris de statues monumentales jonchent le jardin. Comme bien souvent, le déplacement de ces artefacts dans des lieux où la production de discours explicatifs est constitutive de l'œuvre fait consensus. Reconnu simultanément comme conservatoire contre les aléas de l'existence, et comme gardien du savoir raisonné, le musée parvient à imposer une mise en récit de l'œuvre; son appartenance à une collection peut avoir une valeur autant esthétique, qu'historique.



Fig. 10. L'équipe de restauration des mosaïques de Buzludzha, constituée d'étudiants de l'Académie nationale d'art de Sofia, de l'Université technique de Munich, des Beaux-Arts de Berne et des membres de l'ONG grecque Diadrisis (photographe inconnu, date inconnue, téléchargée le 28/04/2022, URL : www.buzludzha-project.com)

L'histoire de Buzludzha est mouvementée. Ce monument fut construit pour transcender les masses, puis oublié par besoin de silence. On l'a réinvesti pour se confronter au sublime, et actuellement on tente de le sauver en urgence au nom du récit historique²⁴. L'émotion semble guider toutes les décisions qui rythment la vie du monument. Mettre en récit son histoire par la muséification, comme le propose la Fondation Buzludzha, est peut-être l'unique manière de prendre une certaine distance, en faisant primer un discours raisonné, objectif autant que faire se peut. Buzludzha entrerait ainsi dans une nouvelle phase, inévitablement ultime et figée. Il rejoindrait ainsi les nombreux restes des actes iconoclastes du musée de l'Art socialiste de Sofia, muséifiés et pétrifiés sur leurs socles. Ainsi, quels que soient le moyen ou la forme, dans le cas soviétique du moins, le monument rejeté est soumis à deux conjonctures : soit l'élimination, par un acte iconoclaste ou par l'abandon jusqu'au néant, soit la mise sous vitrine, comme témoin d'un temps révolu. Dans tous les cas, sa survie est compromise.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Nicolas Racine, *La patrimonialisation de Buzludzha, dynamiques de reconnaissance d'une architecture soviétique symbolique*, mémoire de Master 1 Patrimoine et musées sous la direction de Christine Mengin, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, 2020-2021.

24 Par le concept d'« émotion patrimoniale », Daniel Fabre, en analysant le processus de patrimonialisation dans une perspective bottom-up, émet l'idée que le moteur de la patrimonialisation est l'émotion, ou la mobilisation patrimoniale de citoyens et experts, permettant l'ajout à l'agenda politique d'une sensibilisation monumentale. Voir Daniel Fabre (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.

LE NÉO-COLOMBAGE AU BRÉSIL L'INVENTION D'UNE ARCHITECTURE À « L'ANCIENNE » À SÃO BENTO DO SUL (BRÉSIL, ÉTAT DE SANTA CATARINA)

MYLENA ZIEMANN

Fruit du métissage, le Brésil apparaît comme une mosaïque « résultant de l'interaction des traditions des coins les plus divers de la planète avec l'environnement géographique [...]. Ce sont de véritables trésors vivants, pleins de spécificités matérielles et immatérielles, qui témoignent des diverses formes d'appropriation de la nature par des hommes et des femmes qui y ont joué un rôle de premier plan [...] et qui, de par leurs particularités, sont uniques dans l'histoire de l'humanité »¹. Le processus de colonisation européenne dans l'État de Santa Catarina, au sud du Brésil, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, a donné lieu, à une production architecturale singulière, distincte du reste du pays. Constituant un patrimoine matériel et immatériel unique, il est à l'heure actuelle souvent utilisé comme support pour promouvoir le tourisme. C'est notamment le cas dans les deux colonies allemandes de la région, Joinville et Blumenau, devenues au fil du temps deux des plus importantes villes du sud du Brésil. Elles ont tiré parti – voire même ont instrumentalisé – leur histoire architecturale pour construire une image patrimoniale dont elles tirent une partie de leurs ressources.

Pourtant, au Brésil, les politiques publiques en faveur de la protection du patrimoine sont récentes. Le Service national du patrimoine historique et artistique (SPHAN, aujourd'hui IPHAN) a été créé en 1938. Pendant de nombreuses décennies, ses efforts se sont concentrés uniquement sur le patrimoine portugais, considéré comme la source authentique de « l'architecture brésilienne ». Ce n'est que dans les années 1980 que l'architecture d'autres régions du monde, liées aux autres nationalités ayant contribué à l'hétérogénéité de la population brésilienne, ont été prises en compte d'un point de vue patrimonial. Toutefois, parallèlement aux inventaires et campagnes de recensement des bâtiments

1 IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), *Roteiros Nacionais de Imigração: Santa Catarina*, s.l., 2011.

historiques et aux politiques de protection du patrimoine qui y sont liées, un nouveau mouvement commence également à se développer à l'échelle régionale: la « regermanisation ». Parti de Blumenau, ce phénomène s'est aujourd'hui étendu à d'autres villes. Il se caractérise par le développement d'actions simultanées entre les maîtres d'ouvrage publics et privés pour créer une nouvelle identité pour les villes, sur la base des traditions des populations immigrées.

Inspirée de celle de Munich en Allemagne, l'*Oktoberfest* – littéralement la « Fête d'octobre » plus connue sous le nom de « Fête de la Bière » – de Blumenau est lancée en 1984 : « Dans une profusion d'icônes, d'images et de représentations, faites de gestes, de discours, de semblants, de sons, de couleurs, de langues, de saveurs, de costumes, d'actes, d'attitudes et de croyances, de nouveaux imaginaires ont été créés et d'anciens imaginaires ont été recréés pour un nouveau temps »². Mais cette recréation d'une tradition s'est étendue bien au-delà de la seule sphère festive. En architecture, elle est marquée par la création d'un « nouveau patrimoine historique », le néocolombage.

La véritable architecture de l'immigration européenne à Santa Catarina est typiquement caractérisée par l'utilisation du bois ou de la pierre dans les structures dans les régions d'immigration allemande, polonaise et italienne ; des structures en bois dans les régions de colonisation polonaise et italienne et du colombage dans les régions d'immigration allemande³. Même avec la pluralité de l'architecture et de l'origine des immigrés, les bâtiments à colombage sont devenus un symbole populaire de l'État de Santa Catarina et de l'immigration allemande. La technique arrive avec les immigrés au Brésil. En raison des différences de la géographie et du climat de leurs pays d'origine, la technique est adaptée et le résultat est une architecture unique qui n'existe que dans cette région du monde. Certaines caractéristiques de cette adaptation sont la base du bâtiment en pierre ou en briques surélevée ; le remplissage de murs fait avec des briques utilisées aussi pour former des panneaux avec différents dessins, tons, textures et formes géométriques ; de vérandas parallèles à la rue ou sur le côté pour créer un espace couvert et aéré en l'été, avec des lambrequins et des garde-corps en bois ou brique, servant de décoration et création d'une identité unique à chaque maison, de même que les fenêtres et les portes peintes de différentes couleurs. La maison est complétée par une annexe à l'arrière ou sur le côté construit en même temps que la maison, ou agrandie plus tard avec la maçonnerie autoportante, à colombage ou en bois⁴. Sur les terrains autour, il

2 Maria Bernadete Ramos Flores, *Oktoberfest – Turismo, Festa e Cultura na estação do chopp*, Florianópolis, 1997.

3 IPHAN, *Roteiros Nacionais de Imigração*, op. cit., 2011.

4 *Ibid.*, 2011.

y a des espaces pour l'élevage des animaux, des potagers, des ateliers ou des greniers. Cette tradition perdure jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. En raison de la campagne de nationalisation et la persécution des peuples étrangers, de nombreux exemplaires ont été détruits ou modifiés.

Toutefois, des années plus tard, participant d'un processus de regermanisation à Santa Catarina, un type de « copie » de cette technique est inventé : le « néo-colombage » (**fig. 1**). De nombreux propriétaires ont ajouté des mansardes ou des toits inclinés à leurs bâtiments, collé du bois sur la façade en imitant une structure en colombage et peint les murs en blanc ou en couleur pour représenter le remplissage de la structure. Et ce n'est pas seulement le cas à Santa Catarina, mais également dans d'autres États au Brésil dont l'histoire a été marquée par des influences européennes. Ces villes ont développé leur image et leur discours touristique à partir de la colonisation, principalement allemande, en mettant en scène une authenticité et en créant un scénario où les traditions, l'histoire et le « patrimoine des fondateurs » sont mis en avant. L'histoire a été réécrite comme moyen de définir et de créer ses nouvelles identités. Et les bénéfices économiques générés par le tourisme sont une puissante incitation à la création de ces narrations.



Fig. 1. L'adaptation de la technique du colombage au Brésil. Source : Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Roteiros Nacionais de Imigração, vol.2, s.l., 2011.

C'est le cas de la ville de São Bento do Sul. Elle a été fondée par des immigrants européens en 1873 pour absorber l'excès de population et répondre aux

besoins agricoles de la colonie Dona Francisca, aujourd'hui la ville de Joinville. L'immigration dans l'État de Santa Catarina commence au milieu du XIX^e siècle après le mariage de la princesse brésilienne Francisca Carolina de Bragança avec le prince français de Joinville, François Ferdinand Philippe Louis Marie⁵. Un accord passé entre le prince et le riche commerçant et sénateur de Hambourg Christian Mathias Schroeder permet de fonder dans ses terres plusieurs colonies, parmi lesquelles São Bento et Joinville. Cette dernière est la responsable du développement de la région nord de l'État et est devenue la plus grande colonie privée de l'Amérique du Sud. En 2019, São Bento compte 84 507 habitants⁶. 84% de son territoire est situé dans les zones rurales mais 95% de la population habite en zone urbaine. Le climat est tempéré, avec des saisons bien définies et une température annuelle moyenne de 16,4°C, avec un maximum de 36°C et un minimum de -6°C. Avec la ville voisine de Rio Negrinho, elle forme l'un des plus grands pôles de l'industrie du meuble du pays. D'autres grandes entreprises participent aussi à son économie dans le domaine de la métallurgie, de la céramique, du textile et du plastique. Les foires ou soldes organisées par ces grandes entreprises contribuent au tourisme et à l'économie de la ville. Les chocolats locaux et les marchés d'artisanat sont également très recherchés, en plus de l'écotourisme, du tourisme d'aventure et des attractions naturelles. La fête *Schlachtfest*, dite « de tradition germanique » est l'autre point d'intérêt du tourisme de la ville.

En termes d'architecture, les premières maisons de la Colonie São Bento sont construites simplement, comme des volumes rectangulaires sans divisions internes, entièrement en bois, en raison de l'abondance de ce matériau dans la région⁷. La technique du colombage – mode constructif vernaculaire utilisant des matériaux locaux – s'y répand à mesure que se développe la cité. En 1882, la ville devient indépendante de Joinville et le profil de l'immigré évolue, devenant plus urbain avec des commerçants et des artisans. Des maisons bourgeoises, un hôtel de ville, des églises, des écoles, des commerces, entre autres bâtiments, sont édifiés. Des associations de musique, de lecture, de tir, rurales voient le jour. Avec la construction du chemin de fer, l'arrivée de l'électricité et le développement de l'industrie, São Bento devient ville de villégiature pour les bourgeois de Joinville et Blumenau cherchant à échapper à la chaleur en profitant du climat

5 Carlos Ficker, *São Bento do Sul: Subsídios para a sua história*, São Bento do Sul, 1973.

6 IBGE, « Cidades e Estados – São Bento do Sul », [En ligne], www.ibge.gov.br/estados/sc/sao-bento-do-sul.html, consulté le 10 mai 2020.

7 Carlos Ficker, *São Bento do Sul*, *op. cit.*, 1973.

plus agréable de São Bento⁸. À partir de 1920, les bâtiments deviennent plus sophistiqués, avec plus des volumes plus complexes et davantage d'ornements. Des maisons spacieuses, des hôtels, de nouvelles et plus grandes salles de bal, un cinéma et plusieurs autres bâtiments sont construits pour accueillir ces nouveaux visiteurs et habitants (**fig. 2**).



Fig. 2. L'évolution de l'architecture dans la ville de São Bento do Sul. Source : Rubén Benedicto Pereyra, *Arquitetura e Desenvolvimento Urbano de São Bento do Sul 1873 a 1940*, São Bento do Sul, 2006 et photographies de Marcelo Hübel et Fritz Hofmann.

Cependant, le gouvernement dictatorial et totalitaire de l'ère Vargas (1930-1945) s'accompagne d'une « campagne de nationalisation » souhaitant créer une nation « brésilienne ». Toutes les sources d'ascendance étrangère sont refusées et transformées : l'architecture, la langue, la culture, les traditions et même des personnes sont persécutées. Cette période et ses conséquences transforment complètement l'architecture de São Bento do Sul et de tout le pays. Une esthétique moderniste, inspirée du Mouvement moderne, permet de produire des bâtiments plus sobres sans référents historiques, avec de formes géométriques, lignes droites, mobilisant les dernières techniques et matériaux constructifs. Le centre-ville de São Bento change d'aspect. Plusieurs bâtiments d'immigrés sont démolis et remplacés par de nouveaux. D'autres, sans être détruits, sont modifiés ou transformés : les détails et ornements sont effacés ou encore maquillés pour en masquer l'origine et prouver leur « brésilité »⁹, comme c'est le cas des maisons à colombage ou en brique (**fig. 3**).

⁸ Rubén Benedicto Pereyra, *Arquitetura e Desenvolvimento Urbano de São Bento do Sul 1873 a 1940*, São Bento do Sul, 2006.

⁹ SescTV, « Habitar/Habitat: Casa enxaimel », [en ligne], mis en ligne le 20 octobre 2014, www.youtube.com, 50 min., consulté le 12 juin 2020.



Fig. 3. L'architecture moderniste et Art-déco à São Bento do Sul. Source: Rubén Benedicto Pereyra, *Arquitetura e Desenvolvimento Urbano de São Bento do Sul 1873 à 1940*, São Bento do Sul, 2006 / Alexandre Pfeiffer, *São Bento na memória das gerações*, São Bento do Sul, 1997.

La re-germanisation depuis les années 1970

Si la campagne de nationalisation qui débute en 1937 correspond à une période de création de l'identité « brésilienne » et du développement de l'industrie nationale¹⁰, le flux migratoire européen se tarit après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Le pays réduit alors sa dépendance à l'importation de matières premières. Plusieurs villes entament un processus de modernisation et d'expansion, en modifiant leur urbanisme, leur architecture et leur culture. Ce processus est également lié aux migrations internes entre les régions. La recherche de l'identité nationale détermine alors l'adoption de l'architecture portugaise, principalement religieuse et du cycle d'or de la période coloniale du Brésil, comme l'architecture du pays.

10 Bernardo Brasil Bielschowsky, *Patrimônio industrial e memória urbana em Blumenau/SC*, mémoire de Master, Université Fédérale de Santa Catarina, 2009, Prof. Dra. Margareth de Castro Afeche Pimenta.

Cependant, jusqu'en 1970, Santa Catarina n'a pas une identité culturelle, ou d'ailleurs de politique publique, tournée vers le tourisme et le patrimoine. En raison de l'histoire plurielle de l'occupation de son territoire, il est impossible d'avoir une identité unique d'ensemble. Comme conséquence, des zones culturelles regroupant plusieurs villes sont créées par l'administration publique. Ces derniers doivent affirmer leur existence par des attractions touristiques et la plupart se tournent vers le passé colonial afin de faire revivre ce lien historique. Ce discours se développe d'une façon « révolutionnaire avec des traits romantiques »¹¹ et élitistes, guidé par les grands hommes d'affaires d'ascendance européenne qui soutiennent le gouvernement. C'est le début de l'industrie patrimoniale de l'État, de la transformation du patrimoine culturel en marchandise. La ville pionnière est Blumenau, qui devient « la ville allemande du Brésil »¹². Les médias sont utilisés pour diffuser cette nouvelle identité au reste du pays et du monde. Les trois principales actions sont, premièrement, l'incitation fiscale pour la construction de toute « nouvelle architecture allemande » ; la création de la « cuisine typique allemande » ; et pour concentrer et célébrer ces actions, une « fête typique » en octobre, comme l'*Oktoberfest* à Munich, avec la participation des groupes folkloriques, des groupes de chasse et tirs déjà existants dans la ville et l'utilisation des costumes allemands¹³.

La loi n°2.262 de 1977 accorde des incitations fiscales pour une période de dix ans pour les bâtiments dans le périmètre urbain présentant des « styles architecturaux typiques », comme les maisons « à colombage » ou « les maisons des Alpes »¹⁴. Aucune étude approfondie n'est menée. L'objectif est de créer des attractions touristiques fondées sur des exemplaires de l'architecture allemande, inexistantes au Brésil et sans aucun respect de l'authentique architecture des fondateurs de la ville. Joinville suit l'exemple et, à son tour adopte une loi – la loi 1.714 – en 1979, prescrivant que les nouveaux bâtiments ne peuvent être construits que dans un « style germanique ou traditionnel »¹⁵ dans la nouvelle

11 Edgar Garcia Junior, *Práticas Regionalizadoras e o Mosaico Cultural Catarinense*, mémoire de Master, Université Fédérale de Santa Catarina, 2002, Profa. Dra. Cynthia Machado Campos.

12 Magali Moser, *Jornalismo forjado: A participação da imprensa na imposição da identidade germânica em Blumenau*, mémoire de Master, Université Fédérale de Santa Catarina, 2016, sous la direction de Jorge Kanahide Ijuim.

13 Maria Bernadete Ramos Flores, *Oktoberfest*, *op. cit.*, 1997.

14 Prefeitura municipal de Blumenau, « Lei n°2.262/77 », [En ligne], <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/blumenau/lei-ordinaria/1977/227/2262/lei-ordinaria-n-2262-1977-concedefavores-fiscais-a-casas-tipicas-que-forem-construidas-na-area-urbana-de-blumenau-revoga-a-lei-n-1909-72-eda-outras-providencias?q=enxaimel>, consulté le 12 juin 2020.

15 Fátima Regina Althoff, *Políticas de Preservação do Patrimônio Edificado Catarinense, A Gestão do Patrimônio Urbano de Joinville*, mémoire de master, Université Fédérale de Santa Catarina, 2008,

Zone commerciale spéciale, au centre-ville. Comme à Blumenau, des bâtiments existants sont modifiés par l'ajout de bois en façade et de nouveaux toits : une « nouvelle architecture ancienne » est créée (fig. 4).



Fig. 4. La transformation de l'architecture dans la *re-germanisation* de Joinville et Blumenau. Sources : NSC Total / Google Street View.

Ensuite, d'autres villes de l'État suivent cette tendance et adoptent des lois d'incitation fiscale et de promotion de fêtes dites « typiques ». Santa Catarina devient « l'État des fêtes ». São Bento avait déjà un bal costumé « traditionnel », appelé *Bauernball*, organisé depuis 1956 – un bal paysan, où chaque participant porte son costume typique préféré. Dix ans plus tard, en 1966 la première *Schlachtfest* a lieu dans la ville – la fête de la viande. Elle s'inspire d'une fête bavaroise, lors de laquelle les habitants se réunissaient en été pour abattre des animaux afin de préparer de la viande pour l'hiver. Comme certaines parties de la nourriture ne pouvaient être conservées, les chasseurs se réunissaient avec le reste de la ville pour les manger. Cette fête est adaptée à São Bento, dont la *Schlachtfest* propose différents types de viande lors d'un grand barbecue, avec également des stands de jeux et des tombolas¹⁶. Les trois premières éditions ont lieu au mois de mai, juste avant le début de l'hiver au Brésil, comme dit

(dir. Alícia Norma González de Castells).

16 Arthur Carlos Pfutzenreuter, *Resgate da memória da Schlachtfest – Festa das Carnes*, s.d., Archives municipales de São Bento do Sul.

la tradition. Les deux premières années sont un succès. Cependant, en 1967, il faisait si froid dans la ville que peu de personnes se sont présentées¹⁷. La fête a été suspendue pendant quelques années avant de reprendre : la quatrième édition a lieu en septembre de 1985, cette fois comme une copie de l'*Oktoberfest* de Munich, inspirée par le succès de celle de Blumenau.

Sur l'architecture, au-delà des transformations liées au développement de l'industrie de la ville et son agrandissement, le début de la transformation est marqué à partir des années 1970 par la construction de quelques bâtiments avec les mêmes caractéristiques de ceux construits à Blumenau et Joinville – nouveau toit incliné, imitation de pierre et/ou une fausse structure en colombage avec du bois clouées au mur sur la façade. La première loi municipale à mentionner une action sur les bâtiments historiques est la loi n° 98 de 1989. L'article 3 comprend « l'exonération jusqu'à 50% du montant de la taxe, pour les propriétés classées par le Service national du patrimoine historique et artistique – SPHAN »¹⁸ – peu d'exemples à l'époque. En revanche, la loi détermine également l'exonération de la taxe foncière pendant cinq ans pour des bâtiments non historiques existants ou nouvellement construits, tel qu'indiqué à l'article 2, dans le style « ALPINO [des Alpes], typique de la région ».

La loi n'explique pas ce qui définit cette architecture dite « typique » de la région, mais dans le décret n° 268 de 1994, les critères des nouveaux bâtiments « des Alpes » pour pouvoir bénéficier de l'exonération sont établis : « a) Limite de quatre (4) étages, y compris le sous-sol ; b) Toit avec structure en bois, y compris l'avant-toit, qui doit être d'au moins 90 centimètres ; c) L'inclinaison du toit d'au moins 30 %, avec couverture de tuile de céramique de type germanique (tuiles plates) ; d) De dimensions extérieures sur la relation d'au moins 1,00 en hauteur à 1,50 en longueur ou en largeur ; e) Façades en bois ou avec revêtement en bois partiel ou total et/ou balcons/balcons en bois d'une profondeur minimale de 1,20 m. ; f) Cadres [fenêtres et portes] extérieurs en bois, peints avec une encre incolore ou transparente afin de préserver la couleur naturelle du bois ; g) Placer des bacs à fleurs sur les fenêtres et les balcons ; h) Les constructions doivent se conformer aux autres dispositions du Code de la construction, l'utilisation

17 Henrique Fendrich, « As primeiras edições da Schlachtfest », [En ligne], mis en ligne le 4 décembre 2015, <https://saobentonopassado.wordpress.com/2015/12/04/as-primeiras-edicoes-da-schlachtfest/>, consulté le 29 juin 2020.

18 Prefeitura municipal de São Bento do Sul, « Lei n° 98, de 15 de dezembro de 1989 », [en ligne], <https://leismunicipais.com.br/a/sc/s/sao-bento-do-sul/lei-ordinaria/1989/9/98/lei-ordinaria-n-98-1989-estabeleceimunicipidades-e-isencoes-tributarias-no-municipio-de-sao-bento-do-sul-e-da-outras-providencias>, consulté le 26 mai 2021. Sauf mention contraire, toutes les traductions ont été faites par l'auteur.

de pilotis au rez-de-chaussée étant, le cas échéant, interdite»¹⁹. Aucune étude sur l'architecture historique de la ville n'est entreprise. Le style «des Alpes», probablement inspiré par les bâtiments des Alpes en Europe, n'a jamais existé dans la ville. Le résultat de la loi est le changement de l'aspect extérieur des édifices pour s'adapter aux nouvelles règles et bénéficier de l'exonération de la taxe foncière. Ainsi, l'apparence extérieure d'autres bâtiments historiques non classés a été modifiée pour être «plus» allemands et bénéficier des dispositions légales (fig. 5).



Fig. 5. La re-germanisation de l'architecture à São Bento do Sul: avant et après. Source: Google Street View.

En même temps que la re-germanisation se produit à Santa Catarina, principalement stimulée par le privé, la protection du patrimoine par le domaine public se développe également, toutefois plus lentement. Le moment où la protection du patrimoine commence à être discutée correspond à l'expansion des définitions et compréhension du patrimoine à l'échelle mondiale avec la publication de la Charte de Venise en 1964²⁰. Le Compromis de Brasília est signé

19 Prefeitura municipal de São Bento do Sul, «Decreto nº268, de 20 de março de 2021», [en ligne], <https://leismunicipais.com.br/a1/sc/s/sao-bento-do-sul/decreto/2021/26/268/decreto-n-268-2021-redefine-asmedidas-de-enfrentamento-a-covid-19-no-municipio-de-sao-bento-do-sul-e-da-outras-providencias>, consulté le 26 mai 2021.

20 Charte de Venise, mai 1964, Venise.

en 1970 par les représentants du gouvernement et les responsables de la culture des États et des municipalités. L'objectif est de décentraliser en confiant aux États et aux villes, en lien avec les universités et l'IPHAN, la responsabilité de la protection du patrimoine²¹. Le décret d'État 7.349 de 1979 crée la Fondation culturelle de Santa Catarina – FCC, dédiée à la préservation du patrimoine culturel et au soutien et à la diffusion des arts dans l'État²². En 1982, l'architecte allemand conservateur spécialiste de la technique du colombage Udo Baumann visite Santa Catarina. Il passe par Blumenau, Joinville et São Bento do Sul, les trois villes qui ont créé des lois incitatives pour le néo-colombage les années précédentes et rédige un rapport concernant les impressions des paysages urbains, l'histoire et l'évolution du patrimoine germano-brésilien²³. À Blumenau, son commentaire est que le centre-ville « a déjà vu son paysage urbain fortement modifié » en raison de deux problèmes : « 1) la construction verticale désorganisée ; 2) les nouvelles façades à colombages imitées »²⁴. À Joinville, l'architecte critique « l'architecture fautive et déformée, vendue pour une architecture originale et une valeur historique. C'EST UN MENSONGE, non pas qu'il ne faille pas en tenir compte et ne pas faire de concessions. Cette imitation contribue malheureusement à la non-apparition d'une architecture nouvelle et moderne »²⁵. Et à São Bento do Sul, la chose la plus impressionnante pour lui c'est « l'existence de structures rurales originales depuis l'époque de la colonisation » et le fait que « heureusement, le problème de l'imitation de l'architecture à colombage ne s'est pas posé à São Bento do Sul »²⁶.

Après la visite de Baumann et d'autres spécialistes, un inventaire de l'architecture des courants migratoires européens à Santa Catarina démarre, mais n'est finalisé qu'en 2007, avec un dossier de classement incluant l'histoire, l'analyse, la cartographie des régions et la synthèse de classements fédéraux. Il y a dans ce dossier plusieurs types différents d'architecture dans les seize villes les plus importantes pour l'immigration polonaise, italienne et allemande au Brésil, dont Blumenau, Joinville et São Bento do Sul²⁷. Il s'agit de l'un des ouvrages et des classements les plus complets et les plus importants sur la préservation du patrimoine des immigrés au Brésil.

21 *Compromis de Brasília*, Brasília, avril 1970.

22 Fundação Catarinense de Cultura, « Histórico », [en ligne], s.d., www.cultura.sc.gov, consulté le 20 mai 2020.

23 Fátima Regina Althoff, *Políticas de Preservação do Patrimônio Edificado Catarinense*, op. cit., 2008.

24 Udo Baumann cité par Maurício Biscaia Veiga, op. cit., 2013.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 IPHAN, *Roteiros Nacionais de Imigração*, op. cit., 2011.

Par rapport à la préservation au sein de la municipalité de bâtiments historiques à Sao Bento, le décret n° 435 de 2017 « crée et désigne une commission chargée de rédiger un projet de loi portant sur la standardisation architecturale dans la Zone commerciale historique (ZCH) et un projet de loi visant à classer les biens d'intérêt historique [...] »²⁸. En 2018, la loi n°3900 détermine que tous les nouveaux bâtiments, les rénovations ou extensions doivent suivre les éléments des bâtiments classés, avec les caractéristiques des fondateurs de la ville. Toutefois, l'article 4 de cette loi détermine les normes architecturales: « I – Construire en maçonnerie, bois ou mixte (bois et maçonnerie), l'utilisation de béton ou de structures métalliques apparentes et de tout revêtement autre que bois, pierre, mortier étant interdite; II – Les murs extérieurs peuvent avoir au maximum 50% de la superficie de chaque façade vitrée, par étage, y compris la somme des portes et fenêtres pour ce calcul; III – Les éléments décoratifs extérieurs ne peuvent être réalisés qu'en bois, pierre ou enduit de mortier, les garde-corps et les petits ornements en fonte étant autorisés; IV – Les toits auront au moins deux pans apparents avec un minimum de 60% de dénivelé, avec l'utilisation obligatoire des avant-toits; V – Tous les bâtiments doivent avoir des couvertures / toits apparents et doivent être en tuile de céramique, en tuiles d'asphalte de type shingle ou en ardoise, l'utilisation de tuiles métalliques, d'amiante-ciment ou similaires étant interdite; VI – Les frontons en bois, jardinières, coupoles, mansardes et autres accessoires en bois qui enrichissent le bâtiment dans le style architectural prédominant des colonisateurs seront autorisés dans la ZCH »²⁹. Afin de recevoir l'exonération fiscale, il est obligatoire de posséder les éléments I, II, IV et V du paragraphe précédent et au moins quatre éléments de la liste suivante, présents à l'article 8: « I – Fronton du toit en bois; II – Pot de fleur; III – Coupole; IV – Mansard; V – Finition extérieure en bois ou en pierre; VI – Cadres extérieurs aux proportions, traitements et couleurs similaires à ceux utilisés dans l'architecture traditionnelle des bâtiments classés dans la ZCH, avec du verre translucide, l'utilisation de verre fumé, réfléchissant ou coloré

28 Lei Municipal São Bento do Sul, « Decreto n°435, de 2 de agosto de 2017 », [En ligne] <https://leismunicipais.com.br/a/sc/s/sao-bento-do-sul/decreto/2017/43/435/decreto-n-435-2017-cria-e-nomeiacomissao-responsavel-para-elaboracao-de-anteprojeto-de-lei-que-trata-da-padronizacao-arquitetonica-na-zonacomercial-historica-e-de-anteprojeto-de-lei-que-visa-o-tombamento-de-imoveis-de-interesse-historico-e-daoutras-providencias>, consulté le 14 juin 2020.

29 Lei municipal São Bento do Sul, « Lei n°3900, de 2 de maio de 2018 », [En ligne] <https://leismunicipais.com.br/a/sc/s/sao-bento-do-sul/lei-ordinaria/2018/390/3900/lei-ordinaria-n-3900-2018-dispoe-sobre-a-padronizacao-das-construcoes-na-zona-comercial-historica-zch-de-sao-bento-do-sul-e-da-outrasprovidencias>, consulté le 14 juin 2020.

étant interdite»³⁰. À nouveau, nombre de ces éléments, tels que les coupoles, les frontons en bois et les pots de fleurs, n'existaient pas dans les bâtiments historiques – et la FCC ou l'IPHAN ne sont pas consultés.

Le caractère scénographique de l'image que l'administration municipale souhaite véhiculer est évident. Cette pratique est toujours d'actualité. Il existe encore des exemples uniques et authentiques de l'architecture de São Bento; ils racontent l'histoire de la ville et de l'État. Toutefois, dans le processus d'invention de la ville ethnique à Santa Catarina, le néo-colombage apparaît comme l'art de l'identité germanique. Dans de nombreux cas, cette nouvelle architecture allégorique attire davantage l'attention et est plus valorisée que le patrimoine historique lui-même: « En tant que façade décorative, elle fait débat, tant pour ce qui est du caractère utilitaire et fonctionnel des bâtiments que sur les questions de patrimoine culturel. Tous ces bâtiments ne sont conçus que comme citation du passé. Seul leur extérieur imite la tradition germanique, manifestant le spectacle de la culture du regard »³¹.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Mylena Ziemann, São Bento do Sul/Brésil: de l'architecture germanique de la colonie agricole au simulacre, mémoire de Master 2 Histoire de l'architecture, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, année universitaire 2020-2021, sous la direction Christine Mengin.

30 *Ibid.*

31 Maria Bernadete Ramos Flores, *Oktoberfest, op. cit.*, 1997.

PARTIE 2
**LECTURES ET RELECTURES
MATÉRIELLES D'ARCHITECTURES
« HISTORIQUES »**

LES RESTRUCTURATIONS DE LA GARE DU NORD ET DE LA GARE SAINT-LAZARE : RÉFLEXIONS PATRIMONIALES DE L'AGENCE D'ARCHITECTURE DE LA SNCF

ANNE RIDAO-TARDIF

Depuis la création des premiers embarcadères au début du XIX^e siècle, la gare n'a cessé de se réinventer dans l'ambition de convenir aux nouveaux besoins de ses usagers. Cette particularité rend la définition d'une gare bien difficile, comme l'expliquait dès 1987 l'historienne Karen Bowie dans le catalogue d'exposition *Les grandes gares parisiennes du XIX^e siècle*¹. Encore aujourd'hui, les gares, notamment parisiennes, sont à l'origine de nombreux débats. Preuve en est ceux qui ont récemment concerné la gare du Nord et sa restructuration dans la perspective des Jeux olympiques 2024. La filiale de la SNCF Gares & Connexions, bien décidée à réaménager et à agrandir la gare, avait proposé, en collaboration avec la société StatioNord créée par la foncière Ceetrus, un premier projet entraînant la destruction de l'un des bâtiments restaurés quelques années plus tôt (2001). À la suite des contestations de la Ville de Paris et de nombreux architectes, le projet de transformation de la gare du Nord a finalement été abandonné en faveur d'un autre, moins ambitieux et plus respectueux de l'édifice². Régulièrement, la gare du Nord, comme la gare Saint-Lazare, ont donc eu à s'adapter aux besoins de la société et aux modes de vie des voyageurs. Pour autant, elles n'en restent pas moins des édifices préservés et inscrits au titre des Monuments historiques dès le milieu des années 1970, nous y reviendrons. Mais force est de constater que ce cadre juridique et symbolique ne la protège que faiblement et, bien souvent, il a fallu compter sur des architectes sensibles à la sauvegarde du patrimoine ferroviaire. En témoigne cette étude, dans laquelle nous analysons les travaux de restructuration de la gare de Nord et de la gare Saint-Lazare menés à partir de la fin des années 1980, au moment où l'architecte Jean-Marie Duthilleul (né en 1952) prend la tête de l'agence d'architecture de la SNCF – nommée l'Agence des gares en 1988 puis AREP en 1997³. Nous interrogerons ainsi plus globalement

- 1** Karen Bowie (dir.), *Les grandes gares parisiennes au XIX^e siècle*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1987.
- 2** Emeline Cazi, « La SNCF abandonne le projet actuel de rénovation de la gare du Nord », *Le Monde*, 22 septembre 2021.
- 3** AREP et al., éd., *Jean-Marie Duthilleul and Etienne Tricaud - AREP, The Master Architect Series*, Mulgrave, Victoria. Images Publ. Group, 2008, p. 9.

le concept de « restructuration », tel qu'il a été défini par l'architecte Laure Lalubie comme « une évolution vivante du patrimoine existant [...] » en y intégrant « [...] les nouvelles données du voyage (nombre de voyageurs, fluidité, confort physique et psychologique, sécurité, rentabilité ...) dans des espaces conçus au XIX^e ou au début du XX^e siècle »⁴.

Deux gares ont été au cœur de ces restructurations : la gare Saint-Lazare et la gare du Nord. Témoins des opérations menées par l'entreprise des chemins de fer, elles font également partie des toutes premières gares historiques édifiées à Paris. Construit en 1837 par la Compagnie des chemins de fer des frères Pereire, le premier embarcadère de la place de l'Europe devint rapidement la gare Saint-Lazare que nous connaissons aujourd'hui (**fig. 1**). Juste Lisch (1828-1910), architecte de la compagnie, est sélectionné pour réaliser les travaux en 1889, dans la perspective de l'Exposition universelle. Respectueux du travail antérieur de l'architecte Alfred Armand (1805-1888) et de l'ingénieur Eugène Flachet (1802-1873), Juste Lisch prend le parti de conserver les halles de la gare, la structure de la salle des Pas-perdus et la cour de Rome, qui date de 1867⁵. De son côté, la gare du Nord (**fig. 2**) est édifée en 1861, une dizaine d'années après son premier embarcadère. L'ouvrage, réalisé par l'architecte Jacques Ignace Hittorff (1792-1867), reprend les études des architectes Lejeune et Ohnet proposées en 1858. Les travaux sont terminés en 1866⁶. Toutes deux voient leurs espaces intérieurs se modifier tout au long du XIX^e et XX^e siècle. Dans la foulée de la gare d'Orsay, inscrite en 1973 et classée en 1978, la gare du Nord et la gare de Saint-Lazare sont protégées. La gare du Nord est inscrite au titre des monuments historiques en 1975 et une partie de la gare Saint-Lazare l'est également en 1979. D'autres éléments sont ajoutés à l'inscription en 1984, lors d'une grande campagne de protection lancée par la SNCF et le ministère de la Culture, permettant la protection d'une vingtaine d'édifices ferroviaires. Ces protections assurent, lors des travaux, un encadrement par les services de la Direction régionale des Affaires culturelles

4 Laure Lalubie, « Les interventions sur les gares anciennes : restructurations, valorisations, restaurations », *Revue d'histoire des chemins de fer*, n° 20-21, printemps-automne 1999, p. 174.

5 Pour plus d'informations sur la gare Saint-Lazare, voir Karen Bowie, *Les grandes gares*, op. cit., 1987, p. 54-65
Archives Rails & Histoire, *Étude historique sur le bâtiment voyageurs de la gare Saint-Lazare*, réalisée par Laure Lalubie, supervisée par Daniel Claris, SNCF Région de Paris Saint-Lazare/DDG/PD/AREP, avril 1998.

6 Pour plus d'informations sur la gare du Nord, Karen Bowie, *Les grandes gares*, op. cit., 1987, p. 104-111. Et Dossier historique sur la Gare du Nord/Archives Rails & Histoire, *Étude historique sur le bâtiment voyageurs de la gare du Nord*, réalisée par Laure Lalubie et Claude Le Breton, SNCF Gares & Connexions/AREP – Aménagement recherche pôles d'échanges, juillet 2009.



Fig.1. SNCF Gares & Connexions; AREP, J.-M. Duthilleul, E. Tricaud, Les piliers soutenant la mezzanine, 1993, Direction de Paris Nord (SNCF). © Dossier de presse AREP, Gare TGV ParisNord.



Fig.2. Hall de la gare du Nord, le 3 juillet 2015, n°113355. © SNCFMEDIATHEQUE/CHRISTOPHE RECOURA.

(DRAC), dont la Conservation régionale des monuments historiques (CRMH) et le Service départemental de l'architecture et du patrimoine (SDAP). Les projets de travaux sont régulièrement élaborés selon les exigences de préservation de

l'édifice et discutés entre les entités, facilitant ensuite l'obtention du permis de construire⁷. L'architecte des bâtiments de France (ABF) peut donner son avis à la demande du CRMH ou dans le cadre du régime des abords des monuments historiques⁸. Lors des travaux en gare, les architectes doivent donc se plier à la fois aux exigences de la SNCF, qui souhaite améliorer l'image de ses infrastructures ferroviaires, et aux demandes des entités de protection des monuments historiques, qui ont pour mission la préservation de l'édifice d'origine. Afin de mieux comprendre comment opère la notion de patrimoine ferroviaire lors des restructurations de la gare Saint-Lazare et de la gare du Nord, il convient tout d'abord d'analyser les travaux effectués dans chacune d'entre elles ainsi que le soin apporté à la conservation et à la valorisation des bâtiments historiques, puis de revenir sur les recherches réalisées par l'agence d'architecture de la SNCF, répondant aux principes de « continuité historique ».

Les restructurations de la gare du Nord et de la gare Saint-Lazare

Dans les années 1980, avec la création de la première ligne à grande vitesse en 1981, la SNCF souhaite apporter un confort aux voyageurs et donner une nouvelle image des gares, souvent mal organisées et insalubres. Elle lance une politique de restructuration des gares qui, à Paris, concerne en particulier la gare du Nord et de la gare Saint-Lazare. L'ambition de la SNCF est d'en améliorer le fonctionnement et de les adapter aux nouveaux besoins des utilisateurs. La gare du Nord et la gare Saint-Lazare sont ainsi reconfigurées afin de devenir des gares dites de « nouvelle génération »⁹. Cette amélioration des moyens de transport impacte leur architecture¹⁰.

La gare du Nord est la première gare historique à être restructurée par l'Agence des Gares à l'occasion de l'arrivée du TGV en 1993, de l'Eurostar en 1994 et du Thalys en 1996¹¹. Les travaux sont réalisés en deux phases : la première, le

7 Site du Service public, Accueil professionnel, Urbanisme – BTP, Travaux sur ou aux abords d'un monument historique, [<https://www.service-public.fr/professionnels-entreprises/vosdroits/F32190>]. Consulté le 20 avril 2020.

8 Line Touzeau-Moufflard, Armelle Verjat, *La protection des monuments historiques : patrimoine immobilier*, Paris, Éditions Dalloz, 2018, p. 91.

9 Archives de Paris, Boîte 3578W6, PC N° 75-110-98-77504, Dossier de presse, Inauguration de la gare Saint-Lazare, 18 novembre 2002.

10 Propos de Jean-Marie Duthilleul recueillis par Marc Lemonier, « Le renouveau des gares », *Diagonal*, n° 88, mars 1991, p. 12.

11 Patrick Cognasson, *Histoire de la gare du Nord : au cœur de Paris, au carrefour de l'Europe*, Paris, Éditions La Vie du Rail, 2016, p. 143.

« Projet 1993 », porte sur la halle principale repensée pour accueillir les nouvelles lignes à grande vitesse ; la seconde, le « Projet 2000 », se concentre sur l'espace Transilien et la mezzanine¹². La première étape est prise en charge par l'Agence des Gares de la SNCF, dirigée par Jean-Marie Duthilleul à partir de 1986. Ce projet entraîne tout d'abord le déplacement des lignes de banlieue vers la partie Est et l'installation des lignes à grande vitesse sous la halle principale. Le fond de gare – partie accolée à la façade intérieure – est ensuite restructuré et entièrement repensé pour accueillir les espaces liés à la ligne Eurostar. Une mezzanine est installée au-dessus du quai transversal et forme l'Espace Transmanche. Le Projet « 1993 » est finalisé en 1994. La seconde phase, lancée peu de temps après, est également pilotée par l'Agence des gares. Jean-Marie Duthilleul, toujours à la tête de l'agence d'architecture, est alors assisté par Etienne Tricaud et Daniel Claris. Leur projet permet de créer un espace intermodal entre les lignes de banlieue et celles à grande vitesse à l'Est de la grande halle, dans un espace qui était devenu insalubre et qui était « encombré » de commerces désorganisés. Face à l'augmentation croissante du trafic de banlieue et à une utilisation récurrente de l'automobile dans les années 1970, l'une des petites halles réalisées par Hittorff y avait été détruite, tandis que la seconde avait été masquée par un parking en silo¹³. Au même moment, des travaux pour une gare souterraine avaient été lancés. L'un des objectifs du Projet « 2000 » étant de proposer un lieu plus accueillant, les architectes de l'Agence des Gares, dont l'un des principes d'intervention est la quête de luminosité, détruisent en premier lieu le parking obstruant la vue. La petite halle de Hittorff est ensuite restaurée à partir de 1999 et une seconde reconstruite à l'identique, créant ainsi un véritable puits de lumière grâce à des passerelles métalliques légères. La pose des verrières, en 2001, marque le point final du Projet « 2000 »¹⁴. S'inscrivant dans une ambition plus commerciale de la SNCF, un « Espace mezzanine » est créé et propose désormais une quarantaine de commerces et une nouvelle gamme de services aux voyageurs. Ce nouvel espace, structure en bois et béton, affiche sa matérialité contemporaine afin de se distinguer sans ambiguïté des bâtiments et dispositifs historiques, mais aussi dans le but différencier les parties appartenant à la SNCF et à la RATP. Cette règle est un autre principe de l'Agence des Gares.

Peu de temps après la gare du Nord, la gare Saint-Lazare est également reconfigurée. Cela fait d'elle la seconde gare inscrite au titre des Monuments

12 Paris, DRAC Île-de-France, CRMH, PC n° 75 110 91 71 516, Courrier du Chef de l'Agence TGV Paris-Nord, M. Seigneuret à M. Le Maire de la Ville de Paris, 1er mars 1991.

13 Maryse Quinton, « Pôle d'échange de la Gare du Nord », *AMC*, n° 122, février 2002, p. 16.

14 Régis Chessum, « Les grandes étapes du projet et les travaux », *La Vie du Rail*, n° 2822, 21 novembre 2001.

historiques à être restructurée par AREP. Les architectes de l'agence chargés des travaux sont Jean-Marie Duthilleul, Étienne Tricaud, François Bonnefille et Jean-Louis Salama, ainsi que Benjamin Peiro. Ils sont assistés par deux architectes spécialisés dans la construction de centres commerciaux : Thierry de Dinechin et Philippe Gorce. Financé par la SNCF ainsi que par les sociétés Spie Batignolles et Klépierre-Ségécé, le projet est lancé au début des années 2000 sous le nom de « Demain Saint-Lazare »¹⁵. L'un des grands principes de l'opération est de concevoir un espace commercial afin de générer des revenus, mais aussi de « retenir » les usagers en attente de leur train et de fluidifier ainsi la fréquentation du quai transversal. Pour ce faire, le projet comprend quatre interventions : le « Quai transversal », l'ouverture du côté de la rue d'Amsterdam, le « Cœur de gare » et enfin le réaménagement des parvis¹⁶. Débutée en 2003, la première phase a pour objectif de créer une dalle homogène sur toute la surface du quai afin de requalifier l'espace. De la même façon, les halles, façades, verres peints et verrière sont entièrement restaurés. La seconde étape permet d'élargir l'entrée rue d'Amsterdam et de fluidifier les circulations¹⁷. La troisième étape, la plus importante, vise à améliorer et à exploiter les espaces de la salle des Pas-perdus et de la galerie des Marchands se trouvant dans la halle transversale, grâce à l'aménagement de la galerie commerciale « Cœur de gare »¹⁸. De 2009 à 2012, le bâtiment est ainsi creusé et vidé afin de créer trois étages de galeries reliés par des passerelles légères et une vingtaine d'escalators. Outre son usage commercial, cet espace crée une véritable connexion entre les lignes RATP et SNCF. Enfin, la dernière étape était le réaménagement des parvis et du terminal de bus par la SNCF avec un travail à la fois sur la cour du Havre, la cour d'Amsterdam et la rue intérieure.

Les opérations réalisées en gare du Nord et en gare Saint-Lazare demeurent donc conséquentes pour des monuments protégés qui, grâce à leur inscription au titre des Monuments historiques, auraient théoriquement dû être préservés. Or, malgré l'attention portée par les autorités administratives, dès les premières restructurations, certaines parties patrimoniales sont modifiées, voire détruites. Après avoir présenté la nature des interventions des architectes d'AREP, il convient désormais d'analyser comment furent abordées ces architectures historiques lors de ces projets, d'autant qu'ils marquent l'amorce d'une réflexion patrimoniale : les pertes essuyées lors des restructurations de la gares du Nord ont en effet

15 François-Xavier Clédat, *Cœur Saint Lazare : mise en lumière*, Paris, SNCF, 2011, p. 17.

16 Dossier de presse AREP, « Paris, Gare Saint-Lazare Cœur de Gare et Parvis ».

17 Sophie Boissard, Laurent Morel, François-Xavier Clédat, *Inauguration de la nouvelle gare Saint-Lazare : dossier de presse*, Paris, SNCF, 2012, p. 27-28.

18 François-Xavier Clédat, *op. cit.*, 2011 - Brochure infos travaux, novembre 2011.

grandement influencé les travaux postérieurs et ont encouragé les architectes de gare à davantage connaître l'histoire des édifices.

Les travaux de la gare du Nord : le début d'une réflexion patrimoniale

Malgré l'inscription au titre des Monuments historiques et le contrôle exercé par la DRAC, certains éléments de la gare du Nord sont touchés lors des restructurations. Pourtant, afin de préserver le bâtiment historique, les architectes de la gare du Nord s'appuient sur les études historiques existantes et en lancent de nouvelles avant de débiter le Projet « 1993 ». Cela leur permet de revenir, en ce qui concerne le fond de gare, à un dispositif en cohérence avec celui d'Hittorff. L'architecture initiale inspire les piliers de la mezzanine, qui rappellent les grands piliers écossais de la grande halle Hittorff. D'autres éléments historiques sont conservés et restaurés, tels que les globes lumineux ou encore la couleur vert d'eau de la charpente¹⁹. Comme l'explique Marc Faurichon, architecte de l'Agence d'architecture de la SNCF, lors de la rénovation du fond de gare et de la création de la mezzanine, la posture choisie était celle de la « réversibilité ». Ce principe consiste à proposer une structure indépendante qui n'impacte donc pas le bâtiment d'origine²⁰. Grâce aux échanges avec la CRMH, les architectes ont pu convenir d'un projet respectueux des contraintes de l'édifice. L'objectif de dégager la vue de la travée centrale et de restituer le volume initial de la grande halle Hittorff fut ainsi atteint. Certaines parties architecturales sont donc préservées, voire valorisées cependant, lors de ces mêmes travaux, d'autres ont été endommagées et détruites en raison d'une étude historique partielle du bâtiment.

En effet, comme l'indique Laure Lalubie, architecte du patrimoine, l'opération du fond de gare a été perturbée par des découvertes inattendues obligeant l'ABF à intervenir. Ces dernières pouvaient s'expliquer par une étude fondée sur des plans trop récents, qui ne retraçaient pas toujours l'évolution du bâtiment d'origine²¹. En 1993, deux éléments majeurs disparaissent : l'escalier historique du buffet de gare, détruit malgré le refus de la DRAC – le CRMH parle d'un « choix regrettable »²² – et les menuiseries de la façade principale qui sont refaites sans

19 Dominique Rouillard, *Architectures contemporaines et monuments historiques, Guide des réalisations en France depuis 1980*, Paris, Éditions Le Moniteur, 2006, p. 253.

20 Entretien avec Marc Faurichon, architecte, gare du Nord, le 13 mai 2020.

21 Entretien avec Laure Lalubie, architecte du patrimoine, le 23 avril 2020.

22 Paris, DRAC d'Île-de-France, CRMH, Dossier restauration de la façade sud, Courrier du directeur régional des Affaires culturelles d'Île-de-France à M. le Directeur de Paris-Nord, Société nationale des chemins de fer français, le 5 janvier 1994.

prendre en compte celles d'époque, causant une incohérence historique entre les fenêtres du rez-de-chaussée et du premier étage²³.

Pour éviter que de telles « déconvenues » se reproduisent, une étude historique plus approfondie est menée pour le Projet « 2000 ». Souvent appréciée pour sa restructuration plus respectueuse du bâtiment historique, cette opération est à l'origine de la restauration d'une des halles Hittorff datant de 1877 et de la reconstruction à l'identique de la seconde. Les nombreux échanges entre les architectes d'AREP, de la DRAC et de la CRMH ont abouti ici à un projet en accord avec les exigences d'un édifice protégé. Cette restructuration fut également confortée par l'expertise de Laure Lalubie. Travaillant depuis 1990 pour la SNCF, architecte du patrimoine depuis 1995, elle pilote en 1998 des études historiques plus approfondies dans la perspective du second projet de la gare du Nord. Marquée par l'incendie de la gare de Limoges en 1998, et les premières pertes de la gare du Nord, elle a conscience de l'importance de produire des dossiers historiques plus documentés. Pour la gare du Nord, il s'agit notamment d'établir un diagnostic précis de la partie Est de l'édifice. Grâce à son travail, les architectes surent notamment que, derrière le parking des années 1970, se cachait une des halles d'Hittorff dont certaines parties architecturales étaient encore utilisables. Ce travail permit donc une meilleure connaissance de l'architecture existante et de proposer un projet respectant l'histoire de la gare, renforcé par les techniques et matériaux modernes (**fig. 3**). Les écueils rencontrés lors de la restructuration du fond de la gare du Nord conduisent donc les architectes d'AREP à adopter une posture plus « patrimoniale », afin de préserver le monument ferroviaire.



Fig. 3. Façade de la gare TRANSILIEN de PARIS-NORD (Gare certifiée NF), le 1^{er} août 2008, Numéro: 105136. ©SNCF-MEDIATHEQUE/CHRISTOPHE RECOURA.

23 Entretien avec Laure Lalubie, architecte du patrimoine, le 23 avril 2020.

La restauration réussie des deux halles Hittorff et la création d'un pôle « patrimonial », autour de Laure Lalubie, en témoignent.

La préservation de la gare Saint-Lazare : la concrétisation du concept de « continuité historique »

Lors de la restructuration de la gare Saint-Lazare, les architectes d'AREP se prémunissent de toute « erreur » sur le bâtiment historique grâce à une étude approfondie. Le concept de « continuité historique » défendu par l'architecte Jean-Marie Duthilleul, prend ainsi corps. Lancée au début des années 2000, l'opération « Demain Saint-Lazare » s'inscrit dans l'ambitieux programme « Gares en mouvement », lancé par la SNCF en 2003, dans le but d'adapter les gares de voyageurs à la nouvelle réalité des transports ferroviaires. Il repose sur quatre grands principes : la « modernisation » des gares, la « préservation du patrimoine », l'« amélioration des échanges entre modes de transport » et le « développement des relations entre les gares et les quartiers environnants »²⁴.

À Saint-Lazare, la « préservation du patrimoine » passe par un étroit dialogue entre les architectes d'AREP et la DRAC, et repose sur une étude historique. Ces recherches permettent de mieux connaître l'édifice, monument complexe composé de différentes « strates » architecturales. Cette étude, proposée par Laure Lalubie en amont de la demande de permis de construire déposée en 1997²⁵, est acceptée par Jean-Marie Duthilleul et la SNCF. Outre le fait qu'elle doit permettre aux architectes d'AREP de mieux comprendre les étapes de construction de la gare et de concevoir un projet respectueux des valeurs patrimoniales, cette étude a également une visée communicationnelle afin de calmer les critiques sur les travaux de restructuration de la gare et de conforter les propositions d'AREP.

Grâce à ce travail de recherche, plusieurs choix architecturaux, dont l'ouverture de la dalle du « Cœur de gare », ont pu être défendus auprès de la DRAC en raison de leur cohérence historique. Benjamin Peiro explique que la destruction de la dalle était inévitable. L'ambition était de proposer un espace plus fluide pour les usagers, ce qui passait par la création d'une grande salle des Pas-perdus sur trois niveaux²⁶. S'appuyant sur l'étude de Laure Lalubie, les architectes d'AREP proposent une structure inspirée de l'ancienne (**fig. 4 et 5**). De la même façon,

24 Paris, DRAC d'Île-de-France, CRMH, Dossier de protection Gare Saint-Lazare, brochure « Demain Saint-Lazare Cœur de Gare. Une nouvelle gare en perspective. Rénovation du Quai Transversal (hiver 2003-automne 2005) », p. 2.

25 Archives Rails & Histoire, *Étude historique sur le bâtiment voyageurs de la gare Saint-Lazare*, op. cit.

26 Entretien avec Benjamin Peiro, architecte, gare Saint-Lazare, le 10 avril 2020.



Fig. 4. Paris Saint-Lazare, Cœur de gare, sous-plafonds en bois, 2005-2007, SNCF Gares & Connexions/Ségécé Klépierre. © Anne Ridao-Tardif, le 6 juin 2020.



Fig. 5. Galerie des marchands en gare de Paris Saint-Lazare, le 2 janvier 1951, n° 02320-39. © SNCF-MEDIATHEQUE/ LUCIEN DELILLE

les pavillons en extrémité, riches en éléments patrimoniaux, sont restaurés dans le respect de leur état initial²⁷ et certains des chapiteaux des escaliers monumentaux sont restaurés, voire entièrement recréés, grâce aux archives photographiques.

Les travaux réalisés à Saint-Lazare furent récompensés par de nombreux prix et bénéficièrent d'une reconnaissance internationale. Régulièrement citée en exemple, l'opération doit sa réussite à l'attention portée au patrimoine, à la « continuité historique » revendiquée par AREP²⁸, notion que Jean-Marie Duthilleul a eu maintes occasions d'expliciter. Lors d'une conférence donnée à l'École de Chaillot en 2009²⁹, l'architecte a rappelé que dès son arrivée à la tête de l'Agence des gares en 1986, il avait pour mission de redonner une seconde chance à ces « cathédrales du XIX^e siècle »³⁰. Considérant que le bien-être de l'Homme passe notamment par un rapport harmonieux de l'architecture à son histoire, il explique qu'il lui semble être essentiel d'intervenir selon une logique de continuité. Il s'efforce de mettre en œuvre ce principe aussi bien dans les gares contemporaines, dans lesquelles l'agence reprend des éléments fondateurs d'une gare dite « monumentale », que les gares historiques, comme la gare du Nord et la gare Saint-Lazare.

L'étude de leurs restructurations respectives a permis de voir comment l'architecte, afin de bénéficier de la connaissance historique préalable à toute intervention³¹, avait intégré un pôle patrimonial à sa structure de travail (**fig. 6 et 7**) Certes, les premières recherches sur l'Espace Transilien de la gare du Nord sont intervenues après certaines destructions irrémédiables ayant agi comme un élément déclencheur d'une certaine conscience patrimoniale. Par la suite, des recherches ont été systématiquement menées préalablement à chaque intervention en gare historique. La gare Saint-Lazare a bénéficié de cette connaissance éclairée. Sa restructuration, jugée « réussie », fut saluée par les critiques comme exemplaire d'une « nouvelle génération »³² de gares, à la fois lieu de passage et d'accueil des voyageurs, centre commercial et monument historique.

27 Entretien avec Jean-Louis Salama, architecte, gare Saint-Lazare, le 28 avril 2020.

28 Agence des Gares, *AREP : Parcours (1988-1998)*, Rome, Diagonale, 1998, p. 35.

29 Jean-Marie Duthilleul et Jean-François Pousse, *Jean-Marie Duthilleul : continuer l'histoire*, Cinisello Balsamo, Milan, Silvana, 2010.

30 AREP et al. (éd.), *Jean-Marie Duthilleul and Étienne Tricaud – AREP, op. cit.*, 2008, p. 11.

31 Jean-François Pousse, Étienne Tricaud, et AREP, *L'invention de la gare contemporaine = Inventing the contemporary station*, Bruxelles, AAM, 2016, p. 63.

32 Archives de Paris, Boîte 3578W6, PC N° 75-110-98-77504, Dossier de presse, Inauguration de la gare Saint-Lazare, 18 novembre 2002.



Fig. 6. Tympan côté de la cour de Rome après de l'opération « Demain Saint-Lazare ». © Anne Ridao-Tardif, le 6 juin 2020.



Fig. 7. Tympan du côté de la cour de Rome (Ouest), « Demain Saint-Lazare, architecture de gare », le 23 février 2000, n°00_18_00_014. © SNCF MEDIATHEQUE/STEPHAN LUCAS.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Anne Ridaou-Tardif, *La préservation du patrimoine architectural lors des restructurations de la gare du Nord et de la gare Saint-Lazare (1990-2010)*, Master 1 Patrimoine et Musées sous la direction de Christine Mengin, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, recherche soutenue par l'Association Rails&Histoire, année universitaire 2019-2020.

DES BOUTIQUES CHEZ LES NOBLES : DIALOGUE ENTRE L'ARCHITECTURE ARISTOCRATIQUE ET L'ARCHITECTURE COMMERCIALE À PARIS (XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)

MARTIN HANF

La boutique est un élément incontournable de l'architecture parisienne, bordant le rez-de-chaussée d'innombrables édifices des rues de Paris. Ville dense et commerçante, Paris a en effet accordé une place importante à l'architecture commerciale dans son organisation urbaine. Le plan de Paris de 1738 – dit plan de Turgot – montre une situation similaire au XVIII^e siècle : on y distingue nettement, dans toutes les rues un tant soit peu commerçantes, d'innombrables arcades entresolées et plates-bandes¹ ouvrant les bâtiments vers la rue indiquant la présence d'autant de commerces. S'intéresser au paysage parisien de la période classique implique donc de prêter attention à l'architecture des boutiques à cette époque. Jean-Pierre Babelon² et Michel Gallet³ montrèrent que, jusqu'au milieu du XVII^e siècle, la présence d'une boutique était cantonnée à une architecture mineure, et formait le rez-de-chaussée et l'entresol de maisons étroites et verticales, dont les étages supérieurs étaient destinés à la location bon marché⁴. Dans son ouvrage *La conquête du plain-pied*⁵, Jean-François Cabestan démontrait le lien existant entre la quête d'horizontalité des façades, la régularisation des linéaires sur rue et l'effacement progressif des hiérarchies sociales au sein d'un même édifice à partir du dernier tiers du XVI^e siècle. Il mettait en outre en lumière que la boutique, élément d'abord cantonné à une typologie d'architecture mineure, devait s'intégrer parfaitement dans la typologie de la maison à loyer – qui émerge dans les années 1660 –, puis plus progressivement dans l'architecture privée bourgeoise tout au long du XVIII^e siècle. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la boutique avait donc acquis à Paris un

1 Typologies d'ouvertures spécifiques aux boutiques.

2 Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, Temps, 1965, rééd. Hazan, 1991.

3 Michel Gallet, *Demeures parisiennes : l'époque de Louis XIV*, Paris, Le Temps, 1964.

4 Voir également : Youri Carbonnier, *Maisons parisiennes des Lumières*, P.U. Paris-Sorbonne, 2006. Jacques Frédet, *Les maisons de Paris : types courants de l'architecture mineure parisienne de la fin de l'époque médiévale à nos jours*, 3 vol., Paris, Encyclopédies des Nuisances, 2003.

5 Jean-François Cabestan, *La conquête du plain-pied, l'immeuble à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 2004.

statut plus établi et luxueux, comme l'a illustré Sophie Descat dans une étude comparative d'exemples parisiens et londoniens⁶. Puisque la boutique a largement progressé dans les hiérarchies architecturales, questionnons sa relation avec l'architecture aristocratique : la boutique a-t-elle trouvé sa place dans de la distribution des hôtels particuliers parisiens entre les xvii^e et xviii^e siècles ?

Les modèles théoriques de Serlio (1550-1575) et de Le Muet (1623)

La relation possible entre l'architecture aristocratique et l'architecture commerciale fut envisagée dès la seconde moitié du xvi^e siècle, alors que le poncif parisien de l'hôtel « entre cour et jardin » n'était pas encore tout à fait établi. L'architecte Sebastiano Serlio proposait ainsi des modèles faisant cohabiter boutique et résidence noble. Bien qu'italien, Serlio a vécu et exercé principalement en France à partir des années 1540. Son discours et ses idées eurent une influence considérable sur la conception de l'architecture aristocratique française de la fin du xvi^e siècle, ainsi que l'a démontré Babelon⁷. Dans son sixième livre d'architecture⁸, Serlio proposait ainsi les plans et élévations théoriques de plusieurs « maisons de marchands à l'intérieur de la ville »⁹, destinés à de riches marchands, exemples précoces de distribution d'une architecture privée bourgeoise telle qu'on la concevra à Paris vers le milieu du xvii^e siècle¹⁰. Serlio étendait ce principe à une architecture plus aristocratique dans son septième livre¹¹, rédigé dans les années 1550 et publié en italien en 1575. Il proposait des exemples de « maison noble à l'intérieur de la ville »¹². L'un de ces modèles était celui du palais sur socle, dont la façade était percée de six arcades entresolées desservant autant de boutiques indépendantes (**fig. 1**). Pour Serlio, la conjugaison de l'architecture commerciale et aristocratique pouvait devenir symbiotique : « À l'arrière d'une rue fréquentée et pour rendre ce lieu très noble, il faut faire

6 Sophie Descat, « La boutique magnifiée. Commerce de détail et embellissement à Paris et à Londres dans la seconde moitié du xviii^e siècle », *Histoire Urbaine*, n° 6/2, 2002, p. 69-86.

7 Jean-Pierre Babelon, « Du Grand Ferrare à Carnavalet. Naissance de l'hôtel classique », *Revue de l'Art*, n° 40-41, 1978, p. 82-112.

8 Sebastiano Serlio, *Libro sesto di tutte le habitationi fuori e dentro delle città*, circa. 1550, manuscrit non publié, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 189.

9 *Ibid.*, « Delle magioni di mercanti dentro della città ».

10 Les maisons de la place Dauphine prirent un parti très similaire dès le début du xvii^e siècle.

11 Sebastiano Serlio, *Il settimo libro d'architettura*, Francfort, Andrea Wecheli, 1575.

12 *Ibid.*, « D'una habitazione per fra dentro alla città in luogo nobile ».

des boutiques, lesquelles sont de grands ornements pour la ville et la rendent utile au propriétaire de la maison »¹³.

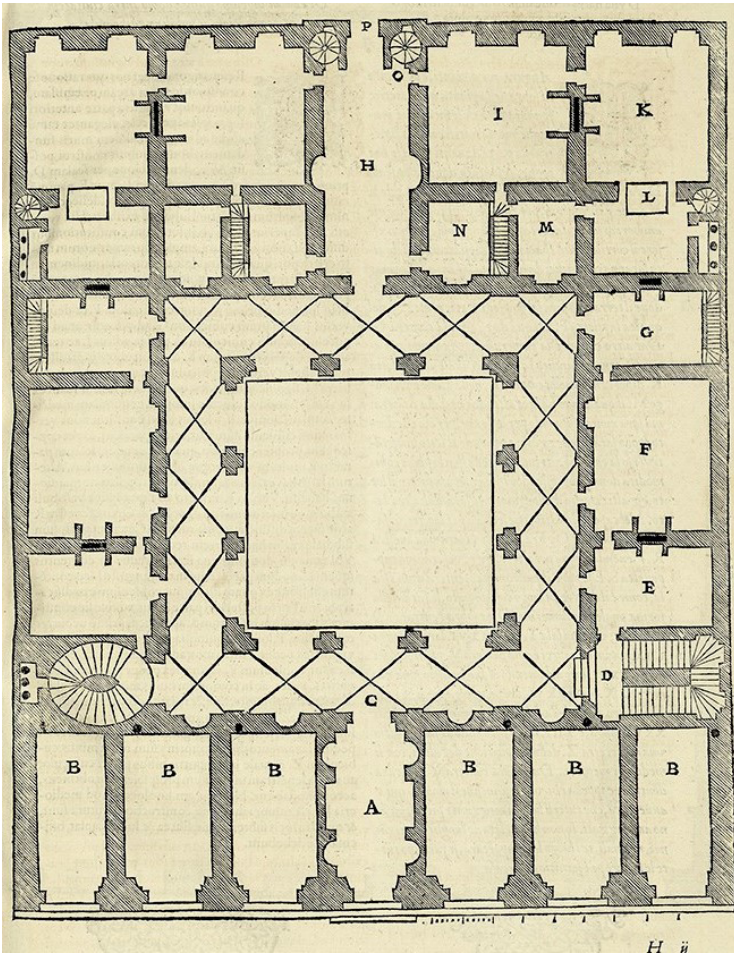


Fig. 1. Plan du rez-de-chaussée d'une maison noble dans la ville, Sebastiano Serlio, *Il settimo libro d'architettura*, 1575, p. 59.

Ainsi, l'aristocrate tirait profit de la mise en location d'un espace difficilement exploitable pour son propre usage, le marchand jouissait du prestige de l'édifice, et l'espace public bénéficiait directement de l'alliance des deux. On voit ici le modèle tout italien du *Palazzo*, au plan centré autour d'une cour carrée et

13 *Ibid.*, « Di dietro una via frequentata e per essere questo luogo molto nobile è necessario di farci delle botteghe le qualisono grande ornamento della città e rendono utile al pardone della casa ».

acceptant volontiers de se tourner vers l'espace public – modèle déjà adopté par Bramante à Rome vers 1510 pour le *Palazzo Caprini* pour n'en citer qu'un exemple. Cependant, Serlio n'eut jamais l'opportunité d'exercer son art à Paris et ses écrits ne furent que très partiellement traduits en français. D'ailleurs, le septième livre ne fut publié en italien qu'en 1575 à titre posthume à Francfort, et n'a jamais été traduit en français¹⁴. L'influence du modèle de palais à boutiques proposé par Serlio au milieu du XVI^e siècle devait donc rester très limitée à Paris – du moins dans les décennies qui suivirent son élaboration.

D'ailleurs, ce modèle était-il adapté aux spécificités de Paris, ville plus dense, plus frénétique, plus insalubre aussi que ne pouvait l'être Rome à la même époque ? Plutôt qu'embrasser la rue, on y cherchait, pour qui en avait les moyens, à s'en écarter autant que possible. Les premiers hôtels particuliers parisiens, entre cour et jardin, délaissaient le linéaire sur rue généralement composé d'un simple et sévère mur à portail encadré par les pignons des ailes latérales. On plaçait volontiers les pièces les plus « vulgaires » d'un hôtel dans ces parties : le rez-de-chaussée faisant face à la rue était le lieu des écuries, des cuisines et des remises. C'est ce que montre Pierre Le Muet, dans sa *Manière de bien bastir pour tout types de personnes*, ouvrage publié en 1623, dont la fortune fut considérable chez les architectes parisiens de l'époque. Le recueil propose différentes distributions théoriques pour de petits hôtels particuliers entre cour et jardin. L'espace sur rue y est toujours secondaire, les rez-de-chaussée sur rue y sont systématiquement occupés par les cuisines ou les écuries, jamais par des boutiques (**fig. 2**). La justesse théorique des modèles de Le Muet est indéniable, lorsqu'on les compare aux plans et élévations sur rue des hôtels particuliers parisiens, représentés notamment par Jean Marot dans la seconde moitié du XVII^e siècle¹⁵. Ces hôtels aristocratiques ne laissent aucune place à la boutique et délaissent les linéaires de façade sur rue, souvent fermés par de sévères murs de clôture dominés par les portails ouvragés. De fait, l'élévation sur rue est souvent mineure, voire quasi-aveugle. La mode architecturale est bien à l'hôtel entre cour et jardin, centré sur lui-même et délaissant autant que possible l'espace public, comme l'a expliqué Jean-Pierre Babelon : « Aristocratique ou bourgeois, l'hôtel s'ordonne, tel le château, pour l'habitation quasi exclusive d'une seule famille menant un certain train de vie. [...] Les locaux de l'hôtel ne sont pas tournés

14 Le sixième livre était toutefois connu des architectes français du XVII^e siècle. Claude Mignot en avait d'ailleurs établi l'influence sur la *Manière de bien bastir* de Pierre Le Muet, publié en 1623, dans Sylvie Deswarte-Rosa (dir.), *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie*, Lyon, Mémoire Active, 2004, p. 440-447.

15 Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des plusieurs palais...*, dit *Le Petit Marot*, circa. 1659. Jean Marot, *L'architecture française...*, dit *Le Grand Marot*, circa. 1670.

vers la rue, mais autour d'une cour intérieure et donnent parfois sur un jardin. C'est précisément cet espace clos intérieur qui fait l'hôtel et qui lui donne son caractère individualisé : la rue est pour les manants, mais le centre de l'îlot est pour le seigneur»¹⁶. Rien de surprenant, donc, à voir les boutiques exclues de la distribution de l'hôtel particulier durant la majeure partie du XVII^e siècle. On l'a dit, la boutique ne devait se départir de son image architecturale «vulgaire» qu'à partir de la fin du XVII^e siècle.

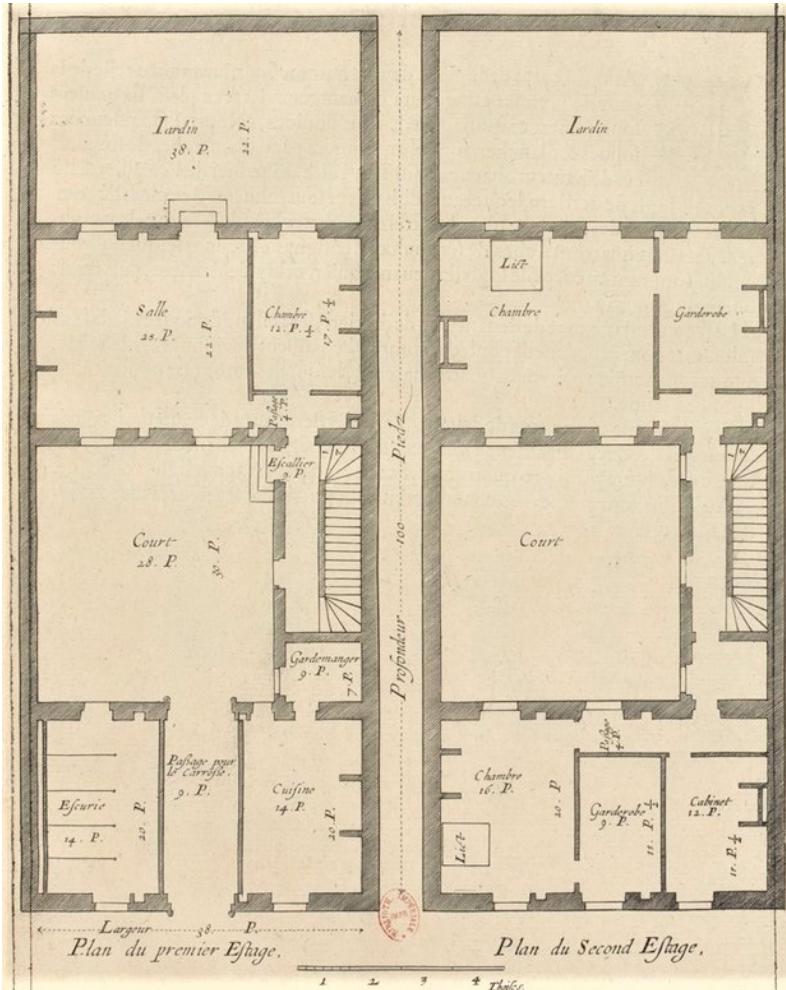


Fig. 2. Plans du rez-de-chaussée et du premier étage d'un petit hôtel entre cour et jardin, 7^e place, Pierre Le Muet, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, 1623.

16 Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 132.

L'hôtel de Beauvais, un contre-exemple « italien » ? (1655-1660)

Un cas tout particulier vient s'opposer à la distribution classique de l'hôtel particulier parisien du milieu du XVII^e siècle telle qu'on vient de la décrire : l'hôtel de Beauvais, construit par Antoine Le Pautre entre 1655 et 1660 pour Catherine Bellier¹⁷. Il doit être fait mention de l'implantation de l'édifice dans la ville et plus encore de sa distribution. Particulièrement irrégulière, la parcelle sur laquelle a été érigé l'hôtel de Beauvais a imposé des prouesses d'ingéniosité à son architecte Antoine Le Pautre pour permettre la construction d'un bâtiment centré autour d'une cour, qui de fait n'est pas rectangulaire ou carrée comme le voulait l'usage, mais en fer à cheval. Ne trouvant pas de place pour le jardin en rez-de-chaussée, Le Pautre a conçu un jardin suspendu au premier étage, au-dessus des écuries. L'étroitesse de cette parcelle a imposé un parti peu commun pour une bâtisse aristocratique, celui de se tourner vers l'espace public : le corps de logis principal en double profondeur n'est pas placé en fond de cour, mais le long de la rue (**fig. 3**). Seuls les étages sont dédiés au maître de maison. La double profondeur est marquée au rez-de-chaussée par un mur épais, hérité des fondations médiévales des anciens bâtiments¹⁸, venant séparer les deux parties du corps de logis. La partie sur cour est dédiée aux communs, la partie sur rue est composée de quatre boutiques, ouvertes par autant d'arcades entresolées. La distribution de ces boutiques reste assez classique : la boutique elle-même est prolongée d'une salle, un couloir central dessert les escaliers secondaires menant à l'entresol. Si les appartements et les boutiques sont totalement autonomes du point de vue distributif, l'hôtel de Beauvais réunit et articule fonctions aristocratique et commerciale au sein d'un unique ensemble cohérent. Le Pautre réinterprète ici le modèle « Serlien » du *Palazzo*, maison noble tournée vers la rue. L'utilisation d'un modèle italien par Le Pautre n'est en soi pas surprenant. Plus italien des architectes français de l'époque, Le Pautre a montré dans ses productions architecturales un goût prononcé pour les italianismes et les maîtres transalpins. Le plan général de l'hôtel de Beauvais et le dynamisme de ses formes ont d'ailleurs fait dire à Jean-Marie Pérouse de Montclos qu'« il n'est pas, dans tout Paris, lieu où l'on se sente plus à Rome »¹⁹.

17 Alexandre Gady (dir.), *Les hôtels particuliers de Paris*, Paris, Parigramme, 2011. Bernard de Fonquernie & Thomas Berthod, *L'hôtel de Beauvais*, Paris, Artelia, 2019.

18 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française, de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1995, p. 233.

19 *Ibid.*, p. 231.

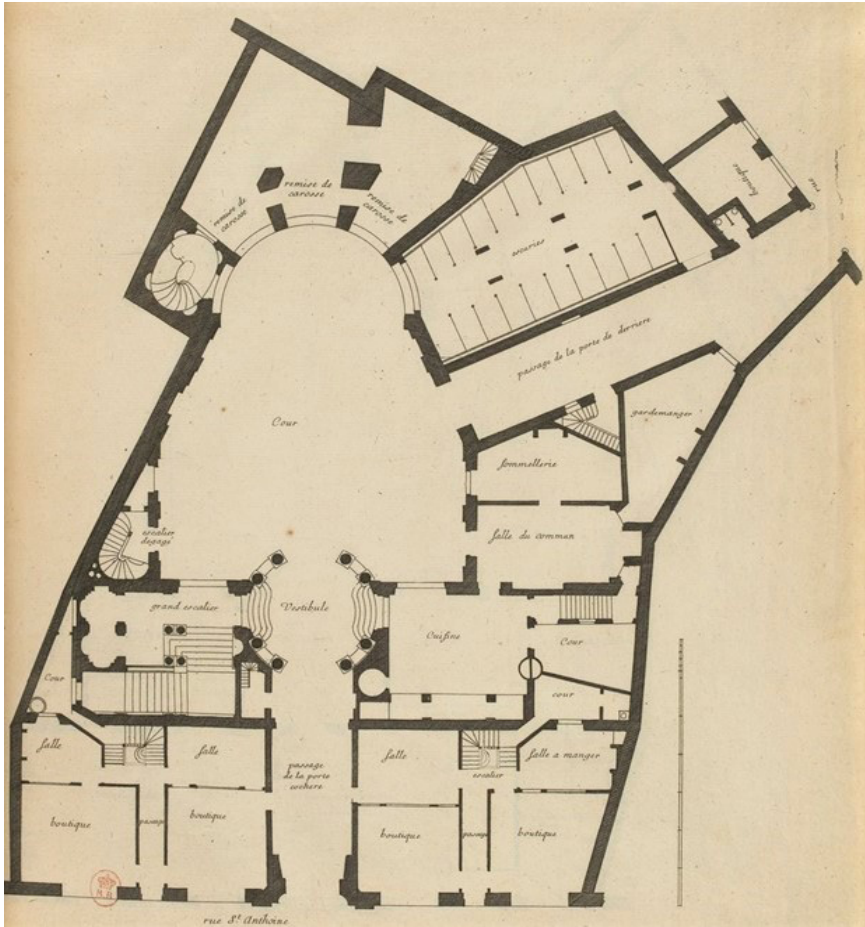


Fig. 3. Plan du rez-de-chaussée de l'hôtel de Beauvais (1655-1660, arch. : Antoine Le Pautre), gravure Jean Marot, *Le Grand Marot*, circa. 1670.

La morphologie de la parcelle de l'hôtel de Beauvais n'est pas la seule explication à l'intégration de boutiques dans le corps de l'édifice. Celui-ci était situé le long de la rue Saint-Antoine, rue particulièrement importante dans le Paris du XVII^e siècle. S'étirant de l'Hôtel de Ville à la porte Saint-Antoine, porte d'entrée principale à l'est de Paris, proche à la fois de la place Royale et de l'île de la Cité, la rue Saint-Antoine était alors une artère majeure, lieu de festivités fréquenté à la fois par l'aristocratie du Marais proche et par le tout-venant. La rente assurée par les quatre boutiques devait contribuer à assurer la pérennité de la fortune toute neuve de la famille de Beauvais. On ignore les sommes dégagées par la location de ces espaces commerciaux par les premiers propriétaires de l'hôtel, mais en 1780, la famille Van Eyck louait une de ces boutiques à Antoine-Adrien

Mobert, marchand de vins, contre 450 livres par an²⁰, somme considérable compte tenu du déclassément notoire du Marais en cette fin de XVIII^e siècle. L'hôtel de Beauvais n'est donc pas l'expression d'un nouveau statut architectural qu'aurait acquis la boutique à Paris. Sa présence s'explique ici par la conjonction de trois éléments : l'étroitesse de la parcelle favorisant l'exposition vers la commerçante rue Saint-Antoine, le goût italien d'Antoine Le Pautre, certainement au fait des modèles transalpins, et la jeune fortune des commanditaires, enclins à sacrifier une part du prestige de la bâtisse contre une rente régulière. À la frontière de

l'architecture aristocratique et de l'architecture bourgeoise, l'hôtel de Beauvais est une adaptation du modèle proposé par Serlio un siècle plus tôt, mais reste singulier dans le contexte parisien de l'époque.

Il existe néanmoins un autre hôtel particulier parisien similaire, à peu près contemporain : l'hôtel Roland, construit rue de Cléry dans les années 1650. On sait peu de choses de cet édifice aujourd'hui disparu, hormis son plan et ses élévations levés par Marot vers 1659²¹. Comme pour l'hôtel de Beauvais, l'architecte dût composer avec une parcelle étroite (**fig. 4**). Il proposait de repousser le corps de logis perpendiculairement au corps secondaire sur rue, auquel il communiquait par le vestibule et l'escalier d'honneur placés en coin. De fait, la cour et le

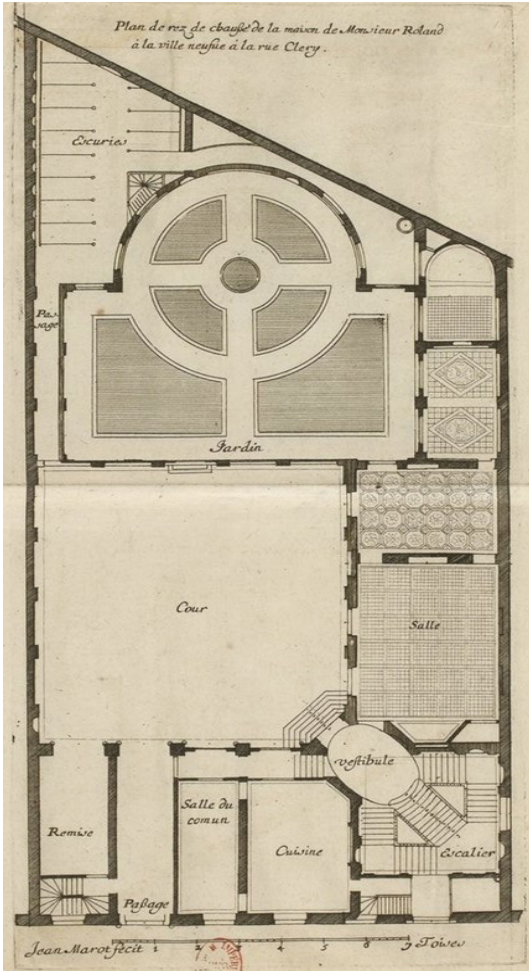


Fig. 4. Plan du rez-de-chaussée de l'hôtel Roland (circa.1650, arch. inconnu), gravure Jean Marot, *Le Petit Marot*, circa.1659.

20 A.N., MC/ET/LVIII/496.

21 Jean Marot, *Recueil des plans*, op. cit.

jardin se succédaient directement. Le corps sur rue gagnait ainsi en importance, et l'on rejetait les écuries en fond de jardin afin d'exploiter au mieux l'espace habitable déjà restreint. Contrairement à l'hôtel de Beauvais, l'hôtel Roland n'intégrait pas de boutiques en rez-de-chaussée. Mais il devait introduire une méthode dont la fortune eut ensuite un relatif succès pour les hôtels particuliers de la petite et moyenne aristocratie établis sur des parcelles réduites : exploiter davantage l'espace tourné vers la rue.

Le corps sur rue, d'espace des communs à l'immeuble locatif séparé (première moitié du XVIII^e siècle)

Si l'hôtel de Beauvais introduit dès le milieu du XVII^e siècle le parti d'intégrer une dimension locative à la construction aristocratique, il reste dans Paris un exemple assez isolé dans le temps. Cette pratique ne s'y développa réellement qu'au début du XVIII^e siècle. L'hôtel Hénault de Cantobre fut construit rue Saint-Antoine entre 1703 et 1707 par Edme Fourrier pour Charles-Jean-François Hénault²². Il présente de nombreuses similitudes distributives avec son voisin, l'hôtel de Beauvais. Fourrier dû lui aussi composer avec une parcelle particulièrement étroite et peu propice à la mise en place d'un corps de logis entre cour et jardin. La solution adoptée correspond à celle qui avait déjà été proposée pour l'hôtel Roland : Fourrier fait subir au corps de logis une rotation à 90°, le plaçant dans la longueur de la parcelle, perpendiculairement au corps sur rue (**fig. 5**). Cour et jardin se succèdent ainsi directement. La surface constructible étant assez réduite, Fourrier exploite autant que possible le corps sur rue, à double profondeur et à deux étages carrés. Indépendant du reste de l'édifice, le rez-de-chaussée est propice à l'implantation de deux boutiques. La porte cochère n'est d'ailleurs pas centrale, mais repoussée dans l'arcade droite, afin d'aboutir dans l'axe de la cour plus arrière. Fourrier sacrifie ainsi la régularité du bâtiment sur rue pour magnifier le corps de logis et compenser en partie le manque d'effet provoqué par son orientation. L'hôtel Hénault de Cantobre reprend le parti mis en œuvre plus de quarante ans auparavant à l'hôtel de Beauvais voisin, mais en modernise l'exécution. Là encore, la situation urbaine exceptionnelle encourage l'exploitation foncière à des fins commerciales pour amortir le prix de construction du bâtiment.

L'hôtel construit par Claude-Nicolas Lepas-Dubuisson pour lui-même à partir de 1717, rue Saint-Jacques, régularise ces dispositions. La parcelle ne permettait pas la construction d'un long corps de logis ni d'aires latérales. Lepas-Dubuisson opte donc pour un corps de logis ramassé mais en double profondeur,

22 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Guide du patrimoine : Paris*, Paris, Hachette, 1994, p. 213.



Fig. 5. Plan du rez-de-chaussée de l'hôtel Hénault de Cantobre (1707-1713, arch. : Edme Fourrier), plan cadastral de Paris, dit *Plan Vasseroz*, 1810, Archives de Paris.

disposé entre cour et jardin. Le corps sur rue est totalement indépendant du corps principal, ces deux parties ne communiquant qu'à travers la cour. Plus qu'un corps de bâtiment secondaire intégré à la résidence, le bâtiment sur rue devient un immeuble de rapport entièrement dévolu à la location. Placé le long d'une artère importante, l'architecte y implante des boutiques de part et d'autre d'une porte cochère centrale. Cette formule est un changement majeur dans la conception de l'habitat aristocratique : si l'architecte fait perdurer le corps de logis entre cour et jardin, il fait cohabiter deux typologies architecturales au sein d'une même parcelle. L'objectif est clair : amortir autant que possible une forme de prétention sociale devenue difficile à atteindre, le coût de la construction à Paris étant devenu très élevé depuis la fin du xvii^e siècle. Intégrer à sa propre résidence quelques appartements ou boutiques assurant une rente régulière commençait à être envisagé comme un investissement intéressant, comme l'a rappelé Nicolas Lyon-Caen dans une analyse du marché locatif parisien du

xviii^e siècle : « Les Parisiens étant très majoritairement des locataires, l'immeuble est une source de revenus bien plus qu'un investissement en capital. [...] La hausse des loyers qui marque le xviii^e siècle renvoie ainsi à la multiplication des boutiques, à l'enracinement de la fiscalité sur les revenus ainsi qu'au rôle central du principal locataire »²³.

Pourtant, Lepas-Dubuisson devait regretter son ambition. Ayant fait faillite avant l'achèvement de son hôtel, il le revendit à Nicolas Le Camus en 1727²⁴. La formule qu'il avait mise au point apparaît toutefois adaptée à une petite et moyenne aristocratie : elle leur offrait le moyen de préserver le *paraître* permis par la jouissance d'un hôtel particulier et de se différencier ainsi de la bourgeoisie – du moins sur le plan architectural –, tout en se ménageant la possibilité de jouir de revenus locatifs. En transformant la partie « publique » de l'hôtel en immeuble locatif à boutiques, les propriétaires s'accordaient aussi le luxe de loger dans un hôtel aristocratique éloigné de la rue. On retrouve ce parti dans plusieurs petits et moyens hôtels aristocratiques des quartiers à la mode du règne de Louis XV, autour du faubourg Saint-Germain, de la rue de l'Université ou de la rue Saint-Dominique, et même dans des quartiers plus anciens, comme dans la rue Saint-André-des-Arts, ou dans le Marais, quartier perdant en prestige au cours du xviii^e siècle. Citons par exemple l'hôtel Duchesne rue Saint-André-des-Arts, dont le corps sur rue fut largement remanié en 1748, ou l'hôtel du Tillet de la Bussière, bâti en 1750 à l'angle de la rue de la rue Saint-André-des-Arts et celle des Grands-Augustins. Dans ces deux cas, sur rue s'élève une grande maison à loyer intégrant plusieurs boutiques en rez-de-chaussée, le maître de maison se gardant la jouissance du logis en fond de cour.

Séparation de l'immeuble locatif de l'hôtel particulier (milieu du xviii^e siècle)

Les vingt premières années du xviii^e siècle virent l'apparition d'une combinaison particulière pour des hôtels plus prestigieux, dont Jules Hardouin-Mansart donnait des exemples précoces autour de la place Louis-Le-Grand : la division de la parcelle entre le *grand hôtel*, lieu principal focalisant les effets architecturaux d'apparat, et le *petit hôtel*, lieu généralement plus privé et moins démonstratif. Cette séparation devait définitivement ouvrir la voie à l'intégration de la boutique dans les résidences de la haute aristocratie, jusqu'alors rétive à nuire à l'effet

²³ Nicolas Lyon-Caen, « L'immobilier parisien au xviii^e siècle, un marché locatif », *Histoire Urbaine*, n° 43/2, 2015, p. 55-70.

²⁴ Alexandre Gady, *La Montagne Sainte-Geneviève et le Quartier Latin*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 184-185.

général de ses demeures. Hiérarchiser ainsi les espaces d'une même résidence permettait d'isoler le grand hôtel, pour lequel on réservait les éléments d'apparat et dont la distribution, le décor et l'organisation étaient pensés en premier lieu pour le *paraître*. Débarrassé de ce devoir de pure représentation, le petit hôtel devenait un endroit plus privé, mais également le lieu où l'on pouvait regrouper les espaces les moins nobles de la résidence. Si la situation urbaine était favorable, le propriétaire de l'hôtel pouvait y intégrer un espace locatif. En 1721, moyennant 2000 livres, le duc d'Aumont faisait ainsi aménager une boutique au rez-de-chaussée de son petit hôtel tourné vers la rue de la Mortellerie, sans pour autant nuire au luxe du grand hôtel tourné vers la rue de Jouy²⁵. De même, des boutiques furent intégrées vers 1740 dans un corps secondaire de l'hôtel d'Albret²⁶, rue des Fracs-Bourgeois, et au petit hôtel de Montmorency-Bours, rue du Cherche-Midi.

L'hôtel de Boutin, reconstruit par Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne entre 1738 et 1740, assume ce parti de manière très nette. Mansart de Sagonne y associait non seulement grand hôtel et petit hôtel, tournés vers la rue de Richelieu, mais également une grande maison à loyer, tournée vers la rue Saint-Augustin (**fig. 6**). Cette maison à loyer, entièrement indépendante des deux hôtels et destinée à la location, rapportait 4000 livres à son propriétaire²⁷. Elle ne comportait pas de boutiques, un bail datant de 1747 décrivant une maison « consistante en porte cochère, loge de portier, écuries, remises, cuisine, offices, cour, puits, caves et autres appartenances du rez-de-chaussée »²⁸. Mais le parti révolutionnaire adopté ici dissociait clairement les différentes hiérarchies cohabitant au sein d'une même parcelle et, comme l'a rappelé Philippe Cachau, « si l'on connaissait bien la combinaison grand hôtel-petit hôtel, telle qu'on la pratiquait depuis Jules Hardouin-Mansart sur la place Vendôme, jamais on n'avait osé l'associer à une vaste maison à loyer »²⁹. L'hôtel Boutin sanctifie la non-adaptation de la boutique à l'architecture aristocratique : on ne la fusionne alors plus à l'hôtel proprement dit ; au mieux on intègre des immeubles de rapports complets dans la parcelle.

25 A.N., MC/ET/II/410.

26 Alexandre Gady (dir.), *La rue des Fracs-Bourgeois au Marais*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1992, p. 107.

27 Philippe Cachau, « Le fabuleux ensemble de M. Boutin, rue de Richelieu (1738-1740) », dans *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie des I^{er} et II^e arrondissement de Paris*, n° 7, 2017, article intégral sur philippecachau.fr, avril 2016.

28 A.N., MC/XIV/332, cité dans Philippe Cachau, « Le fabuleux ensemble de M. Boutin, rue de Richelieu (1738-1740) », art. cit., p. 28.

29 Philippe Cachau, « Le fabuleux ensemble de M. Boutin, rue de Richelieu (1738-1740) », art. cit., p. 37.

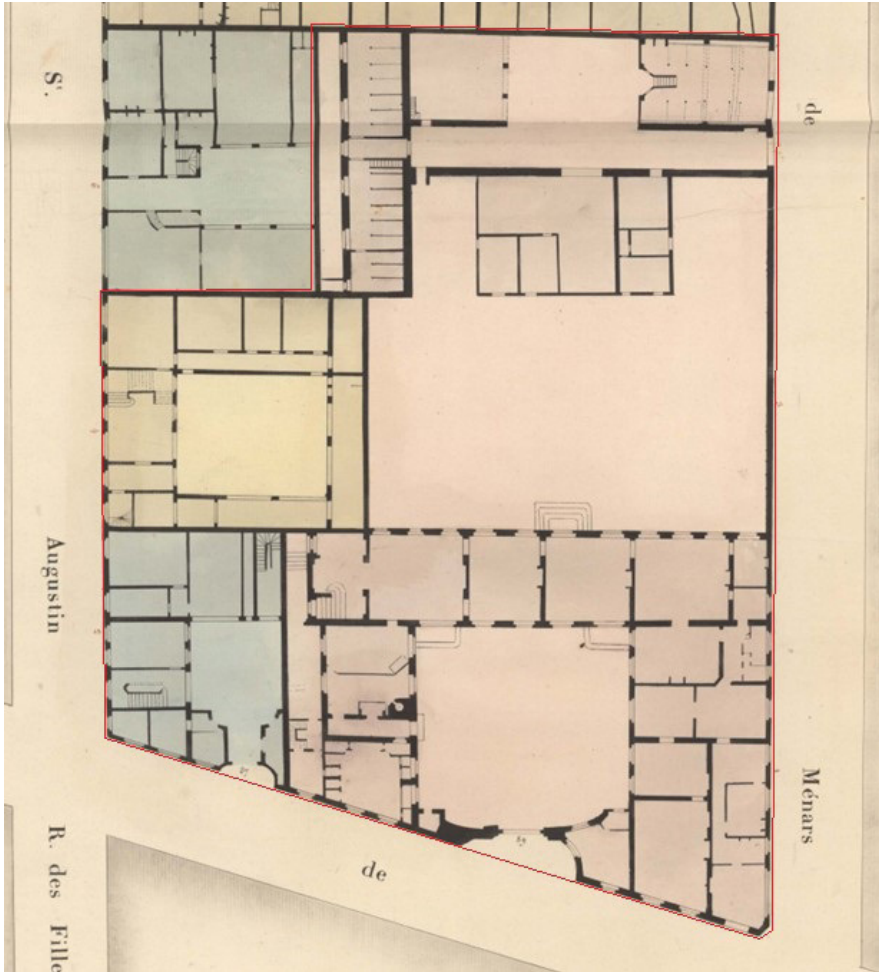


Fig. 6. Plan du rez-de-chaussée de l'hôtel Boutin (1738-1740, arch.: Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne), plan cadastral de Paris, dit *Plan Vasserot*, 1810, Archives de Paris.

L'hôtel d'Augny, édifice construit entre 1746 et 1748 par Charles-Étienne Briseux, est particulièrement représentatif à cet égard. Son plan (fig. 7) est publié par l'architecte lui-même en 1752³⁰. Tel qu'il y est représenté, l'hôtel est très reculé par rapport à la rue et ne possède aucune façade tournée vers l'espace public : ses pignons sont mitoyens à deux grands bâtiments, non détaillés sur le plan, laissant à penser que ceux-ci sont indépendants de l'hôtel. En réalité, ces deux immeubles de rapport et à boutiques ont bien été construits en même temps

³⁰ Charles-Étienne Briseux, *Traité du Beau essentiel dans les Arts, appliqué surtout à l'architecture*, t. 1, 1752.

que l'hôtel, par Briseux et pour Alexandre d'Augny. Cet ensemble architectural est pourtant volontairement dissocié en deux entités distinctes, marquant une hiérarchie claire entre celles-ci. Par ce plan, Briseux montre le rejet manifeste de l'architecture commerciale par l'aristocratie, qui continue pourtant à l'exploiter au besoin. Jusqu'au dernier tiers du XVIII^e siècle, les quelques hôtels particuliers à boutiques ne les intègrent plus directement à leur distribution, mais acceptent parfois la cohabitation avec un immeuble de rapport complet.

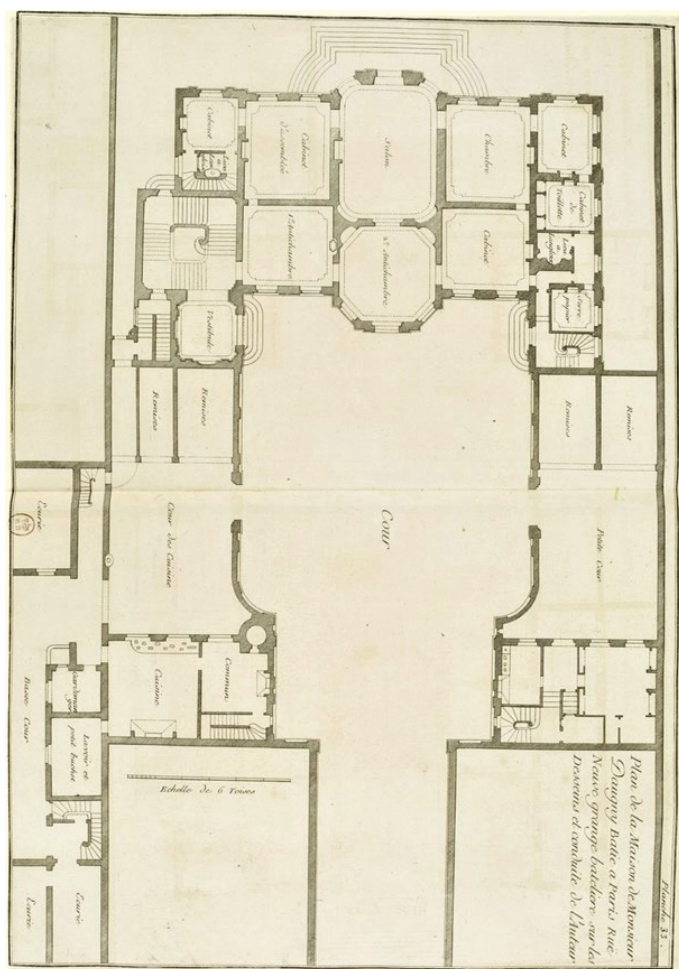


Fig. 7. Plan du rez-de-chaussée de l'hôtel d'Augny (1746-1748, arch. : Charles-Étienne Briseux), publié par l'architecte dans *Traité du Beau essentiel dans les arts, appliqué surtout à l'architecture*, t. 1, 1752.

L'hôtel collectif, vers un retour tardif au modèle du Palazzo ? (seconde moitié du XVIII^e siècle)

L'intégration de la boutique dans l'architecture aristocratique peine donc globalement à s'imposer dans la première moitié du XVIII^e siècle. Cette solution devait pourtant intéresser particulièrement les théoriciens et les architectes eux-mêmes. Jacques-François Blondel, éminent professeur à l'Académie royale d'architecture dans les années 1750, se montrait ainsi très élogieux envers la distribution de l'hôtel de Beauvais, construit un siècle plus tôt : « L'hôtel de Beauvais, rue Saint-Antoine, dont le plan distribué dans un terrain fort irrégulier laisse voir ce que peut le génie d'un homme de mérite lorsqu'au vrai talent de l'architecture, il fait joindre le raisonnement et le goût de son art »³¹. D'une manière générale, Blondel voyait d'un bon œil la pratique locative du rez-de-chaussée sur rue d'un hôtel particulier, qu'il considérait être une exploitation intelligente et rentable d'un espace difficile à aménager convenablement : « Il se peut encore que, malgré la résidence du maître de maison, on introduise une ou deux boutiques, surtout lorsque le bâtiment a une façade d'une certaine étendue, boutiques avec leur entresol, qui par leur loyer dédommagent d'une partie des frais de la bâtisse. C'est le parti que prit très utilement Monsieur Le Pautre, à l'hôtel de Beauvais, rue Saint-Antoine »³².

En 1769, Pierre Patte³³ estimait que « pour l'agrément d'une ville, je serois d'avis que l'on plaçât toujours les boutiques des marchands en vue le long des rues, cela lui donneroit un air de vie et feroit spectacle »³⁴. Sans mentionner directement l'architecture aristocratique, Patte accordait une certaine valeur à la boutique dans l'espace public, dans des termes qui ne sont pas sans rappeler ceux formulés deux siècles plus tôt par Serlio. Ce relatif retour en grâce, chez les théoriciens de la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'une association possible entre architecture aristocratique et espaces commerciaux est à mettre en relation avec l'apparition sous Louis XVI d'une nouvelle typologie résidentielle : l'hôtel aristocratique collectif. Jean-François Cabestan a analysé les particularités distributives de cette typologie³⁵, application de l'immeuble collectif à une petite aristocratie se partageant un unique et vaste édifice à quatre corps de bâtiment encerclant une cour centrale et jouissant d'un jardin à l'arrière.

31 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, vol. 3, Paris, Desaint, 1772, p. 444.

32 *Ibid.*, p. 457.

33 Architecte et théoricien proche de Blondel ; Les *Cours d'architecture* de Blondel furent publiés à titre posthume par Patte.

34 Pierre Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, Rozet, 1769, p. 23.

35 Jean-François Cabestan, *La conquête du plain-pied, l'immeuble à Paris au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 272-278.

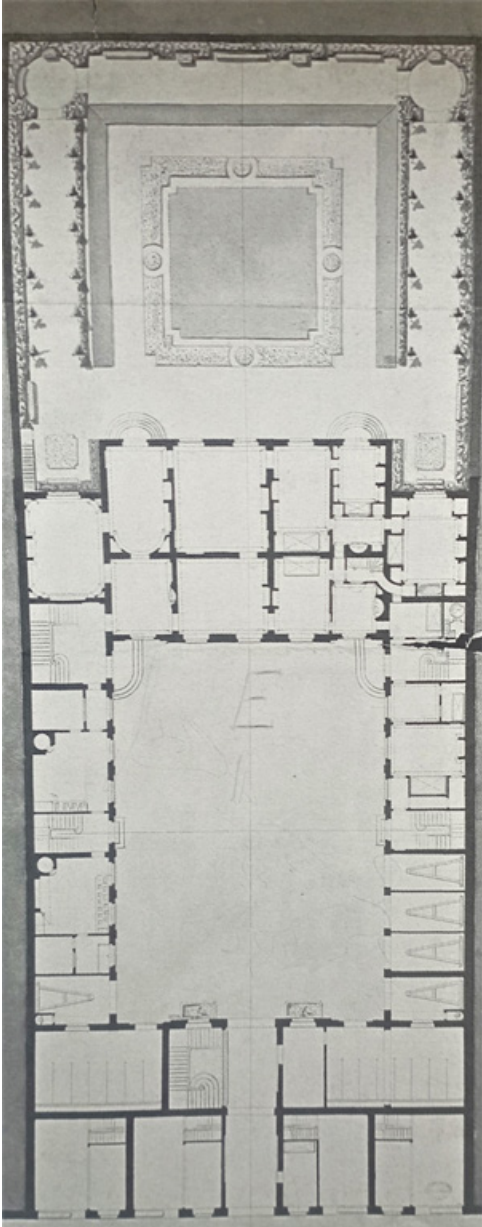


Fig. 8. Plan du rez-de-chaussée du projet d'hôtel collectif, François-Jacques Delannoy (attribution), avril 1777, publié dans Jean-François Cabestan, *La conquête du plain-pied, l'immeuble à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 2004, p. 275.

36 *Ibid.* p. 273.

37 *Ibid.* p. 278.

Aboutissement de deux siècles de développement de l'habitat collectif, présentant des espaces fortement hiérarchisés, l'hôtel collectif permettait le retour de l'intégration des boutiques dans la trame même des hôtels aristocratiques, et non plus seulement par addition d'une maison à loyer dans la parcelle. Bâti sur le quai de Seine en 1776, l'hôtel de Montmien s'ouvrait ainsi sur le quai par cinq boutiques, intégrées à un bâtiment tenant moins de la maison à loyer que d'un « un édifice de rapport, d'un luxe presque comparable à l'habitation comprise 'entre cour et jardin' »³⁶. Cabestan a également mis en avant l'exemple d'un projet d'hôtel, soumis au prix d'émulation d'avril 1777 et attribué à François-Jacques Delannoy (**fig. 8**), qui « stigmatise l'extension du principe de l'habitation de plain-pied superposable à toutes les classes de la population » et « renvoie bel et bien à l'extension généralisée du principe du logement collectif, qui atteint toutes les catégories sociales et tous les types du bâti parisien »³⁷. Les plans et l'élévation de cet hôtel marquent en effet le retour d'une formule architecturale théorisée deux cents ans

auparavant. Acceptant son exposition vers l'espace public, déplaçant son centre de gravité vers la cour, bâti sur un socle rendu indépendant des appartements complets et dans lequel on intègre des boutiques, l'hôtel collectif de Delannoy se place indéniablement comme une réinterprétation parisienne du *Palazzo* italien. Il aura donc fallu plus de deux siècles d'atermoiements et d'essais isolés avant que l'architecture aristocratique parisienne n'intègre vraiment la boutique à sa trame.

Notons toutefois que tous les exemples cités ici ne représentent qu'une partie mineure de la production architecturale aristocratique parisienne des XVII^e et XVIII^e siècles. Sur l'ensemble de cette période, on constate surtout un rejet manifeste de la part des nobles du lien organique avec l'espace public que représente la boutique. L'ouverture partielle de l'architecture aristocratique vers la rue à la fin du XVIII^e siècle pèse finalement bien peu, après deux siècles d'isolement volontaire de la part des plus fortunés. Ce constat architectural témoigne d'une conception sociale de la ville – et de l'habitation – fortement hiérarchisée durant l'Ancien Régime, celle-là même qui sera brutalement mise à bas lors de la Révolution.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Martin Hanf, *Diffusion de l'arcade entresolée dans le paysage parisien des XVII^e et XVIII^e siècles, des places royales à l'architecture domestique*, mémoire de Master 2 recherche Histoire de l'architecture sous la direction de Jean-François Cabestan, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, 2019-2020.

LES ENJEUX DE LA RECONVERSION D'UN MONUMENT HISTORIQUE DU XVIII^e SIÈCLE EN MUSÉE

ANAÏS FERREIRA

La barrière d'Orléans, aussi dite barrière d'Enfer, est située dans le 14^{ème} arrondissement de Paris. Composée de deux pavillons jumeaux, elle fut édifée en 1786 par l'architecte du roi Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), dans le cadre de l'élévation de l'enceinte des Fermiers généraux pour la perception de l'octroi sur les marchandises entrant dans la capitale. Récemment, le pavillon Ouest – édifice protégé au titre des Monuments historiques (classé en 1907¹) – est devenu musée de la Libération de Paris (**fig. 1**). En plus de permettre le relogement de ce musée auparavant situé à Montparnasse, le projet visait aussi à apporter des améliorations au musée des Catacombes qui occupait déjà le pavillon Est. Conduite par la Ville de Paris (Direction du patrimoine et de l'architecture), cette reconversion² de l'ancien bureau d'octroi s'est accompagnée d'une campagne de restauration dont Christophe Batard, Architecte en chef des Monuments historiques ainsi qu'architecte mandataire, et le cabinet ARTENE, architecte d'opération, ont partagé la maîtrise d'œuvre. Le chantier, débuté en mai 2017 et achevé deux ans plus tard, en mai 2019, a majoritairement été financé par la Ville de Paris, à hauteur de treize millions d'euros sur les vingt du coût total, mais aussi par des mécènes privés ainsi que les ministères de la Culture et des Armées³. Conserver et rénover l'existant, tout en l'adaptant aux nécessités

- 1** Arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts relatif au classement, parmi les Monuments historiques, des deux pavillons de l'ancienne barrière d'Enfer, Paris, le 13 avril 1907. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dossiers des édifices de Paris protégés au titre des Monuments historiques, D/1/75/205-8.
- 2** Comme défini dans le catalogue d'exposition *Créer dans le créé...*, le terme de « reconversion » vient du latin *convertere* qui signifie « s'adapter à de nouvelles fonctions »; *Créer dans le créé: l'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*, éditions Conseil international des monuments et des sites, section française et Centre de création industrielle de Paris (éd), (cat. exp., Paris, Centre national d'art et culture Georges Pompidou, 28 mai-7 septembre 1986), Milan, Electa Moniteur, 1987, p. 230.
- 3** Paris musées et Ville de Paris, *Dossier de presse. Le musée de la Libération de Paris – musée du Général Leclerc – musée Jean Moulin*, [En ligne], https://www.parismusees.paris.fr/sites/default/files/medias/fichiers/2019-11/DP_Muse%CC%81e_de_la_Libe%CC%81ration_FR.pdf, s.d. [2017], p. 26.

modernes, sont les enjeux qui ont présidé à la reconversion de ce monument historique en musée.



Fig. 1. Photographie du pavillon Ouest de l'ancienne barrière d'Orléans, aussi dite barrière d'Enfer, Paris 14° (janvier 2021, © Anaïs Ferreira).

Conserver et rénover l'existant

Selon l'article 11 de la Charte de Venise⁴, la reconversion d'un Monument historique se doit de respecter la construction originelle ainsi que les différents états de l'édifice au fil du temps. Reconvertir implique donc des travaux de

- 4** Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, (Charte de Venise 1964), Art. 11: « Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration. Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt, que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique, et que son état de conservation soit jugé suffisant. Le jugement sur la valeur des éléments en question et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet ».

restauration qui « [...] concernent toutes les interventions sur le monument qui ont pour but d'en sauvegarder, conserver, révéler les qualités techniques, esthétiques et historiques. [...] [Ils] se fondent sur le respect des savoir-faire et la conservation de la substance ancienne de l'œuvre [...] »⁵. L'architecte en chef des Monuments historiques chargé de la reconversion du pavillon Ouest de la barrière d'Enfer, Christophe Batard, a cherché à respecter ce principe au travers de compromis ainsi que de la mise en valeur de la symétrie voulue par Ledoux.

Une priorité : faire perdurer et mettre en valeur la composition régulière de Ledoux

Compte tenu du fait que les façades des pavillons Ledoux et leurs porches relèvent des parties classées au titre des Monuments historiques, elles ont une importance particulière dans le cadre de ce projet de reconversion, d'autant plus qu'elles incarnent la composition régulière de Ledoux que l'on retrouve dans la dizaine de pavillons doubles qu'il a dessiné pour les barrières de l'enceinte des Fermiers généraux. À la barrière d'Orléans, il s'agissait en premier lieu de « restaurer » cette symétrie : les blocs fracturés ont été remplacés et les parties pulvérulentes des pierres des arcades et des colonnes à bossages ont été restituées, tout en conservant autant que possible les pierres authentiques de la façade principale. Quant aux murs la prolongeant de part et d'autre, ils demandaient une restauration importante, en raison du mauvais état de leur parement en pierre. Les façades latérales et postérieures, en moellons recouverts d'enduit, ont pour leur part été nettoyées et « [...] l'ensemble des enduits au mortier de plâtre et chaux des façades latérales et arrières »⁶ ont été restaurés avec des enduits semblables aux enduits originels, en prenant soin de systématiquement restituer les faux-joints. Comme en façade principale, une patine de finition a été appliquée, afin de faire disparaître les modes de construction et d'affirmer l'homogénéité de la composition. Néanmoins, cette homogénéisation pose question dans la mesure où elle semble vouloir effacer les différents modes et étapes de construction, ce qui est contraire aux préconisations de la Charte de Venise⁷.

5 DRAC de Normandie, *Guide des restaurations Monuments historiques « Propriétaires privés »*, mise à jour janvier 2021, [<https://www.culture.gouv.fr/Media/Regions/Drac-Normandie/Aides-et-subsidations/Aides-et-demarches-monuments-historiques/Restaurer-un-monument-historique-guide-a-l-usage-des-propietaires-prives>], Consulté le 12 avril 2021, p. 17.

6 Artene et al., *Relogement du musée de la Libération de Paris et amélioration du musée des Catacombes. Rapport de présentation*, janvier 2018, p. 5.

7 Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, (Charte de Venise 1964), *op. cit.*

Au-delà des seules façades, les vestibules des pavillons d'octroi, qui étaient *a priori* ouverts à tous vents dans leur état initial, constituent d'autres éléments patrimoniaux importants compte tenu de leur rôle structurant dans la composition de Ledoux. Or, au milieu du XIX^e siècle, le pavillon Ouest avait connu de profondes modifications : l'entresol du vestibule avait été détruit, des cloisons avaient été élevées, redéfinissant son volume en créant de petites pièces latérales, et un voûtement de la partie centrale avait été ajouté⁸. Lors de la reconversion en musée, il fut décidé de clore le vestibule central à l'aide de vitrages tout hauteur afin d'en faire une salle du parcours muséal⁹. Afin de respecter et mettre en valeur la symétrie des pavillons, cette intervention, tout comme celles pratiquées en façade, furent également mises en œuvre dans le pavillon Est. De la même manière, dans le nouveau dispositif, l'entrée des deux pavillons ne s'effectue désormais plus par le vestibule, dans l'axe central de la façade, mais sur le côté gauche, notamment afin que les musées soient accessibles aux personnes à mobilité réduite.

Les enjeux de la restauration

Si ces nouveaux accès ménagés dans le mur de clôture diffèrent des accès originels, reconduisent la symétrie de la composition initiale, il n'en demeure pas moins que la question de la fermeture des arcades est autrement plus délicate. En effet, des sondages réalisés en 2014 ont révélé que les deux arcades latérales du bâtiment étaient closes, dotées de simples fenêtres protégées par des grilles. Ces dernières, bien que datant du milieu du XIX^e siècle, se trouvaient dans un bon état général. Quant au vestibule central, celui-ci faisait office de porche et protégeait la porte d'entrée percée dans le mur du fond. Le projet de reconversion qui, comme précédemment indiqué, prévoyait que l'arcade centrale soit fermée par une vitre afin que le vestibule devienne l'une des salles du parcours, a également conduit à la pose de grilles extérieures, dans un souci de renforcement sécuritaire et de scénographie¹⁰ (amoindrissement du reflet). Pourquoi les grilles du XIX^e siècle, faisant pourtant partie de l'histoire de l'édifice, ont-elles été retirées ?

De même, la frise en relief représentant des femmes vêtues à l'antique portant des blasons ou boucliers (**fig. 2**), œuvre du sculpteur néoclassique Jean-Guillaume Moitte, a été strictement restaurée, sans restituer les dispositions

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ Entretien avec l'architecte en chef des Monuments historiques mandataire du projet de « Relogement du musée de la Libération de Paris et amélioration du musée des Catacombes », Christophe Batard, le 25 septembre 2020, Paris.

¹⁰ *Ibid.*, p. 68.



Fig. 2. Photographies avant et après nettoyage de la frise de J.-G. Moitte ornant l'entablement de la façade sur rue du pavillon Ouest (2019, © Musée Libération-Leclerc-Moulin).

et motifs anciens apparaissant sur certains dessins, du fait du constat que ces dessins anciens « ne sont pas fiables car ils ne représentent pas un état réalisé »¹¹. Néanmoins, le rapport de présentation du projet est quelque peu confus à ce sujet : dans l'une des premières parties du document, il est écrit que « l'entablement de l'étage en attique se compose, en effet, d'une frise sculptée d'un élégant décor de figures féminines vêtues à l'antique retenant des médaillons sur lesquels étaient initialement sculptées les armoiries des villes reliées par des routes à la barrière d'Enfer »¹², avec une note de bas de page qui indique que « les écussons des villes furent buchés à la Révolution »¹³, lors des dégradations faites à la barrière d'Orléans dans la nuit du 13 juillet 1789. Bien que cette information soit répétée à deux reprises dans le rapport, on parle ailleurs de « blasons initialement prévus aux armes des villes autour de Paris »¹⁴, avant de conclure que « [...] les blasons ou boucliers n'ont manifestement jamais reçu les armes d'aucune ville, aucune trace de buchement n'a pu être constatée,

11 Artene et al., *Relogement du musée de la Libération de Paris*, op. cit., p. 63.

12 Artene et al., *Relogement du musée de la Libération de Paris*, op. cit., p. 17.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 63.

ni aucune irrégularité de surface»¹⁵. Cette incohérence a de l'importance. Elle permet d'apprécier la qualité des restaurations apportées au monument, puisque c'est justement sur celle-ci que se fonde le choix, clairement affirmé¹⁶, de ne pas restituer les reliefs disparus.

Enfin, le traitement des escaliers intérieurs pose lui aussi question, alors même qu'ils constituent l'une des parties les plus remarquables « nécessitant une mise en valeur exemplaire »¹⁷ d'après le rapport de présentation du projet. En effet, ces escaliers apparaissent sur les plans de 1791, ils sont alors les derniers éléments de second œuvre intérieur encore « authentiques » puisque les escaliers initiaux, partis en fumée en 1789 ainsi que le relate le procès d'incendie de la barrière d'Orléans¹⁸ sont reconstruits à l'identique, deux années plus tard, à l'emplacement initial prévu par Ledoux. Par la suite, ces escaliers font certes l'objet de rénovations, mais dont on connaît mal l'ampleur et la date. Par exemple, les garde-corps en fer forgé ont reçu des mains courantes en bois, là où la lisse supérieure profilée de fer forgé remplissait cet office. Après observation, les limons qui les relient aux murs de cage semblent constituer les parties les plus authentiques de ces escaliers : ils conservent leurs chaînages métalliques dont témoignent les boulons à tête carrée visibles sous les couches de peinture. Donc, si l'ancienneté de ces escaliers est relative, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'éléments caractéristiques de l'architecture intérieure originelle du monument¹⁹. En outre, ils témoignent du dépouillement des aménagements intérieurs des bureaux d'octroi, souhaité par Ledoux, puisqu'il ne s'agit en effet pas « d'un escalier d'honneur richement décoré, mais d'un ouvrage modeste »²⁰. C'est pourquoi, dans le cadre de la rénovation qui nous intéresse, et après analyse stratigraphique pour définir la teinte d'origine, ils ont été décapés, puis repeints.

Les planchers revêtent également un intérêt patrimonial, puisque les sondages ont attesté qu'ils étaient d'origine et donc qu'ils ont résisté à l'incendie de juillet 1789²¹. L'exploration a montré que les planchers conservaient leur

15 *Ibid.*

16 « [...] il apparaît que les dessins anciens représentant les blasons ne sont pas fiables car ils ne présentent pas un état réalisé. Il n'est donc pas question de se baser sur ceux-ci pour une quelconque restitution de volume disparu », *ibid.*

17 Artene et al., *Relogement du musée de la Libération de Paris*, op. cit., p. 4.

18 « Toutes les charpentes, menuiserie, coffres forts, argent et meubles, sont brûlés ainsi que les escaliers [...] », Arch. nat. Z1A886, *Procès d'incendie, Barrière d'Orléans*, 21 juillet 1789, cité par Artene et al. dans *ibid.*, p. 22.

19 Artene et al., *Relogement du musée de la Libération de Paris*, op. cit., p. 43-44.

20 *Ibid.*, p. 44.

21 « [...] il n'y reste que les gros murs et quelques planchers. », Arch. nat. Z1A886, *Procès d'incendie, Barrière d'Orléans*, 21 juillet 1789, cité par Artene et al. dans *ibid.*, p. 22.

solivage en chêne ancien, sous des chapes de ciment remplaçant des aires de plâtres, à l'origine vraisemblablement revêtues de tomettes hexagonales de terre cuite, disposition courante dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Les sondages ont également révélé que les linçoirs situés au-devant des cheminées étaient toujours en place, ce qui donne des indications quant à la position de cheminées et, peut-être, suggère les distributions initiales²². Les études ayant en outre prouvé que les planchers pouvaient supporter les futures affectations, ils ont été conservés, et n'ont fait l'objet que de quelques renforcements ponctuels.

Pour sa part, l'abri de défense passive n'était pas une partie protégée au titre des Monuments historiques, malgré son rôle dans la Libération de Paris et alors même que sa présence est l'un des arguments ayant pesé en faveur du déplacement, dans le monument de Ledoux, du musée du général Leclerc de Hauteclouque – musée Jean Moulin. Afin d'être « visitable », encore fallait-il que cet abri soit aménagé : environ la moitié du réseau souterrain de pièces de l'abri (275 m² sur 510 m²) l'a été²³, avec l'idée d'une restauration quasiment à l'identique²⁴. Lors de l'état des lieux préalable au chantier, l'équipe du projet constate que la plupart des parties métalliques et des éléments en bois de cet ancien poste de commandement sont fortement dégradés, à tel point que ni les quelques portes restantes ni leurs chambranles n'ont pu être conservés. Ces derniers ont donc été remplacés par des encadrements en ciment résistant à l'humidité. Par ailleurs, le système de récupération des eaux d'infiltration a été restauré en créant des rigoles au sol dans les couloirs de circulation²⁵, tout comme ont été conservés, au plafond, les crochets de l'ancien système de renouvellement d'air²⁶. Comme l'ensemble des murs et des plafonds de l'abri était recouvert de plusieurs couches de graffitis réalisés par des cataphiles²⁷, la tâche principale des restaurateurs a été de retrouver les teintes originelles des

22 *Ibid.*, p. 45.

23 Entretien avec le chef du projet de « Relogement du musée de la Libération de Paris et amélioration du musée des Catacombes », Stéphane Choisie, le 26 mai 2021, Paris.

24 Entretien avec le chef du projet de « Relogement du musée de la Libération de Paris et amélioration du musée des Catacombes », Stéphane Choisie, le 27 avril 2021, Paris.

25 Le fait que ces sols soient en pente permet l'évacuation de l'eau dans un égout qui se vide lui-même dans un puits perdu.

26 L'eau de pluie s'infiltré dans les carrières, car ces dernières ne sont pas totalement étanches. Afin de conserver la salubrité de l'abri de défense passive, un système de récupération de ces eaux a été installé lorsque l'abri a été construit en 1938. Ce système n'a pas pu être restauré, puisqu'il était composé d'éléments en acier trop dégradés.

27 L'encyclopédie française, *Cataphile définition*, « 1) [nom] Individu qui visite clandestinement les anciennes carrières souterraines de la ville de Paris. 2) Individu qui visite les carrières souterraines en général. [...] », [<https://www.encyclopedie.fr/definition/cataphile>], consulté le 19/04/2022.

murs. Ce travail de colorimétrie s'est basé sur les pourtours des inscriptions et des numéros inscrits au-dessus des portes qui, pour certaines, n'avaient pas toutes été altérées. Désormais, elles sont même mises en valeur par des encadrés, à l'image de « PC ROL » (fig. 3) – à savoir Poste de Commandement du colonel Rol-Tanguy – rapportée à la main, sûrement à l'époque de l'installation de la troupe des Forces françaises de l'intérieur (FFI) dans l'abri de défense passive.



Fig. 3. Photographie de l'inscription « PC ROL » [Poste de Commandement Rol-Tanguy] écrite à la main sur l'un des murs de l'ancien abri de défense passive, devenu poste de commandement de la troupe des Forces françaises de l'intérieur d'Île-de-France dirigée par le colonel Rol-Tanguy (2019, © Musée Libération-Leclerc-Moulin).

Adapter aux nécessités actuelles

Le principal enjeu du réemploi d'un bâtiment ancien de la fin du XVIII^e siècle réside donc dans son potentiel d'adaptabilité à ses nouvelles nécessités. Celles-ci sont multiples (normes de sécurité, jauges, accès adapté, ventilation, conditionnement de l'air, etc.) et, pour certaines, régies par des lois. Dans le cas qui nous occupe, l'édifice relève à la fois de la catégorie des établissements recevant du public (ERP) et des musées. Il est donc intéressant d'envisager cette double modalité d'adaptation.

En tant qu'Établissement recevant du public (ERP), une adaptation à la fois classique et dérogatoire

Les ERP doivent répondre à un ensemble de normes, au premier rang desquelles l'accessibilité adaptée aux personnes à mobilité réduite. En effet, comme évoqué précédemment, c'est pour respecter cette norme que l'entrée du bâtiment a été latéralisée plutôt que d'occuper l'arcade centrale, comme c'était initialement le cas tant du point de vue de l'usage que de celui des symétries architecturales. Pour respecter cette même norme, les planchers intérieurs d'origine ont été percés de trémies pour permettre le passage d'un ascenseur ainsi que d'escaliers complémentaires, destinés à l'évacuation des personnels et usagers. Par conséquent, environ dix pour cent des planchers historiques ont été déposés, dépose représentative des « sacrifices » que peuvent entraîner, pour un monument ancien, l'obligation de se conformer à des normes réglementaires. Mais, la morphologie du bâtiment existant a parfois conduit à solliciter des dérogations.

Ainsi, lors du chantier, l'ancienne entrée des catacombes a été redécouverte. Comme elle se situait dans la cour du pavillon Ouest, au sud du bâtiment en U de l'ancien laboratoire d'essais des matériaux, ce dernier a été conservé et intégré au projet. Par ailleurs, l'abri de défense passive se situant à plus de vingt mètres sous terre, il a fait l'objet d'un ERP dérogatoire – tout comme son escalier d'accès qui ne répond pas aux normes actuelles. Mais si des dérogations ont bien été obtenues pour la visite, aucune concession n'a été faite du point de vue des normes de sécurité. Cela explique que l'escalier historique d'accès aux catacombes ait été intégré au projet en tant qu'escalier de secours. En cas d'incendie, une porte coupe-feu se fermerait automatiquement et l'évacuation du public pourrait ainsi se faire d'une part par l'escalier historique débouchant dans la cour, et, d'autre part, par l'escalier débouchant dans le pavillon Ledoux (celui emprunté quotidiennement pour les visites).

En tant que musée d'histoire : conservation préventive, scénographie, fonctionnement

Dans le cadre du projet de rénovation et de reconversion de l'ancien bureau d'octroi de la barrière d'Orléans, il fallait aussi adapter le monument aux nécessités de la muséographie et inversement. Par exemple, la verrière centrale du monument en U de l'ancien laboratoire était un obstacle d'un point de vue muséographique, car la lumière peut causer des dégradations aux objets exposés, malgré des filtres UV pouvant être appliqués sur la verrière. En conséquence, il a été décidé que cette salle serait la dernière de l'exposition permanente, à savoir – puisque le parcours est chronologique – celle consacrée à la Libération. Par ce seul choix, le fait que cette pièce soit très éclairée s'est mué en avantage, la clarté faisant référence à la victoire après les sombres heures de guerre²⁸, comme le soulignent les acteurs du projet : « La lumière donne du sens aux espaces pour faire ressentir au public l'ambiance de chaque période. D'une lumière zénithale et puissante dans la salle de l'Exode, on s'enfonce progressivement vers l'ombre de la France occupée, la pénombre de la Résistance, pour retrouver enfin la lumière de la Libération »²⁹. Et comme il n'était pas possible d'exposer des objets ou documents d'archives dans cette salle, la scénographe a choisi une « médiation » par le biais de vidéos et de panneaux présentés dans un espace structuré par des suspensions bleu-blanc-rouge accrochées au plafond-verrière, symbolisant le retour à une France unifiée et libre.

²⁸ Entretien avec la conservatrice et directrice du musée de la Libération de Paris, Sylvie Zaidman, le 15 janvier 2021, Paris.

²⁹ Paris musées et Ville de Paris, *Dossier de presse. Le musée de la Libération de Paris – musée du Général Leclerc – musée Jean Moulin*, op. cit., p. 13.

Tout le travail de la scénographe a d'ailleurs consisté à capter le potentiel de l'édifice et d'en tirer parti dans le dispositif d'exposition. Ainsi, le fait que le porche (désormais vestibule central) soit classé au titre de Monuments historique interdisait d'altérer les murs. La scénographie a été conçue en conséquence à partir de panneaux posés au sol, servant de support à des textes, photographies et écrans diffusant des vidéos en continu. Néanmoins, l'installation d'une prise électrique ainsi qu'une caméra – indispensables au fonctionnement du dispositif d'exposition – montrent la difficulté à appliquer « à la lettre » ces règles. De même, dans les salles d'exposition, si le système de contrôle climatique et de traitement d'air a bien été conçu pour garantir une conservation préventive optimale des œuvres, objets et archives exposés, les vitrines ne sont pas étanches car cela aurait été plus coûteux et contraignant en raison de la nécessité de gaines et de réseaux supplémentaires. Or, dans ce musée, les pièces étant relativement petites et basses de plafond (**fig. 4**), la gestion des réseaux (apparents) était déjà suffisamment ardue³⁰.



Fig. 4. Photographie qui montre deux gaines de ventilation et une descente d'eau pluviale, prise au rez-de-chaussée du pavillon Ouest dans la zone de desserte (janvier 2021, © Anaïs Ferreira).

30 Entretien avec le chef du projet de « Relogement du musée de la Libération de Paris et amélioration du musée des Catacombes », Stéphane Choisie, le 27 avril 2021, Paris.

Enfin, il est intéressant d'étudier les conséquences de la demande formulée par le musée de Libération, d'intégrer au projet une salle de conférences qui, pour être satisfaite, impliquait de renoncer à la symétrie « parfaite » du monument. Afin de loger cette salle de conférences, il a donc fallu négocier avec la direction des espaces verts de la Ville de Paris pour étendre le bâtiment de 51 m² sur le square Claude-Nicolas Ledoux (**fig. 5**). Ce nouvel équipement permet au musée de disposer d'un espace de médiation culturelle pour organiser des manifestations en lien avec l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et de la Libération, mais aussi de potentiellement générer des revenus complémentaires, puisqu'elle peut être louée dans le cadre d'évènements privés. Toutefois, d'un point de vue strictement architectural, cette extension pose la question de l'évolution du patrimoine monumental dans le cadre de reconversion. Et, s'il s'agit bien d'un ajout, cette extension ne porte pas atteinte aux parties classées au titre des Monuments historiques, à savoir le pavillon Ledoux. En outre, elle renvoie même à l'histoire de l'édifice car ce dernier a, depuis son édification, été augmenté de nombreuses constructions annexes, principalement au cours du XIX^e siècle.

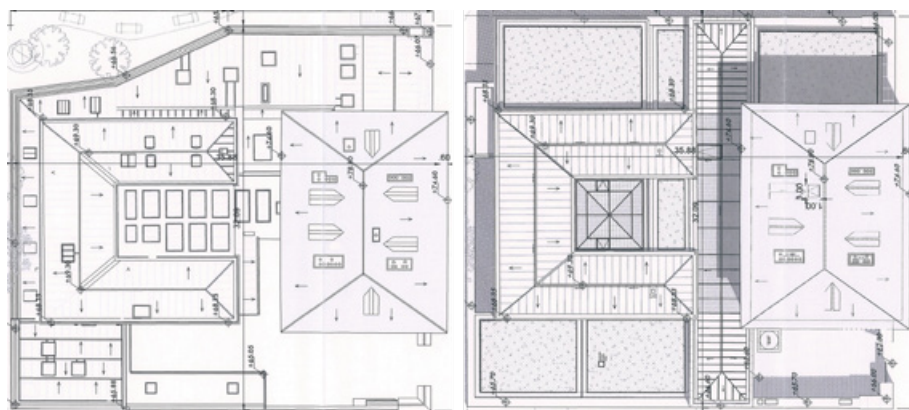


Fig. 5. Plan masse avant travaux, qui montre le décroché dans le coin nord-ouest posant problème pour la création de la salle de conférence / Plan masse après travaux, qui montre l'extension du bâtiment sur le square Claude-Nicolas-Ledoux, qui a permis de créer la salle de conférence (2017, © ARTENE).

Ainsi, il apparaît que la reconversion en musée d'un bureau d'octroi du XVIII^e siècle classé Monument historique, a été guidée par le respect de sa valeur patrimoniale et de sa « substance » historique. Mais cette reconversion a également nécessité une adaptation en termes de fonction, d'usage et de dispositifs réglementaires. Au travers de ce cas d'étude, il apparaît que l'architecte en chef des Monuments historiques, confronté à des contraintes et des possibles différents selon que l'on considère la conservation, la restauration et l'adaptation de l'édifice, doit faire toute une série de choix. Dans le cas du pavillon d'octroi

de Ledoux, si certains semblent pouvoir être remis en cause, comme le remplacement des grilles du XIX^e siècle, d'autres compromis apparaissent comme tout à fait acceptables, voire salutaires, telles les études de colorimétrie et la sauvegarde des inscriptions murales dans l'ancien poste de commandement. Mais, cette reconversion d'un édifice classé et protégé au titre des Monuments historiques renvoie surtout – sans toutefois y répondre de manière péremptoire – à une question plus fondamentale : reconvertir impliquant forcément d'adapter un édifice patrimonial à des usages (parfois différents des usages originels) contemporains, toute reconversion ne conduit-elle pas à outrepasser les préconisations réglementaires ?

Travail universitaire dont est tiré cet article : Anaïs Ferreira, *De Ledoux au musée de la Libération de Paris, L'ancienne barrière d'Orléans*, mémoire de Master1 recherche Patrimoine et Musées sous la direction de Jean-François Cabestan, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, 2020-2021.

LA HALLE PAJOL (PARIS, 18^E ARRT., 2007-2014, ARCH. : FRANÇOISE-HÉLÈNE JOURDA), UN MANIFESTE POUR L'ARCHITECTURE DURABLE

ALICE HÉRY

Depuis sa réhabilitation récente (2007-2014) en équipement socio-culturel par l'architecte Françoise-Hélène Jourda (1955-2015), la halle Pajol est l'un des principaux catalyseurs de la vie collective d'un quartier en pleine mutation – le quartier de La Chapelle, dans le 18^{ème} arrondissement – du nord de Paris. Dans ce projet, parmi les derniers de l'architecte, Françoise-Hélène Jourda propose de résoudre l'un des paradigmes de la production actuelle qui, de plus en plus fréquemment adossée à des bâtiments existants dont la réhabilitation et la reconversion sont envisagées comme des outils de régénération urbaine et sociale, pose irrémédiablement la question de la réutilisation, solidaire et vertueuse d'un patrimoine assez ordinaire somme toute. En l'occurrence, ici, l'ordinaire est un élément de patrimoine ferroviaire, un ancien quai de déchargement de la gare de la Villette (**fig. 1**) situé aux abords des voies ferrées des gares de l'Est et du Nord. Gare de fret construite en 1926 par Albert Descubes (1858-1927), ingénieur des Pont-et-Chaussées et directeur des travaux de la Compagnie de l'Est, et l'ingénieur Henry, en collaboration avec l'architecte en chef de la Compagnie des chemins de fer de l'Est Jules Bernaut (1880-1976), elle fut laissée à l'abandon par la Société nationale des chemins de fer Français (SNCF) à la fin des années 1980. Aujourd'hui appelée « halle Pajol » du nom de la rue la jouxtant, elle était auparavant nommée selon sa fonction, à savoir « halle des messageries ». Dans la dernière décennie du xx^e siècle, dans un contexte de requalification de l'espace parisien, le cas de la halle Pajol suscite l'intérêt et fait débat. À cette époque, la Ville de Paris a l'intention de revitaliser les quartiers périphériques en restructurant notamment les abords des faisceaux ferroviaires¹. À l'étude dès 1992², le projet de restructuration du quartier ne verra néanmoins le jour qu'entre 2002 et 2014. Au cœur du projet global de la zone d'aménagement concerté (ZAC)

- 1 Soline Nivet, « Halles Pajol et Freyssinet: deux conversions de messageries ferroviaires parisiennes en hyper-lieux », Julien Bastoen, Jean-François Cabestan, Pierre Chabard (dir.), *Tourisme culturel et détournements patrimoniaux*, Actes de colloque (*L'influence du tourisme culturel sur la transformation de l'espace urbain: nouvelles fictions patrimoniales*, INHA/ENSA Paris-La Villette, avril 2017), mis en ligne en mars 2019, p. 43-58, p. 43.
- 2 APUR, *Esquisse d'aménagement des emprises ferroviaires Nord et Est*, mai 1992. APUR, *Esquisse d'aménagement de la gare Pajol et de la cour du Maroc*, novembre 1994.



Fig.1. La gare de la Villette (1926 : construction), © Philippe de Guignard – Air Images Production.

Pajol, la réhabilitation de la halle des messageries se concrétise entre 2007 et 2014 sous la houlette de l'architecte Françoise-Hélène Jourda (**fig. 2**) et de son agence Jourda Architectes Paris (JAP)³. Cette réhabilitation a consisté en la construction d'une auberge de jeunesse (Yves-Robert), d'une salle assemblée-spectacle, d'une bibliothèque, de locaux d'activités (commerces et bureaux) et en la réalisation d'un grand jardin public. L'enjeu pour Françoise-Hélène Jourda a été de concilier la préservation de l'objet patrimonial, tout en proposant un projet aux méthodes et pratiques innovantes en termes de construction durable. En 2007, lors du concours, Françoise-Hélène Jourda se démarque des autres architectes en lice (Jacques Moussafir, Finn Geipel et Françoise Lipsky et Patrick Rollet) par un projet économe en énergie et en matériaux, frugalité envisagée pour la phase de conception et de construction mais également pour son futur usage.

3 Jourda Architectes Paris (JAP) est l'agence d'architecture créée par Françoise-Hélène Jourda à Paris en 2002. Largement orientée vers l'architecture durable, l'agence est aujourd'hui et depuis 2015 dirigée par sa fille, Raphaëlle-Laure Perraudin, et deux autres architectes, Noémie Roux et Valéria Cataldi.



Fig. 2. Françoise-Hélène Jourda, © Le Moniteur.

Françoise-Hélène Jourda, une architecte engagée

La démarche de Françoise-Hélène Jourda, dont une partie de la carrière (de 1980 à 1998) se déroule en collaboration avec Gilles Perraudin (né en 1949), est placée sous le signe d'un engagement en faveur du développement durable qui, dès le début des années 1980, se traduit par un manifeste d'alternative constructive : la réalisation de quatre maisons en pisé dans la ville nouvelle de L'Isle-d'Abeau⁴. Au-delà de l'écoresponsabilité de leurs (puis de ses) propres réalisations, Françoise-Hélène Jourda, endosse volontiers le rôle d'ambassadrice : elle enseigne

⁴ « Village terre », quatre maisons en pisé (l'Isle-D'abeau, 1981 : concours, projet lauréat, 1984 : livraison, arch. : Françoise-Hélène Jourda, Gilles Perraudin).

l'architecture depuis la fin des années 1970⁵, animée par la volonté de transmettre aux jeunes générations les principes d'une architecture durable; elle a fondé en 2006 une société de conseil en architecture et urbanisme pour accompagner les projets sur la voie du développement durable; en 2009, elle a publié un manuel de conception durable⁶ pour éveiller la conscience écologique des architectes. Ce militantisme, qui irrigue toute sa vie professionnelle, se manifeste surtout dans ses propres projets au travers d'expériences architecturales et constructives qui, si elles constituent aujourd'hui des pratiques courantes, furent en leur temps très audacieuses: grande toiture plantée à la Cité scolaire internationale⁷ réalisée en 1992 à Lyon avec Gilles Perraudin; maisons bioclimatiques⁸ qui captent la chaleur du soleil pour la diffuser dans l'espace et ainsi réduire les consommations d'énergies à Stuttgart; marché couvert⁹ en bois, matériau recyclable et réutilisable, construit en 2001 à Lyon alors qu'elle exerce désormais en son seul nom via l'agence Jourda Architectes Paris (JAP). Enfin, à Saint-Denis, en 2011, Françoise-Hélène Jourda réalise un immeuble¹⁰ très frugal, produisant autant d'énergie qu'il en consomme, ce qui en fait l'un des premiers spécimens français de bâtiment autonome. L'architecte ira encore plus loin avec la halle Pajol en concevant un bâtiment positif en énergie, c'est-à-dire en produisant plus qu'il n'en consomme. Défendant, comme d'autres architectes de sa génération¹¹, une vision globale de l'« architecture durable » proche de

- 5** Françoise-Hélène Jourda enseigne successivement à l'École nationale supérieure d'architecture de Lyon (1979-1983), à l'École d'architecture de Saint-Etienne (1985-1989), École d'architecture et de design d'Oslo (Norvège, 1990), à l'Université du Minnesota (Minneapolis, États-Unis, 1992), à l'École Polytechnique de Londres (1992), à l'Université technique de Kassel (Allemagne, 1998) et à l'Université technique de Vienne (1999-2015) où elle occupe la chaire d'écologie architecturale.
- 6** Françoise-Hélène Jourda, *Petit manuel de la conception durable*, Paris, Archibooks+Sautereau éditions, 2009.
- 7** Cité scolaire internationale (Lyon, 7ème arrt., Rhône, 1989: concours, 1991: travaux, 1992: livraison, arch.: Françoise-Hélène Jourda, Gilles Perraudin).
- 8** Maisons expérimentales (Stuttgart, Allemagne, 1989: concours, projet lauréat, 1993: livraison, arch.: Françoise-Hélène Jourda, Gilles Perraudin).
- 9** Aménagement d'un marché couvert (Place du 8 mai, Lyon, Rhône, concours: juin 1998, livraison: avril 2001, arch.: Françoise-Hélène Jourda).
- 10** Bureaux Mediacom 3 (Saint-Denis, Seine-Saint-Denis, 2011: livraison, arch.: Françoise-Hélène Jourda).
- 11** Nous pensons notamment à Philippe Madec (né en 1954) qui ouvre une agence à Paris en 1989 après des études à l'Unité pédagogique 7 (Grand Palais) entre 1972 et 1979. Expert pour le Grenelle de l'Environnement de 2007, il est fait Chevalier de la Légion d'honneur en 2008 au titre de l'écologie et reçoit en 2012 le Global Award for Sustainable Architecture. Plus récemment, il s'est illustré en tant qu'expert auprès de l'ONU pour le sommet Habitat III à Quito, en Équateur, en octobre 2016, et comme co-auteur du *Manifeste pour une Frugalité heureuse et créative dans l'aménagement des territoires urbains et ruraux* en 2018.

celle donnée par la Première ministre finlandaise Gro Harlem Brundtland (née en 1939) en 1987¹², Françoise-Hélène Jourda cherche à inscrire sa démarche architecturale et conceptuelle dans les champs de l'économique, du social, de l'environnemental, mais aussi du culturel. Parce qu'elle illustre cette démarche durable, la halle Pajol (**fig. 3**) se présente comme un bâtiment-synthèse de la démarche de Françoise-Hélène Jourda.



Fig. 3. Façade Ouest de la halle Pajol depuis l'esplanade Nathalie-Sarraute, © JAP.

Un chantier « vert »

Dans ce projet, Françoise-Hélène Jourda s'applique à mettre en œuvre la plupart des procédés élaborés, expérimentés et conceptualisés tout au long de sa carrière. Ainsi, elle fait de la halle Pajol un bâtiment attentif aux ressources, pensé – à toutes les étapes de sa « vie » (conception, construction, utilisation) – de manière co-responsable. Ainsi, le chantier de la halle Pajol respecte la charte « chantiers propres »¹³ et les normes HQE¹⁴. Ces labels imposent de réduire au maximum

12 Commission mondiale sur l'environnement et le développement de l'ONU, présidée par Gro Harlem Brundtland, *Our Common Future*, 1987.

13 SAEMES, « Une charte pour des chantiers propres », en ligne. URL : <https://www.saemes.fr/fr/une-charte-pour-des-chantiers-propres>.

14 Haute qualité environnementale.

la production de déchets et de limiter la consommation d'énergie. Lors du chantier de réhabilitation de la halle Pajol, entre 2011 et 2013, les déchets et des matériaux sont évacués et acheminés par voie ferroviaire¹⁵, mode de transport écologiquement vertueux et permettant en outre de faire transiter de grandes quantités tout en évitant les nuisances sonores et visuelles pour les habitants du quartier. Or, évacuer les gravats était un vrai défi car la réhabilitation de la halle Pajol impliquait de détruire huit des dix-huit travées de l'imposante (196 x 20 mètres) structure métallique de l'ancienne gare de messagerie. La vision «écologique» de l'architecte se traduit ensuite par la réutilisation de certains éléments hérités de la «déconstruction» partielle de la halle. Les 4 000 m³ de déchets inertes (béton, maçonneries, briques et tuiles) furent, par exemple, concassés sur place pour être utilisés comme remblais pour aménager la rampe d'accès au jardin. Les 900 tonnes de ferraille restantes ont été évacuées vers l'usine sidérurgique Vallourec à Valenciennes pour y être recyclées en canalisations. Par ailleurs, le chantier respecte les objectifs de la *Charte du Développement durable*¹⁶ rédigée début 2006 par les élus et les associations du quartier de La Chapelle: les éléments en bois sont issus de forêts locales éco-gérées¹⁷, façonnés sur leur site d'exploitation puis acheminés par voies ferrées; les éléments en béton sont, pour leur part, coulés sur place¹⁸. Ce chantier s'inscrit dans une logique globale de recyclage de l'existant, argument qui permet de légitimer la démarche de Françoise-Hélène Jourda et la dimension «environnementale» du projet, souhaitée par les commanditaires et actée par les architectes coordinateurs de la ZAC Pajol¹⁹ (Janine Galiano et Philippe Simon). Il reflète également le souci constant de réduire l'empreinte écologique²⁰ du projet.

15 Margot Guislain, Emmanuelle Graffin / JAP, Françoise-Hélène Jourda (int.), *La halle Pajol*, Paris, Archibooks+Sautereau, 2014, p. 45.

16 Finalisé en janvier 2006, le document synthétise les enjeux sociaux et environnementaux du projet et sert de référence.

17 Forêts gérées de manière écologique, replantées au fur et à mesure qu'on y recueille du bois, dans le respect de la biodiversité.

18 Margot Guislain, *La halle Pajol*, op. cit., p. 10.

19 Janine Galiano et Philippe Simon ont été chargés de la première ébauche du projet de la ZAC Pajol en 2003-2004 en établissant le plan masse de chaque bâtiment et établissant un cahier des charges précis pour la halle Pajol: conjonction des programmes, intégration d'un espace vert d'au moins un hectare, d'une centrale solaire et le respect du bâtiment existant et de la perspective sur les rails.

20 Bien souvent, un chantier se traduit par un lourd impact dans le quartier: des nuisances sonores, un passage incessant de camions, la création d'embouteillages... , mais aussi un impact sur la planète avec l'utilisation de matériaux nouvellement produits, n'incluant pas un quelconque recyclage.

Un bâtiment à énergie positive

Au-delà de cette logique, la particularité de la halle Pajol est de produire plus d'énergie qu'en nécessite son fonctionnement, ce qui en fait un bâtiment doublement vertueux. L'idée d'en faire une « centrale solaire » apparaît très tôt dans le projet, avant même que le concours d'architecture ne soit lancé. Elle émane du cabinet conseil en développement durable CRP Consulting. La SEMAEST²¹, maître d'ouvrage initial, étudie rapidement l'hypothèse, dès juillet 2007 (soit avant même que ne soit jugé le concours d'architecture), et le principe d'installer 3300 m² de panneaux photovoltaïques sur-toiture et 200 m² de panneaux thermiques²² sur la façade est, ce qui est validé par le cabinet du maire. En février 2008, lorsque le jury proclame l'équipe de Françoise-Hélène Jourda lauréate du concours pour la réhabilitation de la halle, il apprécie que l'architecte ait apporté une plus-value à ce dispositif de base prévu au programme. En effet, dans le règlement du concours, les exigences énergétiques correspondaient à celles fixées par la Réglementation thermique 2005 (RT 2005) fixant la réduction des consommations énergétiques à 20%. En proposant, pour un budget à peu près équivalent, l'installation de 3500 m² de panneaux solaires thermiques et photovoltaïques en toiture, Françoise-Hélène Jourda fait de la halle Pajol la première centrale solaire d'une telle dimension en milieu urbain et s'en explique en ces termes : « On a choisi de couvrir l'ensemble des sheds qui étaient bien orientés, au sud, comme tous les sheds, pour les couvrir de cellules photovoltaïques. Il y en a 3500 m², qui vont très exactement suffire pour couvrir les besoins en énergie pour le bâtiment, pour son confort spécifique, et ce sera la plus grande centrale photovoltaïque intégrée à un centre-ville aujourd'hui »²³. Et, en effet, si l'architecte avait déjà conçu un bâtiment autonome en 2011²⁴, c'est la première fois qu'elle livre « un bâtiment en bois et à énergie positive »²⁵. Raphaëlle Laure Perraudin, architecte associée au projet et qui a depuis repris l'agence²⁶,

21 SEMAEST : Société d'Économie Mixte de la Ville de Paris, responsable de l'aménagement de la halle Pajol.

22 Soline Nivet, Carine Merlino, *Paris Pajol : la ville en partage*, Paris, Archibooks+Sautereau, SEMAEST, 2014, p. 95.

23 Françoise-Hélène Jourda, dans Université de Mons, *Françoise-Hélène Jourda, Architecte et pionnière militante de l'architecture durable – France*, 15 mai 2013, 4 min 28.

24 Bureaux Mediacom 3 (Saint-Denis, Seine-Saint-Denis, 2011 : livraison, arch. : Françoise-Hélène Jourda).

25 *Ibid.*

26 Fille de Françoise-Hélène Jourda et de Gilles Perraudin, Raphaëlle-Laure Perraudin (née en 1980) aborde la ville dans le cadre d'études d'Histoire à la Sorbonne, suivi d'un Master consacré aux villes, à l'architecture et au patrimoine du Maghreb et du Proche-Orient. Elle s'oriente ensuite vers l'architecture au travers d'un DESS en partenariat entre l'Université de Nanterre et l'École

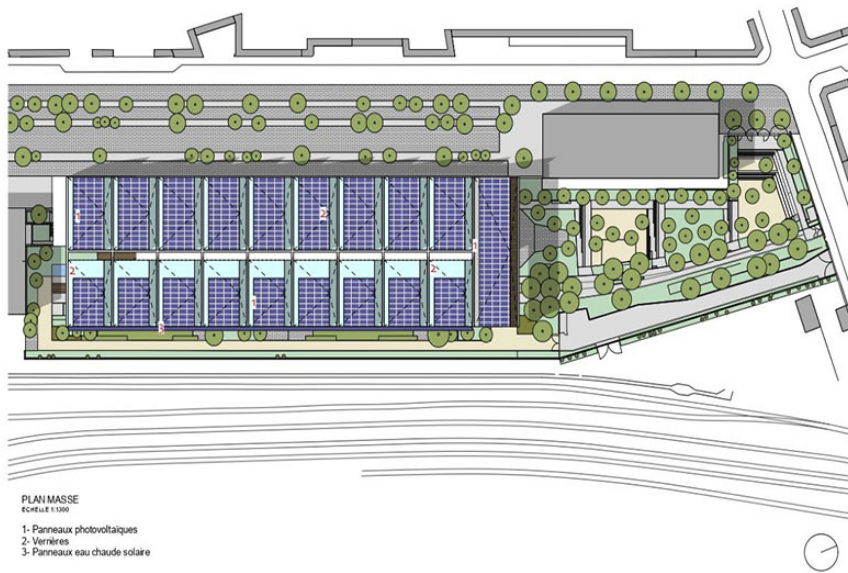


Fig. 4. Panneau affichant la production énergétique de la toiture photovoltaïque au coin Nord-Ouest de la halle Pajol, © JAP.

analyse *a posteriori* que ce dispositif est un franc succès, dont témoignent les nombreuses mentions dans la presse présentant la halle Pajol sous un angle « énergétique »²⁷. Cette performance, saluée par le label européen Discerno²⁸, s’affiche d’ailleurs en façade, au coin nord-ouest du bâtiment, sur l’esplanade Nathalie-Sarraute, où un tableau indique les production et consommation de la halle (fig. 4). Pour Françoise-Hélène Jourda, le respect du site et la mise à profit de ses ressources propres – bâtiments et infrastructures existants – sont des principes inaliénables que viennent encore enrichir l’utilisation de matériaux

d’architecture de Belleville, puis d’un DESS d’urbanisme à l’Université Pierre Mendès-France de Grenoble, et enfin d’un Master d’architecture à l’université technique de Vienne en Autriche. Elle travaille ensuite au sein de l’agence JAP, devient associée en 2007 et en prend la gérance en 2015, au décès de sa mère.

27 Carol Maillard, « La halle Pajol, un cocktail écologique! Jourda Architectes Paris/ JAP », *Archistorm*, n° 63, novembre/décembre 2013, p. 25-29. Nathalie Moutarde, « Une centrale photovoltaïque installée sur la halle Pajol d’ici à 2012 », *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment*, n° 5417, 21 septembre 2007, p. 32.

28 Créé en 2008 par le Centre européen des entreprises à participation publique, il récompense les actions en matière de responsabilité sociale et environnementale (RSE). En 2016, il a été renommé label CEEP-CSR. <https://www.servirlepublic.fr/2008/10/label-discerno-la-ville-de-paris-honore-la-semaest-et-la-semavip/>

durables, recyclables et recyclés, à l'image du bois ou des dispositifs de récupération et réutilisation des eaux de pluie. À la halle Pajol, François-Hélène Jourda propose ainsi que les eaux effluentes du bâtiment soient collectées, puis traitées par phytoremédiation, grâce à des plantes installées dans les bassins du jardin, avant d'être réinjectées dans les chasses d'eau. Peut-être trop avant-gardiste, l'idée ne sera pas retenue au grand dam de l'architecte qui, dans son manuel de construction durable²⁹, avait fait figurer la gestion de l'eau comme une priorité absolue. À la halle Pajol, cela se matérialise par l'installation d'une robinetterie économe (en l'occurrence des robinets à pistons pour les lavabos et les douches), par des surfaces nécessitant peu d'entretien (comme le linoléum qui recouvre les sols de l'auberge de jeunesse), ou par des plantes requérant un arrosage limité. Cette logique d'économie concerne également l'électricité : utilisation de cartes d'activation dans les chambres de l'auberge de jeunesse ; installation de baies fixes dans les niveaux supérieurs de la halle Pajol afin de ne pas créer de courants d'air et de préserver l'inertie du bâtiment ; ventilation naturelle permettant de régler le « climat » intérieur grâce à un puits canadien installé au sous-sol, à une profondeur située entre un mètre et demi et trois mètres, sur toute la longueur de la halle. Ce système constitué de six tubes de cent mètres de long refroidit l'ensemble du volume habitable, grâce à un courant d'air naturel créé par une ouverture sous la bibliothèque, au niveau du passage sous la halle entre le jardin nord et le jardin couvert. L'été, il insuffle 15 000 m³/h d'air dans la salle de spectacle et 12 000 m³/h dans les salles de réunion. Il permet ainsi de faire diminuer la température de six à sept degrés par rapport à la température extérieure, ce qui représente une production « gratuite » de 16 MW de froid sur l'année. A la halle Pajol, c'est la première fois que Françoise-Hélène Jourda met en œuvre un tel système de climatisation naturelle. Cette solution géothermique permet de réaliser de substantielles économies car climatiser de manière « traditionnelle » (avec un moteur électrique) un bâtiment de cette taille a un coût à la fois financier (cent euros au m²) et écologique (consommation d'énergie, rejet d'air chaud à l'extérieur, le tout concourant à l'augmentation des températures).

Un bâtiment conçu pour évoluer dans le temps

Comme un mantra, la devise de Gro Arlem Brundtland – « laisser aux générations futures les moyens de répondre à leurs propres besoins » – est reprise par Françoise-Hélène Jourda. Construire pour le présent certes, mais tout en anticipant les appropriations et les évolutions futures du lieu. Cela ne va pas sans poser

²⁹ Françoise-Hélène Jourda, *Petit manuel de la conception durable*, op. cit.

quelques difficultés. En 2010, est votée une série de décisions ministérielles afin d'enrayer la spéculation et la construction de hangars solaires à tout-va, en revoyant à la baisse les tarifs d'achat de l'électricité pour les grands bâtiments (hors habitations) fixés en 2006, chutant ainsi de soixante à onze centimes/kWh. En conséquence, l'opérateur privé Dalkia, qui devait initialement financer, installer et gérer la centrale solaire de la halle Pajol, se retire du projet. La Ville de Paris et la SEMAEST décident alors de prendre conjointement en charge la construction et l'exploitation de la centrale³⁰. Par ailleurs, la réussite de cet équipement est à relativiser. Sur son blog³¹, l'Association pour le suivi de l'aménagement Paris Nord-Est (ASA PNE) soulève le fait qu'aucun bilan énergétique n'a été publié entre 2013 et 2017 par le prestataire SOLARVIP chargé de la gestion du site³². Depuis, le prestataire ayant changé à plusieurs reprises, l'ASA PNE considère qu'il n'est pas possible de vérifier si ce bâtiment est véritablement, depuis sa livraison, un bâtiment à énergie positive. Les premiers résultats de production n'ont été publiés qu'en 2018 par le nouveau prestataire, Énergie partagée. Ils indiquent qu'à cette date, la centrale solaire produisait 437 137 kWh, ce qui est inférieur de l'ordre de -4% à l'objectif initialement affiché de 460 000 kWh. Cependant, ces objectifs *optimums* doivent être lus en prenant en compte les aléas climatiques. Et s'ils le sont effectivement, il apparaît que les résultats de 2018 attestent d'une performance conforme aux promesses. Au-delà de ces batailles de chiffres, la halle essuie une déconvenue dont les conséquences sont plus dommageables : la panne (un problème de surchauffe non résolu ayant conduit à leur arrêt depuis l'été 2016³³) des panneaux solaires thermiques installés le long de la structure, côté voies ferrées, et initialement destinés à fournir eau chaude et chauffage à l'auberge de jeunesse. Cette dernière a donc dû se raccorder au réseau de la Compagnie parisienne de chauffage urbain (CPCU), palliatif bien plus onéreux. En 2019, une procédure de dommage ouvrage constructeur était en cours d'instruction, chacun espérant une rapide réparation des installations pour améliorer encore les performances énergétiques du bâtiment. Cette procédure ne semble pas avoir encore abouti.

« On ne peut plus continuer à construire des bâtiments permanents, qui ne peuvent être démontés ni recyclés, sans penser aux nécessités des générations futures »³⁴, ne manquait pas de souligner Françoise-Hélène Jourda dans le livre

30 Soline Nivet, *Paris Pajol : la ville en partage*, op. cit., p. 101.

31 <https://asa-pne.over-blog.com/>

32 <https://asa-pne.over-blog.com/2019/06/halle-pajol-des-resultats-energetiques-bien-maigres.html>

33 Un diagnostic des panneaux solaires thermiques a mis à jour des défauts de conception et permis de détecter une fuite au niveau des canalisations.

34 Françoise-Hélène Jourda, dans Margot Guislain, *La halle Pajol*, op. cit., p. 12.

de présentation publié à l'occasion de la livraison de la halle Pajol. L'architecte, qui considère l'architecture comme un élément mouvant, destiné à évoluer avec les époques et selon les besoins, appliquait ainsi à la halle Pajol sa théorie d'une réutilisation possiblement infinie de l'architecture existante. Hier une gare de marchandises, lieu de transit des Messageries de l'Est, aujourd'hui un bâtiment au programme mixte, accueillant les visiteurs de passage et offrant de nombreux supports à la vie collective du quartier, quel sera l'avenir de la halle Pajol ? Un bâtiment totalement transformé par ses nouveaux usages, tel était certainement l'espoir de l'architecte qui l'a conçu pour que les générations futures puissent se l'approprier à l'envi. Le volume de bois qui abrite les fonctions actuelles est en effet complètement indépendant de la structure métallique de la halle originelle sur laquelle repose l'identité du lieu. Ce volume habitable, qui n'occupe qu'un peu plus de la moitié de la surface disponible de la halle et résulte de l'assemblage d'éléments préfabriqués, dissocié du squelette de celle-ci, porte en lui un possible démontage ou de potentielles évolutions, y compris au niveau des façades. Pour Françoise-Hélène Jourda, il était important d'envisager cette flexibilité dès la conception, de penser le projet pour son usage immédiat et ses potentiels usages futurs. Aussi, la construction qui vient se nicher dans la halle comporte peu de murs porteurs et intègre des cloisons mobiles. De cette manière, au rez-de-jardin, les salles de réunion peuvent très facilement passer de sept petites salles à trois grandes salles. Pour l'heure, en 2022, près de neuf ans après la mise en service du bâtiment, la halle n'a pas connu de transformations majeures mais a fait l'objet de petits réglages visant à améliorer son ergonomie : les robinets-poussoirs des lavabos et des douches se sont révélés inadaptés à la vie en collectivité d'une auberge de jeunesse et ont été changés ; depuis mars 2020, les baies fixes des chambres des étages supérieurs ont été équipées d'un système permettant leur ouverture en oscillobattant, afin de pouvoir aérer ces pièces accueillant jusqu'à six personnes. De même, bien que partant d'une stratégie écologique intéressante, le système de carte unique pour contrôler l'électricité d'une chambre collective pose quelques problèmes : si un résident part avec la carte, les autres n'ont plus d'électricité, et l'individualisation des cartes est pour l'heure difficilement imaginable pour la structure. La visée écologique et économe en énergie de l'architecture de Françoise-Hélène Jourda, bien que reconnue et performante par bien des aspects, s'est donc heurtée à des limites tenant à une vocation collective dont toutes les dimensions d'usage nécessitent quelques ajustements³⁵. Par ailleurs,

35 Par exemple, à l'intérieur de l'auberge de jeunesse, le fait de concentrer les circulations au niveau du seul escalier central (au détriment des deux escaliers latéraux dont la direction a limité l'usage) a entraîné des désordres structurels obligeant à reconstruire la volée menant



Fig. 5. Une chambre de l'auberge de jeunesse Yves-Robert, © JAP.

l'appropriation souhaitée par l'architecte a commencé mais ne concerne là-encore que des changements mineurs. A l'auberge de jeunesse, un linoléum de couleur vive nécessitant peu d'entretien avait été installé au sol et un mobilier noir et blanc venait compléter le tout (fig. 5). Du papier-peint aux motifs floraux et colorés a été ajouté en 2020 dans les couloirs et les chambres pour réchauffer l'atmosphère. Au niveau des espaces de circulation, du fait de l'insécurité induite par la présence de squatteurs et de dealers, l'accès au jardin Rosa-Luxembourg depuis l'esplanade Nathalie-Sarraute par un passage sous la halle et une passerelle a été fermé, et l'escalier démonté. Pour autant, la halle Pajol semble avoir rempli les objectifs de régénération urbaine, de mixité programmatique et de défi architectural en termes écologiques qui lui étaient assignés. À la fois « structure-enveloppe » et espace modulable grâce à des cloisons amovibles, la halle Pajol apparaît comme un condensé des théories et réalisations de Françoise-Hélène Jourda. Bien que comportant une dimension expérimentale, preuve d'une recherche permanente, la halle Pajol est un bâtiment-synthèse, voire un bâtiment-testament, la trajectoire de Françoise-Hélène Jourda s'étant interrompue par sa disparition prématurée en 2015, quasiment deux ans jour

du rez-de-chaussée au rez-de-jardin. Elle s'est en effet « écroulée » la première année, cédant sous le poids de personnes trop nombreuses.

pour jour après la livraison du bâtiment. Incarnation des idéaux d'architecture durable qui sous-tendent la démarche de sa conceptrice, la halle Pajol projette l'architecture dans une logique circulaire, de ré-usage, de ré-utilisation, de re-cyclage, de ré-investissement d'une architecture héritée, d'un patrimoine « ordinaire » envisagé comme une ressource.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Alice Héry, *La «Halle Jourda»: réhabilitation solidaire et écologique ferroviaire (halle Pajol, Paris, 18ème arrt., 2007-2014, arch.: Françoise-Hélène Jourda)*, mémoire de Master1 Histoire de l'art sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, année universitaire 2020-2021.

ENTRER DANS LE CINÉMA : LA FAÇADE-MÉDIA, UNE DEUXIÈME PEAU POUR LE GRAND ÉCRAN ¹

THOMAS HOCHET

En 1982, Ridley Scott réalise le film *Blade Runner*, adaptation du roman de science-fiction de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep* publié en 1968. Succès critique et référence du cyberpunk et du genre néo-noir, ce classique du cinéma illustre les liens entre imaginaire cinématographique, conception architecturale et progrès technique, et plus particulièrement l'essor de la culture numérique². Suscité par le progrès des outils de communication et des médias, le développement de la société de l'information à partir du XIX^e siècle débouche sur la nécessaire invention d'outils de traitement de données jusqu'à l'ordinateur personnel dans les années 1970³. Cette société postmoderne et postindustrielle, de la multiplication des flux matériels et virtuels et du commerce de données, s'incarne aujourd'hui dans la nébuleuse des écrans qui peuplent le quotidien. Chez Ridley Scott, elle prend la forme d'un espace urbain surchargé d'enseignes et d'écrans publicitaires qui viennent inonder l'atmosphère obscure de la ville de leurs lumières aveuglantes⁴. Ces décors exaspèrent ainsi l'envahissement des villes contemporaines par les nouveaux médias et outils numériques,

- ¹ Toutes les citations issues de l'anglais dans cet article sont traduites par l'auteur.
- ² Antoine Picon donne d'autres exemples liant cinéma de science-fiction et enjeux actuels de l'architecture et de l'urbanisme, notamment dans *Smart Cities, théorie et critique d'un idéal auto-réalisateur*, Paris, éditions B2, 2013.
- ³ Antoine Picon, *Digital culture in architecture: an introduction for the design professions*, Basel, Birkhäuser, 2010, p. 24-31.
- ⁴ Notons que ce décor futuriste fut conçu par Lawrence G. Paull et Syd Mead à l'aide d'outils numérique de modélisation 3D similaires à ceux employés dans les studios d'architecture qui, depuis le lancement des premiers logiciels de conception assistée par ordinateur (CAO), ont progressivement abandonné le support papier. Sur les logiciels de CAO et les *paperless studios*, voir Marco Frascari, « Une ère de papier » et Mark Wigley, « Écrans noirs : la vision de l'architecte à l'ère du numérique », transcription d'une conférence du Centre Canadien d'Architecture, 2004, dans Andrew Goodhouse, *Quand le numérique marque-t-il l'architecture ?*, Montréal ; Berlin, Sternberg Press ; Centre canadien d'architecture, 2017, p. 28 et p. 177-192. Sur leur utilisation dans le cinéma voir « SketchUp fait son cinéma, Pâte à modeler numérique », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 369, avril 2007, p. 132133.

préfigurant l'architecture urbaine actuelle et son spectacle de lumière. Conçu et expérimenté selon des modes totalement inédits, l'espace urbain à l'ère du numérique constitue un enjeu de taille pour architectes et urbanistes qui doivent y conjuguer réalité physique et dimension virtuelle. Une société largement dépendante des outils numériques rend, de fait, toujours plus indispensables les interfaces entre l'homme et la machine. Qu'elles aient été greffées sur l'existant ou pensées pour, et intégrées, à des projets d'architecture, du Time Square new yorkais au district de Pudong à Shanghai, en passant par le quartier de Shibuya à Tokyo ou Piccadilly Circus à Londres, les « façades-média »⁵ se sont multipliées dans les métropoles mondiales.

Si depuis l'Antiquité l'architecture a été le support de signaux visuels à lire ou déchiffrer – des pyramides égyptiennes et temples gréco-romains, à la façade d'Henri Labrouste pour la bibliothèque Sainte-Geneviève (1848) en passant par l'idée de l'église médiévale conçue comme une Bible pour les illettrés⁶ –, ces inscriptions étaient davantage des signes de prestige et de mémoire. Pour les architectes Robert Venturi et Denise Scott Brown, qui publient en 1972 *Learning from Las Vegas*, résultat de leur étude de l'architecture commerciale « vernaculaire » américaine, les enseignes et les signaux électroniques relèvent d'une culture populaire et consumériste⁷. On les retrouve par conséquent dans des architectures du quotidien, destinées aux masses, aux loisirs, à la culture ou au tourisme, des architectures « disneyfiées », plutôt « scénographiques » que « signographiques », pour parler en termes venturiens⁸. Parmi les types architecturaux les plus caractéristiques de cette tendance, citons : le centre commercial, le casino ou le cinéma.

Si le cinéma en tant que spectacle naît avec l'invention du cinématographe et les premières projections des frères Lumières à Paris en 1895, il faut attendre la fin des années 1900 pour voir se développer les premiers édifices dédiés⁹ et

5 Définies comme « l'intégration de la communication dans la façade, principalement sous la forme de médias numériques » : Hank Haeusler et Tom Barker, *Media facades: history, technology, content*, Ludwigsburg, Avedition, 2009, p. 13-14.

6 Voir Tom Wilkinson, « The writing on the wall: the language of buildings », *Architectural Review*, n° 1457, décembre 2018, p. 1621.

7 Voir Robert Venturi et Denise Scott Brown, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* [*Learning from Las Vegas*, MIT Press, 1972], traduit par Steven Izenour, Bruxelles, Mardaga, 2000. Et plus récemment Françoise Blanc, Robert Venturi et Denise Scott Brown, « Robert Venturi et Denise Scott Brown, « Learning from Shanghai », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 382, 2011, p. 1643.

8 Dans Stanislaus von Moos, *Venturi, Scott Brown & Associates: buildings and projects, 1986-1998*, New York, Monacelli Press, 1999, p. 345-346.

9 « C'est à compter d'août 1907 qu'apparaît, aussi bien dans les lettres des pétitionnaires que dans les rapports des architectes voyers, la mention « construction à l'usage de représentations

les années 1930 pour qu'émerge une architecture spécifique¹⁰. Depuis, si les cinémas ont évolué¹¹, l'une des constantes de leur architecture réside dans le traitement des façades presque toujours associées à l'idée de divertissement spectaculaire, de lumière et à la vie nocturne. Depuis les années 2000, cette constante tend à s'exprimer à travers l'écran numérique, et la façade-média se généralise dans les projets contemporains de transformation ou de construction de nouveaux cinémas (**fig. 1**). Dès lors se pose la question de savoir si celle-ci y joue un rôle uniquement symbolique, comme un double du grand écran dans le prolongement de la tradition architecturale du cinéma, ou celui d'une interface destinée à l'immersion du spectateur.



Fig. 1. Reichen et Robert, Ora Ito, Daniel Buren (arch.), concept pour les cinémas Gaumont-Pathé, 2015.
© Ora Ito, s.d.

cinématographiques». L'une des premières occurrences en est relevée dans le dossier du Parisiana Cinéma de la rue des Pyrénées, dont le permis de construire porte la date du 30 juillet 1907». Shahram Abadie, *Architecture des salles obscures : Paris, 1907-1939*, Paris, AFRHC Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2018, p. 23. Voir aussi les travaux fondateurs de Jean-Jacques Meusy, notamment Jean-Jacques Meusy, André Milcot et Georges Loisel, *Cinéma de France, 1894-1918 : une histoire en images*, Paris, Arcadia, 2009.

- 10** Eléonore Marantz, « L'architecture des cinémas en France pendant les années 1930 : captation et mise à l'épreuve du concept de modernité », *Apuntès. Revista de estudios sobre Patrimonio Cultural - Journal of cultural heritage studies*, vol. 31, n° 1, Bogotá, Colombia, enero-junio 2018, p. 84-101.
- 11** Francis Lacloche, *Architectures de cinémas*, Paris, Éditions du Moniteur, 1981; Christian-Marc Bosséno, *La prochaine séance. Les Français et leurs cinés*, Paris, Gallimard, 1996.

La façade-média et le cinéma, du billboard¹² au grand écran

Dès la naissance du cinéma comme type architectural, certains circuits d'exploitation montrent une volonté de faire passer l'impératif publicitaire du lieu par l'architecture. Pierre de Montaut et Adrienne Gorska conçoivent ainsi pour le promoteur Réginald Ford les Cinéac¹³. La façade doit alors « être en elle-même une publicité destinée à attirer l'œil du passant et à l'inciter à entrer [...] ». L'accent est mis sur l'éclairage, la signalétique, l'apparence nocturne du bâtiment [...] »¹⁴. En 1934, Johannes Duiker va jusqu'à disposer sur le toit du Cinéac d'Amsterdam une immense enseigne lumineuse le signalant à la ville. La lumière vient en outre éclairer les affiches peintes qui se substituent, à partir de l'après-guerre, aux lettrages affichant les noms des films et de leurs actrices et acteurs stars. Avec le développement des complexes multisalles à la fin du xx^e siècle, qui présentent des façades toujours plus épurées rejetant « les tours, la signalétique monumentale, les grandes vitrines »¹⁵ qui caractérisaient les cinémas d'architecture moderniste, les affiches occupent une place prépondérante. Dans certains cas, ce sont ces anciens dispositifs d'affichage que viennent remplacer les écrans numériques. Le dispositif de l'actuelle façade de l'ODEON Leicester Square de Londres, commandé en 2013 à l'entreprise NEC, est par exemple placé dans un cadre employé à des fins publicitaires et informationnelles dès l'inauguration du cinéma en 1937¹⁶ (fig.2). Pareillement, le dispositif LED du cinéma VUE West End, à quelques mètres de là, vient en 2017 remplacer les affichages antérieurs. Enfin, après la restauration du Pathé City d'Amsterdam, originellement construit en 1935 par Jan Wils, Oscar Rosendahl et Willem Marinus Dudok, un écran vient se substituer à l'ancien panneau qui accueillait les affiches de film.

L'architecture des cinémas prend donc pour principale référence l'écran publicitaire géant : le cinéma se mue en un gigantesque *billboard*. Or, selon Stéphanie Le Gallic, « les publicités électriques et le cinéma naquirent plus ou moins simultanément »¹⁷ et les deux médias, fondés sur l'image en mouvement et le support-écran, font appel à la fiction et à la mise en scène de personnages en action. Les agences publicitaires, de même que les studios de production

12 En français, « panneau d'affichage » ou « panneau publicitaire ».

13 Virginie Champion et al., *Les cinémas de Paris : 1945-1995*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1995, p. 86. Voir également Francis Laclouche, *Architectures de cinémas*, Paris, Éditions du Moniteur, 1981, p. 206-219.

14 Virginie Champion et al., *Les cinémas de Paris*, op. cit., p. 86.

15 *Ibid.*, p. 94-95.

16 Voir Francis Laclouche, *Architectures de cinémas*, op. cit., p. 75, ill. 109.

17 Stéphanie Le Gallic, « Le bâtiment, support d'informations, xx^e-xxi^e siècles », *Flux*, vol.111-112, n° 1, 11 juin 2018, p. 36.



Fig. 2. Andrew Mather, Harry W. Weedon (arch.), ODEON Leicester Square, Londres, 1937, vue de 1937. © Photographie, Rank Corp. Ltd/J. Maltby Ltd, Londres, 1937, dans Francis Laclouche, *Architectures de cinémas*, Paris, éd du Moniteur, 1981, p. 75, ill. 109.

cinématographique, « ont un rôle de producteur puisqu'elles prennent en charge l'écriture du scénario du film et sa réalisation »¹⁸. Les designers chargés de concevoir les publicités pour l'O.J. Gude Company, agence publicitaire new-yorkaise fondée à la fin du XIX^e siècle et qui se spécialise progressivement dans l'animation des façades de Times Square, reprennent ainsi largement les topos des premières fictions cinématographiques : « matchs de boxe, courses de chevaux, bébés [...] »¹⁹. En 1912, l'agence réalise par exemple, sur le Studebaker Building, une publicité pour la marque Kellogg's montrant un bébé réclamant

18 Sébastien Roffat, « L'Atelier Lortac : Cinéma d'animation et publicité dans l'entre-deux-guerres en France », 1895, vol.59, AFRHC, n° 3, 2009, p. 221.

19 Stéphanie Le Gallic, « Le bâtiment, support d'informations, XX^e-XXI^e siècles », art. cit., p. 36.

ses céréales²⁰. Plus frappant encore, en 1910, Edwood Rice imagine un panneau publicitaire figurant une course de chars dans une arène²¹. Installé sur le toit de l'hôtel Normandie à Broadway trois ans seulement après l'adaptation du roman *Ben-Hur* de Lewis Wallace par Sydney Olcott²², court-métrage mettant notamment en scène le protagoniste dans une course de chars, ce panneau souligne les emprunts de l'industrie publicitaire à la production cinématographique. Concomitamment, certains auteurs de films vont trouver dans le domaine publicitaire un moyen lucratif d'exercer leur métier. Pionnier du dessin d'animation, Robert Lortac est l'un des premiers en France à créer un studio de publicités animées en 1916²³. Présentant « que toutes les grandes villes du monde ne tarderont pas à rivaliser dans l'art de jouer avec les fantaisies de la lumière », il dépose en 1931 un brevet pour un dispositif d'affichage publicitaire diffusant des séquences animées qu'il se propose de réaliser²⁴. Notamment présenté à Walt Disney en 1940²⁵, le projet ne sera pas mis en œuvre, mais il illustre les liens étroits entre les milieux du divertissement et des annonceurs et, finalement, entre l'écran publicitaire et l'écran de cinéma. Le *billboard* se fait ainsi le prolongement du spectacle cinématographique et la façade-média fonctionne comme un rappel du grand écran. S'il est vrai que la façade-média, en tant que support de diffusion (et non pas de réception à la différence d'une simple façade vitrée), se présente matériellement comme hermétique à la ville, elle permet ainsi au spectateur de se projeter à l'intérieur du bâtiment, donnant un aperçu de l'expérience qui l'y attend.

L'écran, une fenêtre ouverte sur un autre monde ou la promesse d'une échappée

Par manque de précédents auxquels se référer, les premiers cinémas du début du xx^e siècle puisent dans le répertoire Art nouveau ou classicisant des architectures de spectacles (théâtres, cafés-concerts ou music-halls)²⁶. Dans les années 1920, l'architecture des cinémas se caractérise par un certain éclectisme stylistique²⁷, notamment une Égyptophilie dont témoigne par exemple à Paris

²⁰ *Ibid.*, p. 36.

²¹ *Ibid.*

²² Paru aux éditions Harper & brothers, New York, 1880.

²³ Voir Sébastien Roffat, « L'Atelier Lortac », art. cit.

²⁴ *Ibid.*, p. 232.

²⁵ Stéphanie Le Gallic, « Le bâtiment, support d'informations, xx^e-xxi^e siècles », art. cit., p. 38.

²⁶ Jean-Jacques Meusy, André Milcot et Georges Loisel, *Cinémas de France, 1894-1918: une histoire en images*, Paris, Arcadia éditions, 2009.

²⁷ Éléonore Marantz, « L'architecture des cinémas en France pendant les années 1930 », art. cit.



Fig. 3. Henri Zipcy (arch.), Cinéma Le Louxor, Paris, 1921, vue après restauration (arch.: Philippe Pumain, associé à Xavier Fabre, Vincent Speller et Christian Laporte, 2013). ©Photographie, Mbzt, 2015, disponible sur Wikimédia Commons.

le Louxor (1920-1921, arch.: Henri Zipcy, **fig. 3**). Aux États-Unis en particulier, les cinémas prennent des allures de temples égyptiens: Grauman's Egyptian (Mendel S. Meyer et Phillip W. Holler, Hollywood, 1922) ou Peery's Egyptian Theater (Leslie S. Hodgson et Myrl A. McClenahan, Ogden, Utah, 1924). Ces réalisations sont nourries d'une fascination pour les récentes découvertes archéologiques en Égypte comme la tombe de Toutankhamon exhumée par Howard Carter en 1922, une fascination que l'on retrouve dans de nombreux films des années 1910-1920: *Marc-Antoine et Cléopâtre* (Enrico Guazzoni, 1913), *La Reine des Césars* (J. Gordon Edwards, 1917), *La Femme du pharaon* (Ernst Lubitsch, 1922) ou *Les Dix Commandements* (Cecil B. DeMille, 1923). Les décors des façades renvoient ainsi à l'expérience permise ou promise par le cinéma. En 1928, dans l'une des premières publications pratiques à l'usage des exploitants et des architectes, J. Mac Freddy, « alias Fred Cohendy », préconisait ainsi de créer des décors correspondant aux films diffusés: « L'entrée du cinéma sera camouflée

en porte de forteresse pour un film tel que *Le Miracle des loups*, en cabane de chercheur d'or pour *La Ruée vers l'or*, allant même jusqu'à mettre, en face de l'entrée sur le trottoir, une cage avec un animal vivant rappelant un épisode du fil!²⁸. Ces décors de façade permettent au cinéma de se désigner comme un divertissement inédit capable d'emporter le spectateur loin de son quotidien, dans des contrées exotiques, inexplorées, et dans une ambiance luxueuse²⁹. Malgré l'abandon progressif des références néo-classiques ou éclectiques, cette référence au voyage perdure dans l'architecture des cinémas des années 1930. Premiers véritablement conçus suivant les particularités et contraintes techniques propres au programme³⁰, ils adoptent en effet un vocabulaire moderniste tourné vers l'esthétique de la machine, reprenant les formes du paquebot, du train, ou de l'avion³¹. Au Gaumont-Palace, construit en 1931 par Henri Belloc en lieu et place de l'ancien Hippodrome de Montmartre, balcons aux bords arrondis et toit en gradins font ainsi référence à l'architecture navale³². Finalement, du théâtre au géant d'acier et du luxe à l'exotisme, l'architecture des cinémas renvoie toujours au rêve, à l'escapade ou l'évasion. Si les cinémas adoptent, à partir de la deuxième moitié du xx^e siècle, une esthétique toujours plus épurée et dépouillée de tout ornement, la façade-média permet aujourd'hui de renouer avec cette référence au voyage en rendant « accessibles », ou tout au moins perceptibles, de nouvelles dimensions.

En informatique, l'invention du moniteur³³ permet de démocratiser l'écran en jouant le rôle d'une interface, d'une fenêtre ouverte sur le cyberspace. Puis l'informaticien Alan Kay propose pour la première fois, en 1969, un système de fenêtres pouvant se superposer à l'écran. Cette métaphore de la fenêtre est ensuite mise en œuvre dans l'interface imaginée par la marque Apple en 1984³⁴. L'écran de la façade-média peut lui aussi être appréhendé comme une fenêtre

28 Shahram Abadie, *Architecture des salles obscures*, op. cit., p. 126-127.

29 Edwin Heathcote, *Cinema builders*, Chichester ; New York, Wiley-Academy, 2001, p. 15.

30 Éléonore Marantz, « L'architecture des cinémas en France pendant les années 1930 », art. cit., p. 91-94.

31 Virginie Champion et al., *Les cinémas de Paris*, op. cit., p. 81.

32 Éléonore Marantz, « L'architecture des cinémas en France pendant les années 1930 », art. cit., p. 100.

33 En informatique, on appelle « moniteur » le périphérique de sortie vidéo de l'ordinateur. Il désigne l'ensemble du boîtier contenant la dalle et son circuit imprimé, le pied, les éventuelles enceintes et les ports que peut comporter un écran d'ordinateur.

34 Georgios Papaconstantinou, *Approches théoriques des modes d'organisation spatiale des architectures multimédias*, thèse de doctorat en Arts et sciences de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, sous la direction de Anne-Marie Duguet, p. 141.

transparente qui donne sur un environnement dynamique³⁵. De même que la fenêtre ouvre le mur qui sépare intérieur et extérieur, l'écran fait la jonction entre espace réel et espace généré informatiquement. Affiché et mis en mouvement, cet espace virtuel renvoie aux activités qui prennent place à l'intérieur tout en créant un véritable sentiment de transparence. De plus, tout comme la fenêtre, l'écran est délimité par un cadre. Bien qu'il fournisse des indices de l'espace hors-champ, le contenu visible à l'écran ou la vue offerte par la fenêtre est délimitée par des bords. En peinture comme en architecture, le recours à ces « fenêtres » est fructueux depuis longtemps déjà, il n'y a qu'à songer à Le Corbusier (1887-1965) créant sur la terrasse de la villa Savoye édifée à Poissy en 1928-1931 des ouvertures, des cadres qui découpent des vues précises. Grâce à ce dispositif, le paysage est réduit à une image en deux dimensions, la fenêtre se faisant écran³⁶. Finalement, l'écran de la façade-média, en ce qu'il ne transperce pas physiquement l'architecture mais est installé sur le mur, est assez proche de la métaphore de la fenêtre ouverte sur le monde définie en peinture par Leon Battista Alberti. Comme un tableau de la Renaissance, il est un élément plus ou moins indépendant de l'architecture, démontable³⁷, dont le contenu ne correspond pas à l'espace réellement présent de l'autre côté de la façade, mais à un espace artificiel. Cela ne va pas sans interroger nos seuils de perception. Pour Antoine Picon, de fait, « l'architecture numérique témoigne d'une sorte de réduction à deux dimensions, d'aplatissement »³⁸ distincts des volumes tridimensionnels du Mouvement moderne ou des surfaces superficielles (« masque » ou peau) des architectures postmodernes³⁹. Pour Christine Seux, « paradoxalement, le propre de l'écran est de nous faire voir autre chose que ce qu'il est : un obstacle, une limite »⁴⁰. Enfin, pour Raphaël Lellouche, « regarder un écran est un acte qui ne se ramène ni à un “voir sur” ni à un “voir à travers” : c'est une forme particulière et nouvelle de “voir dans” »⁴¹.

L'écran renvoie donc à la capacité de l'Homme à s'immerger dans une autre réalité, un autre espace et une autre matérialité. L'être humain est en effet constamment confronté à cette expérience au travers d'activités aussi communes que lire un livre, aller voir une pièce de théâtre, un opéra, regarder la télévision

35 *Ibid.*, p. 141. Voir également Christine Seux, « Écran(s) », *Le Télémaque*, vol. 45, n° 1, 13 juin 2014, p. 16.

36 Georgios Papaconstantinou, *Approches théoriques des modes d'organisation spatiale des architectures multimédias*, *op. cit.*, p. 88-89.

37 *Ibid.*, p. 139-140.

38 Antoine Picon, *Digital culture in architecture*, *op. cit.*, p. 84-85.

39 *Ibid.*, p. 92.

40 Christine Seux, « Écran(s) », *art. cit.*, p. 16.

41 Raphaël Lellouche, « Théorie de l'écran », *Traverse*, n° 2, 1996, p. 6.

ou un film. S'appuyant sur Kant, John Frazer va jusqu'à affirmer que « nous vivons depuis toujours dans un monde virtuel », puisqu'en effet « nos yeux transmettent à notre cerveau des images bidimensionnelles [...] que le cerveau convertit en un modèle tridimensionnel [...]. Le cerveau censure notre nez gênant, comble les trous [...] utilise un riche répertoire d'astuces telles que la constance de la taille qui empêche quelqu'un de paraître rapetisser en s'éloignant, se laisse facilement tromper par de fausses perspectives et autres illusions »⁴². Face à l'écran de la façade-média, comme face à l'écran de cinéma, le spectateur « fait face à une paroi (mur, toile, écran cinématographique, moniteur) qui ne met en acte que sa seule visualité. Il contemple de l'extérieur un monde auquel il n'accède pour ainsi dire que mentalement et projectivement, c'est-à-dire par l'imagination ; et si une facilité de langage nous laisse dire qu'il promène son regard dans l'image, ce n'est jamais que par le truchement d'une représentation de l'espace, c'est-à-dire par la fiction d'un espace qui est un *analogon* de l'espace réel. Mais en fait, ce n'est guère que la surface plate de l'écran que son regard balaye ; mentalement, il reconstruit l'objet et l'univers représenté. L'écran est donc à la fois interface et obstacle ; il reste une barrière absolue qui sépare et exclut de l'univers représenté, lequel est entièrement fictif »⁴³. Dans l'architecture des cinémas, la façade-média est donc une interface et joue le rôle d'un seuil, d'une préparation à l'entrée dans un autre espace. Mais, à l'ère du numérique, la façade-média est aussi l'interface entre le réel et le virtuel dans le sens du réseau informatique.

L'écran démultiplié, une architecture adaptée à la nature de l'homme numérique

Pour l'architecte Toyo Ito, l'être humain moderne vit constamment dans un entre deux à la frontière du « corps réel » et du « corps virtuel » qui composent l'être numérique⁴⁴. Avec l'avènement des réseaux sociaux et du web 2.0, l'individu a une sociabilité dédoublée, une grande partie des interactions sociales se déroulant désormais dans le cyberspace. Mais paradoxalement, selon Antoine Picon, « le virtuel se trouve réinjecté dans le monde physique sous la

42 John Frazer, « Architectural Relevance of Cyberspace », *Architectural Design*, novembre-décembre 1995, dans Mario Carpo, *The digital turn in architecture 1992-2012*, Chichester, Wiley, 2013, p. 49-52.

43 Raphaël Lellouche, « Théorie de l'écran », art. cit., p. 19.

44 Toyo Ito, « The Image of architecture in electronic age », dans Andrea Maffei, *Toyo Ito: Works, Projects, Writing*, Londres ; Milan, Phaidon ; Electa, 2002, p. 342. Voir également Antoine Picon, « Architecture and the virtual : towards a new materiality? », *Praxis*, n° 6, 2004, p. 119.

forme d'une augmentation»⁴⁵. L'espace réel est en effet enrichi par les outils numériques tels que les smartphones et les GPS⁴⁶. Guidé par son téléphone, l'individu connecté est constamment détourné de son environnement direct⁴⁷. Les notions de « réalité virtuelle » et de « réalité augmentée », de plus en plus présentes, illustrent cette hybridation⁴⁸. Or, si la construction du cyberspace emprunte, depuis les débuts de l'informatique, à l'architecture – langage fondé sur des métaphores spatiales (bureau, fenêtre, portail, mur, papier peint, ou encore entrer et naviguer)⁴⁹ et supports architecturés (salles de contrôle et datas centers)⁵⁰ –, l'architecture elle-même est encore majoritairement abordée sous l'angle de la matérialité et de l'échelle humaine dans tout ce qu'elle a de plus physique. Ne pouvant plus faire abstraction de la seconde nature artificielle de l'individu moderne, architectes et urbanistes peuvent être les artisans de cette adaptation et la façade-média de se proposer comme le moyen de sa mise en œuvre.

Ce nouveau paradigme répond en outre aux bouleversements du milieu audiovisuel. De la réalisation à la projection, le cinéma passe désormais par l'utilisation d'outils numériques toujours plus sophistiqués⁵¹. Dans un contexte dominé par les écrans qui accompagnent désormais l'individu partout et tout le temps, et avec le développement des plateformes de vidéos à la demande, les contenus audiovisuels sont constamment disponibles. Le cinéma est ainsi contraint de s'affirmer comme le lieu de l'exclusivité cinématographique et de renouveler son expérience aux travers de nouvelles technologies qui lui permettent de se différencier : « Par rapport à la revendication d'accessibilité immédiate et gratuite, à tout, et en tout lieu, la limitation permet une délimitation et de consacrer un espace et un temps, c'est-à-dire de faire exister de l'inhabituel, voire de l'exceptionnel, de nature à susciter un désir n'ayant pas été rendu évanescents par un tourbillon de consommation effective ou potentielle qui l'annihile

45 Antoine Picon, *Digital culture in architecture*, *op. cit.*, p. 54.

46 *Ibid.*, p. 12.

47 Élodie Jacquaniello, *Espace urbain et ville numérique: la liberté de l'utilisateur connecté en questions*, Mémoire de Master 2, Versailles, École nationale supérieure d'architecture de Versailles, 2017, p. 16.

48 *Ibid.*, p. 50.

49 Georgios Papaconstantinou, *Approches théoriques des modes d'organisation spatiale des architectures multimédias*, *op. cit.*, p. 20.

50 Cécile Diguet et Fanny Lopez, « La matérialité occultée de la ville intelligente », *AMC*, n° 271, septembre 2018, p. 14-19.

51 Claude Forest, « De la pellicule aux pixels : l'anomie des exploitants de salles de cinéma », dans Laurent Creton et Kira Kitsopanidou, *Les salles de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 115-119.

avant même de lui avoir permis de naître»⁵². La survie des exploitations est donc déterminée par leur capacité à proposer une expérience qui soit unique dans le temps et dans l'espace afin d'attirer le public dans les salles. Et c'est à l'architecte que revient la mission de rendre l'espace du cinéma exceptionnel à travers la conception d'un lieu qui soit en lui-même une nouvelle expérience de l'espace.

Par son caractère architectural inhabituel, dans les cinémas, la façade-média permet de créer une discontinuité dans l'espace urbain pour mieux signifier la singularité de ces lieux dans leur manière de proposer le contenu audiovisuel. Ainsi, les façades des Gaumont les Fauvettes (Loci Anima, 2015) et Alésia (Manuelle Gautrand, 2016) ou du Pathé Wepler à Paris (Loci Anima, 2019) (**fig. 4**). L'emploi de dispositif lumineux est depuis longtemps associé à la mise en valeur de l'architecture : la plupart des grands monuments bénéficient de dispositifs d'éclairage particuliers qui soulignent leur importance face à une architecture « ordinaire » devenant « invisible » une fois la nuit tombée. Mais les façades-écrans demeurent plus rares si l'on excepte Robert Venturi et Denise Scott Brown qui, dès 1995, en utilisent dans des édifices publics (ambassade américaine de Berlin, terminal de ferry Whitehall de Staten Island à New York, **fig. 5**). En systématisant depuis quelques années l'écran numérique en façade, le cinéma se signale donc comme lieu d'exception et même comme « institution » de l'audiovisuel. Paradoxalement, l'enjeu du cinéma et de son architecture est donc de s'inscrire dans la continuité de la « galaxie » des écrans pour mieux s'en démarquer. En définitive, en tant que dispositif écranique, la façade-média fonctionne, dans la continuité de l'écran publicitaire, comme une interface renvoyant à une autre réalité, fictive ou virtuelle mettant en abyme le grand écran situé à l'intérieur. Elle prépare le spectateur à l'expérience du cinéma. Mais elle fonctionne aujourd'hui, à l'ère du numérique, aussi comme un moyen de réconcilier les dimensions virtuelle et physique, de reconnecter les individus à la matérialité du cinéma et de son architecture.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Thomas Hochet, *La façade-média ou l'entrée des cinémas dans l'architecture du XXI^{ème} siècle*, Mémoire de Master 1 Recherche en Histoire de l'architecture, sous la direction de Éléonore Marantz, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, année universitaire 2019-2020.

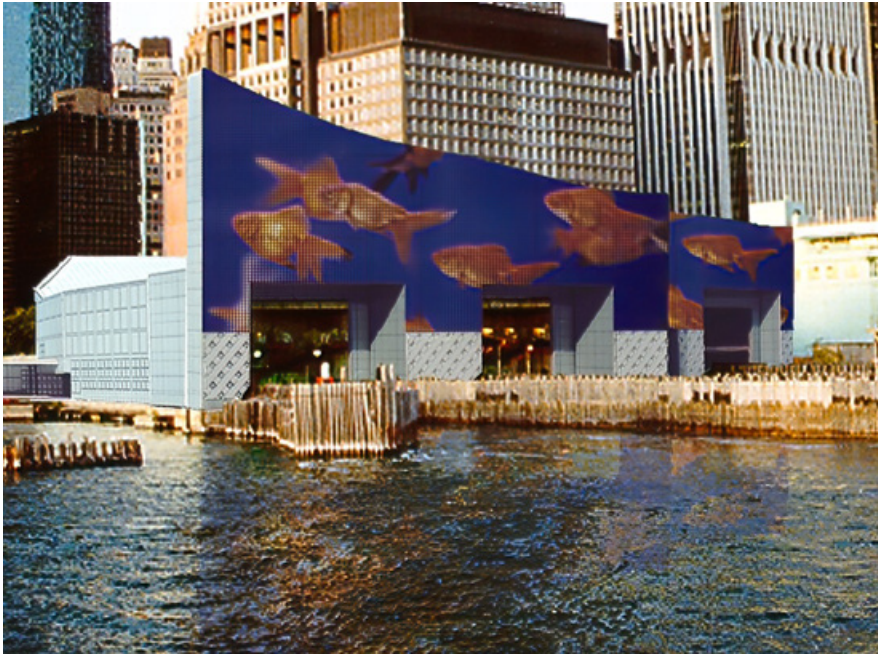


Fig. 4. Robert Venturi, Denise Scott Brown (arch.), terminal de ferry Whitehall, Staten Island, New York, 1995, projet non réalisé. © Photomontage, VSBA, s.d.



Fig. 5. Loci Anima, Ora Īto (arch.), Pathé Wepler, Paris, 2015, façade « côté place » © Photographie, F. Berth (Gaumont), s.d.

PARTIE 3
**LECTURES ET RELECTURES
« RÉFÉRENTIELLES » DE
L'ARCHITECTURE. QUESTIONS
DE RÉCEPTION ET DE
VALORISATION**

UN PALAIS ROYAL SOUDANAIS ? LES PAVILLONS DE L'A-OF AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES, INTERNATIONALES ET COLONIALES (1906-1931)

YÉRIM THIAM-SABINE

Fondé en 1895, le gouvernement général de l'Afrique-Occidentale française (A-OF) regroupe sous une même autorité politique et militaire les colonies françaises d'Afrique de l'Ouest et ce, jusqu'en 1958, année des premières indépendances¹. Le premier pavillon de l'A-OF ne date cependant que de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906 car s'il avait bien participé à l'Exposition universelle de Paris en 1900, le gouvernement général ne possédait alors aucun fonds propre et chaque colonie avait érigé son propre pavillon. En 1904, un décret crée un budget pour le gouvernement général de l'A-OF qui prend dès lors à sa charge une grande partie des frais de représentation². Véritable « carte postale touristique » reflétant « l'idée de ce que pouvait être les colonies dans l'imaginaire européen »³, le pavillon colonial puise ses modèles dans une sélection d'édifices et de lieux ayant fait l'objet d'une importante médiatisation. La conception du pavillon de l'A-OF par exemple, est liée à l'architecture en terre de Djenné et de Tombouctou, villes situées dans la colonie du Soudan français et dont des images sont largement diffusées à la fin du XIX^e siècle⁴. Le discours colonial fait de ces anciennes cités du commerce transsaharien les vestiges d'un âge d'or médiéval, et leur architecture, caractérisée par des pilastres monumentaux en

- 1** L'A-OF était constituée de la Côte d'Ivoire, du Dahomey (actuel Bénin), de la Guinée, de la Haute-Volta (Burkina Faso), de la Mauritanie, du Sénégal, et du Soudan français (Mali). Chaque colonie était administrée par un lieutenant-gouverneur placé sous l'autorité du gouverneur général basé à Dakar au Sénégal.
- 2** Décret du 18 octobre 1904, *Journal officiel de la République française*, 36^eme année, n° 287, vendredi 21 octobre 1904.
- 3** Sami Boufassa, « Le pavillon de l'Algérie à travers les expositions coloniales, internationales et universelles », *Diacronie* [Online], vol.3, n° 19, 2014, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 18 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/diacronie/1600>
- 4** Labelle Prussin, « The Image of African Architecture in France », Wesley Johnson (éd.), *Double Impact: France and Africa in the Age of Imperialism*, Westport, Greenwood, 1985, p. 209-35; Sylviane Leprun, *Le théâtre des Colonies. Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions 1855-1937*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 108; Thomas Shaw, *Irony and Illusion in the Architecture of Imperial Dakar*, Lewiston, Edwin Mellen, 2006.

façade, est alors perçue comme le seul modèle possible pour représenter la colonie. Georges Spitz, commissaire adjoint de l'A-OF à l'Exposition coloniale de 1931, déclare ainsi dans la presse que « ce type d'architecture est le seul vraiment original des pays nigériens, [...] et il a le mérite d'avoir été vulgarisé par l'image depuis le temps de la conquête »⁵. Toutefois, le livre d'or de l'Exposition coloniale de 1906 informe qu'à travers le pavillon de l'A-OF, l'architecte Henri Deglane (1855-1931) a su traduire « les mystérieuses grandeurs de l'existence des monarques soudanais en leurs palais ». Cette description, qui s'avère récurrente dans la réception des pavillons de l'A-OF, renvoie à Ségou, également située au Soudan français et ancienne capitale du califat de la Tijāniya (v. 1850-1890) qui contrôle à la fin du XIX^e siècle une grande partie du bassin du fleuve Niger. Le lieutenant Eugène Mage (1837-1869) avait en effet diffusé des gravures du palais du Calife après son retour en 1866 de sa mission diplomatique auprès du Califat. Ainsi, bien que les études contemporaines s'accordent sur l'idée que les pavillons de l'A-OF se réfèrent principalement à l'architecture de Djenné et Tombouctou, celle de Ségou doit également être appréhendée. Cette étude s'intéresse donc aux pavillons de l'A-OF édifiés pour les expositions universelles, internationales et coloniales entre 1906 et 1931 : des constructions éphémères reflétant la culture visuelle de leurs concepteurs et plus largement l'imaginaire européen relatif au patrimoine bâti de ces territoires. Les modèles utilisés, les formes architecturales reproduites, mis ici en lien avec les images médiatiques de l'architecture du Soudan, contribuent à faire de ces réalisations les laboratoires d'une architecture régionaliste.

Les architectes des pavillons et leur expérience de l'A-OF

Les concepteurs des pavillons ont souvent à leur actif une expérience professionnelle dans l'une des colonies de l'A-OF, mais aucun d'entre eux n'a travaillé au Soudan. Leur connaissance de l'architecture de cette colonie est donc avant tout documentaire. Henri Deglane par exemple, architecte du premier pavillon de l'A-OF, réalise à la même période le palais du gouverneur général à Dakar au Sénégal, où il est représenté par son collaborateur Georges-Raoul Dumesnil. Architecte du Grand Palais et professeur à l'École des beaux-arts de Paris, Deglane est un acteur important du réseau colonial, nommé en 1895 par le ministre des Colonies au Comité des travaux publics des colonies où il siège jusqu'à son décès.

5 Georges Spitz, « L'Afrique-Occidentale française à l'Exposition internationale de 1931 », *Le Monde colonial illustré*, n° 70, juin 1929, p. 153.

Aucune source n'indique cependant qu'il se soit rendu en A-OF⁶. Pour la seconde édition de l'Exposition coloniale de Marseille prévue en 1916, l'A-OF met la réalisation de son pavillon au concours, mais la Première Guerre mondiale impose le report de la manifestation. En 1919, lorsque l'exposition est reprogrammée pour l'année 1922, un nouveau concours met en concurrence cinq architectes et récompense en octobre 1920 (le jury est présidé par Henri Deglane) Germain Olivier (1869-1942) et Charles-Albert Wülffleff (1874-1941) enjoint de travailler ensemble à un projet de synthèse⁷. Ces deux architectes ne sont pas étrangers au milieu colonial. En effet, Wülffleff a été l'élève de Deglane aux Beaux-Arts et s'est rendu en A-OF avant l'exposition car il y expose plusieurs dessins de paysages du Sénégal⁸. Son voyage s'est certainement restreint à cette colonie où il participe en 1920 à un concours pour la construction d'un musée à Dakar⁹. Il réalise en outre dans les années 1930 les cathédrales de Dakar et de Conakry (Guinée). Germain Olivier, architecte des Monuments historiques, est quant à lui un proche de Camille Guy (1860-1929), gouverneur des colonies, commissaire de l'A-OF à l'Exposition de 1922 et originaire comme lui de Montauban. Ce dernier lui fournit d'ailleurs la documentation nécessaire (livres, photographies) pour préparer le concours¹⁰. En 1923, Olivier dessine la grille et le socle du monument aux morts « À la gloire des créateurs disparus et de l'armée de l'A-OF » de Dakar, œuvre du sculpteur Paul Cuing, connu aujourd'hui sous le nom de monument Demba et Dupont. Il participe la même année à l'élaboration du premier plan

- 6** Après consultation des dossiers relatifs à la construction du palais du gouverneur (Archives nationales du Sénégal, ANS, P119-120), l'architecte n'a effectué aucun déplacement dans la colonie malgré ce qu'affirme Antonin Ragueneau, « Exposition coloniale de Marseille, 1906. Pavillon principal de l'A-OF », *Monographie des bâtiments modernes*, n° 207, Paris, Ducher Fils, 1906.
- 7** Les raisons amenant l'A-OF à faire appel à ces architectes sont inconnues. Il s'agit peut-être des mêmes participants du premier concours. Les informations relatives au concours sont données par le commissaire adjoint de l'A-OF à l'exposition : Henry Richard, « L'A-OF à l'Exposition coloniale de Marseille », *La Dépêche coloniale illustrée*, 21^{ème} année, décembre 1921, p. 13-14.
- 8** Voir Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des beaux-arts de la France d'outre-mer : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2010.
- 9** Mark Hinchman, « A museum is Born : Charles-Albert Wülffleff and the Parc-Musée of Dakar, 1936 », Leonard von Morzé (éd.), *Cities and the Circulation of Culture in the Atlantic World*, New-York, Palgrave Macmillant, 2017, p. 238.
- 10** Propos de Camille Guy rapportés par René Benjamin, « La France d'Asie et la France d'Afrique à Marseille. Une promenade à travers l'Exposition coloniale », *L'illustration*, n° 4134, 27 mai 1922, p. 506.

directeur d'Abidjan, mission pour laquelle il réside six mois en Côte d'Ivoire¹¹. L'architecte est par la suite chargé de la conception d'un pavillon pour les territoires français d'Afrique subsaharienne à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925, d'un pavillon de l'A-OF à l'Exposition coloniale de 1931, réalisé en collaboration avec Jacques-Georges Lambert (1891-1947), et conçoit avec ce dernier et Léon-Henri Hoyez (1886-1963), les différents pavillons de l'A-OF à l'Exposition internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne de 1937¹². D'ailleurs, devant le grand nombre d'expositions, l'A-OF confie parfois la construction de son pavillon à l'architecte officiel de la section coloniale. Charles Lefebvre (1867-1924), architecte en chef de la section coloniale à de nombreuses expositions en France et à l'étranger, réalise deux pavillons pour l'A-OF, à l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles en 1910 et l'année suivante à l'Exposition internationale du Nord de la France à Roubaix, sa ville de naissance¹³. Il ne semble pas avoir exercé dans la colonie.

La constitution d'un corpus d'images : l'architecture du Soudan en représentation

Tout au long du XIX^e siècle, les nations européennes rivalisent afin d'atteindre en premier Tombouctou. En effet, si la ville est connue des marchands européens depuis le XV^e siècle à travers les récits de voyageurs locaux, l'échec des expéditions devant l'atteindre cristallisent l'idée d'un « eldorado » soudanais¹⁴. L'imaginaire européen situe alors Tombouctou au Soudan. Héritée des *bilād al-Sūdān* (« les pays des Noirs ») des sources arabes médiévales, cette région correspond à l'Afrique de l'Ouest islamisée, dont les différents États constituent les marges de l'écoumène musulman¹⁵. Dans les années 1860, le général Louis

11 Les archives de Germain Olivier sont conservées aux Archives départementales du Tarn-et-Garonne. Voir notamment les dossiers 11J31 pour le monument de Dakar et 11J43 pour son voyage à Abidjan.

12 En 1937, Lambert s'occupe également avec Hoyez et André Pécaud (1902-1991), de la section de l'Afrique équatoriale française (AEF). L'année suivante, Hoyez est engagé pour cinq ans par l'A-OF comme architecte-conseil (Archives nationales d'outre-mer, 2TP/173). En 1945, Lambert est chargé d'une mission d'urbanisme en vue d'agrandir Dakar.

13 Le commissariat de l'A-OF lui a fourni des photographies de l'architecture de Djenné pour l'Exposition de Roubaix. Voir ANS, Q46.

14 Simona Corlan-Ioan, *Histoire d'une légende. Regards occidentaux sur la ville de Tombouctou pendant les XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 63.

15 Distinction était alors faite entre les États musulmans d'Afrique-Occidentale et les royaumes chrétiens d'Afrique de l'Est (la Nubie et l'Abyssinie). Voir Jean-Charles Ducène, « Conceptualisation des espaces sahéliens chez les auteurs arabes du Moyen Âge », *Afriques* [En ligne], n° 4, 2013, consulté le 19 avril 2022. URL : <https://urlz.fr/8ZUf>

Faidherbe (1818-1889), gouverneur du Sénégal, entreprend l'occupation des territoires situés au-delà du fleuve Sénégal et l'appellation du Soudan est utilisée pour désigner l'intérieur ouest-africain¹⁶.

Avant l'occupation de Tombouctou par l'armée française en 1894, quelques voyageurs européens étaient allés à Tombouctou, comme René Caillié en 1828 qui avait rapportés des dessins d'architecture¹⁷. Cependant, ces derniers ne servent pas de modèle pour représenter le Soudan lors des expositions universelles. En effet, en 1889, si Charles Garnier intègre une « maison mahométane du Soudan »¹⁸ dans son *Histoire de l'habitation humaine*, il se base sur trois gravures tirées du récit d'exploration d'Eugène Mage, publié en 1868¹⁹. En 1863, Faidherbe avait chargé Mage d'une mission diplomatique auprès du califat de la Tijāniya, afin d'établir une route commerciale entre le bassin du fleuve Niger et les comptoirs français de la côte sénégalaise. Mage était resté deux ans à Ségou, capitale de l'État. De cette mission, il avait rapporté des dessins des habitations et une description du palais du Calife, protégé par une muraille en terre. Pour l'Exposition de 1889, Garnier reconstruit la maison commune des Somonos, construction rectangulaire avec une façade monumentalisée par le décor²⁰, à laquelle il ajoute des éléments décoratifs inspirés de deux autres constructions : les fentes de l'entablement du pavillon reproduisent celles d'une habitation de notable à Nyamina²¹, localité située à une centaine de kilomètres de Ségou ; les contreforts disposés de chaque côté de l'entrée copient ceux de la maison du griot du sultan à Ségou²². Cependant, dans cette évocation, la maison soudanaise ne représente pas l'Afrique-Occidentale, mais incarnerait l'habitation-type des élites musulmanes de la Nubie, au sud de l'Égypte²³. L'architecture de Ségou, délocalisée, est ainsi rapprochée de la civilisation antique égyptienne et de l'espace méditerranéen, berceau de la civilisation selon Garnier.

16 Le terme « Nigritie » a également été employé, mais le « Soudan » s'impose dans les années 1880 chez les géographes français qui le décomposent en trois régions : le Soudan occidental (bassin du Niger), le Soudan central (régions nigérienne et tchadienne) et le Soudan oriental (du Darfour jusqu'aux hauts plateaux éthiopiens).

17 René Caillié, *Journal d'un voyage à Tombouctou et à Jenné dans l'Afrique centrale*, Paris, Imprimerie royale, 1830. Les scientifiques Heinrich Barth et Oskar Lenz, qui séjournent à Tombouctou respectivement en 1853 et 1880, décrivent seulement l'architecture de la ville dans leur récit de voyage.

18 Les planches originales du projet sont aux Archives nationales de France, CP/F/12/4055/D/C

19 Les gravures sont également reproduites dans Auguste Ammann, Charles Garnier, *L'Habitation humaine*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1892.

20 Eugène Mage, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 375.

21 *Ibid.*, p. 179.

22 *Ibid.*, p. 309.

23 Auguste Ammann, Charles Garnier, *op. cit.*, p. 735-739.

En 1890, à la suite de l'occupation de Ségou par l'armée française, la colonie du Soudan est créée. Quatre ans plus tard, l'armée entre à Tombouctou. À cette annonce, le journaliste Félix Dubois est doublement missionné par *Le Figaro* et l'État français pour étudier les ressources exploitables dans le bassin du Niger²⁴. À son retour, il publie un article dans le quotidien avec une première photographie de la mosquée Djingareyber de Tombouctou²⁵. En parallèle, Dubois débute l'écriture de son récit de voyage dont il propose une première version dans *L'illustration* en huit livraisons²⁶. Si des gravures des édifices de Tombouctou y sont reproduites, dont ses trois mosquées et quelques habitations, le récit de Dubois met avant tout en lumière Djenné, qu'il considère comme un centre culturel majeur²⁷. Pour le journaliste, l'architecture de cette ville (en particulier les maisons des notables musulmans, à étage avec un toit-terrasse, **fig. 1**) est une exception régionale, témoignant d'une grande civilisation qu'il rapproche également de l'Égypte antique : « C'était la première fois aussi qu'en ces pays une surprise me venait d'une œuvre des hommes »²⁸. Sa connaissance du terrain, tout comme son action en faveur de la médiatisation des villes soudanaises, valent à Dubois d'être nommé commissaire du Soudan pour l'Exposition universelle de Paris en 1900. Dès 1896, officiellement pour des raisons économiques²⁹, il est décidé que les colonies du Sénégal et du Soudan y érigeront un pavillon commun. Mais cette décision s'explique aussi par le fait que, dans l'esprit de l'administration coloniale, ces deux territoires sont liés : parce que la colonisation du bassin du Niger avait commencé par la côte sénégalaise, le Soudan est perçu comme la continuité territoriale du Sénégal. En octobre 1899, un décret défait le Soudan dont une grande partie du territoire est intégrée au Sénégal³⁰. La décision étant relativement tardive, le terme « Soudan » apparaît tout de même à

24 Jean-Marie Seillan, « Les avatars d'un reportage colonial à la fin du XIX^e siècle. Félix Dubois à Tombouctou », Guillaume Bridet et *al.* (dir.), *Le reportage colonial* (actes d'une journée d'étude et d'un colloque, Université de Nice, 11 octobre 2012 et Université de Montpellier, 4, 5 et 6 juin 2014), Paris, Éditions Kailash, 2016, p. 383.

25 Félix Dubois, « Figaro à Tombouctou », *Le Figaro*, Supplément Illustré, 27 juillet 1895.

26 Félix Dubois, « Tombouctou la Mystérieuse », *L'illustration*, n° 2788-2796, 1er août-26 septembre 1896.

27 Yérim Thiam-Sabine, « L'architecture de Djenné dans les récits de voyage européens. Invention d'un modèle pour l'architecture coloniale en A-OF », Jean-Philippe Garric (dir.), *L'architecte et ses modèles. Intentions, connaissance et projets à la période contemporaine*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. Hist. Art n°13, 2021, p. 279-293.

28 Félix Dubois, *Tombouctou, la mystérieuse*, Paris, Flammarion, 1897, p. 97.

29 *Le pavillon du Sénégal-Soudan à l'Exposition de 1900*, Paris, Alcan-Lévy, 1901, p. 13.

30 Décret du 17 octobre 1899, *Journal officiel de l'A-OF*, 44^e année, n° 212, jeudi 9 novembre 1899 : « Il paraît possible également de rattacher aux colonies, dont ils sont le développement naturel, les territoires aujourd'hui réunis sous le nom de « colonie du Soudan français » en un groupement manifestement artificiel et provisoire ».



Fig. 1. « Habitation d'un notable », Djenné, cliché Edmond Fortier, 1906, carte postale ancienne, coll. Acervo África.

l'Exposition. En effet, le pavillon imaginé par Georges Scellier de Gisors (1855-1905), architecte en chef de la section coloniale, est un long bâtiment rectangulaire disposant d'une entrée principale et de deux entrées latérales portant chacune le nom d'une des colonies inscrites sur ses colonnes (**fig. 2**). Ces entrées sont signalées par deux tours inspirés des minarets des mosquées du nord de la Côte d'Ivoire, dont plusieurs illustrations avaient été rapportées par l'officier Louis-Gustave Binger (1856-1936) de sa mission dans le bassin du Niger³¹. Leur décor rappelle également l'esthétique des maisons de Ségou, reconnaissable aux merlons coniques qui couronnent l'entablement, et le couronnement du *potige* djennenké (panneau décoratif signalant l'entrée des habitations des notables)³². Les principes décoratifs des futurs pavillons de l'A-OF sont posés.

31 Louis-Gustave Binger, *Du Niger au golfe de Guinée par le pays de Kong et le Mossi. 1887-1889*, Paris, Hachette, 1892.

32 Dubois affirme avoir communiqué à Scellier de Gisors ses photographies de Djenné pour la réalisation du pavillon. Voir Félix Dubois, *Notre Beau Niger*, Paris, Flammarion, 1911, p. 86.

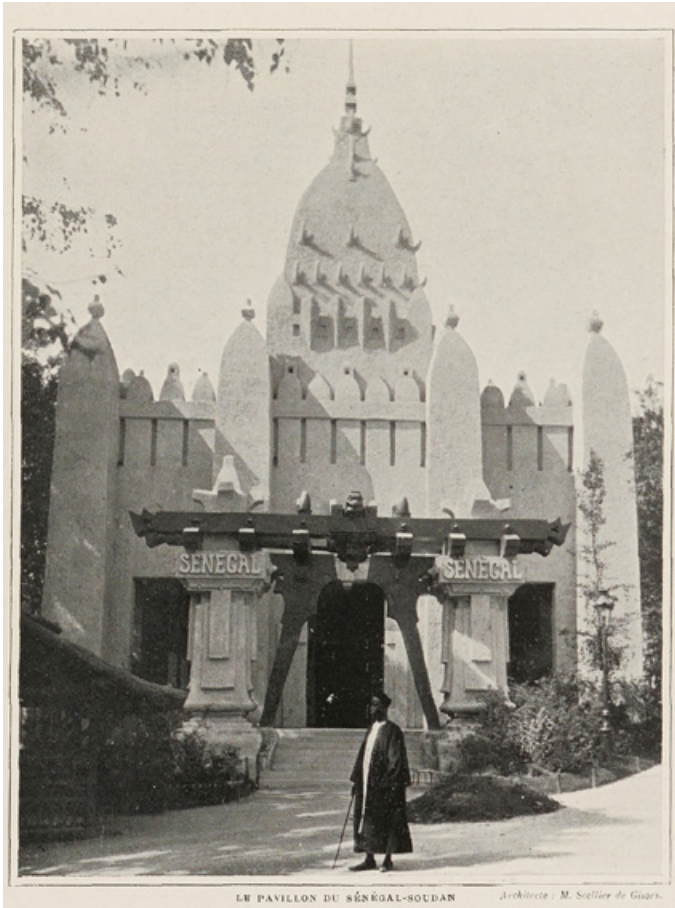


Fig. 2. Entrée du Sénégal dans le pavillon du Sénégal-Soudan à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Source: Henri Malo, « L'Exposition de 1900 – Les colonies françaises », *Le Figaro illustré: Exposition de 1900*, 18^{ème} année, 2^{ème} série, n° 125, août 1900, p. 155.

Les pavillons de l'A-OF : une célébration de Djenné ?

Le premier d'entre eux, construit à l'occasion de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906, s'inscrit en effet dans la continuité du pavillon du Sénégal-Soudan conçu par Scellier de Gisors pour l'Exposition universelle de 1900. L'édifice se réfère exclusivement à l'architecture du Soudan, reconstitué deux ans auparavant sous le nom de Haut-Sénégal-Niger. L'édifice de Deglane présente une entrée principale signalée par une tour et deux entrées latérales s'inspirant du *potige* (fig. 3). Le corps de bâtiment rectangulaire est constitué de deux maisons djennenkées que l'architecte aurait réunies pour former un pavillon où l'on retrouve les pilastres d'angles et les baies hautes caractéristiques des toits-terrasses des habitations. Mais la façade principale du pavillon évoque également le mur

d'enceinte du palais califal de Ségou, percé de nombreuses meurtrières³³. Les modèles utilisés pour la tour ne sont pas clairement identifiables : le pinacle à degrés pourrait être une réinterprétation du pinacle ovale du minaret de la mosquée Djingareyber de Tombouctou ; les garde-corps monumentaux, rendus indispensables par le fait que la tour était accessible au public, présentent des colonnes coniques inspirés du couronnement du *potige*. Quatre ans plus tard, à l'Exposition universelle de Bruxelles, Lefebvre élabore une version miniature de plan carré du pavillon de 1906.



Fig. 3. Pavillon de l'A-OF à l'Exposition coloniale de Marseille en 1906, cliché des ateliers de phototypie Guende Marseille, 1906, carte postale ancienne, coll. part.

Cette référence délibérée à l'architecture de Djenné émane de la politique culturelle coloniale visant à construire une identité pour le Haut-Sénégal-Niger autour de son seul noyau soudanais : des études sont initiées pour déterminer l'origine du « style » architectural de Djenné³⁴ ; et l'administration coloniale, soucieuse de faire renaître « la vieille université arabe qui, autrefois, réunissait

33 Des photographies du mur d'enceinte ont été réalisées dans les années 1890 par Jean-Marie Collomb (1854-1920), médecin de la Marine. Les images, qui ne semblent pas avoir été publiées, sont conservées par le musée du Quai Branly (ancienne collection du musée d'Ethnographie du Trocadéro).

34 Charles Monteil, *Soudan français. Monographie de Djenné, cercle et ville*, Tulle, J. Mazeyrie, 1903 ; Louis Desplagnes, *Le Plateau Central Nigérien. Une mission archéologique et ethnographique au Soudan français*, Paris, Larose, 1907.

un grand nombre d'élèves à l'ombre des murs de sa mosquée»³⁵, subventionne en 1906, la reconstruction de la grande mosquée, édifice du XIII^e siècle en brique de terre crue en ruines depuis les années 1830. Les travaux, confiés à Ismaïlia Traoré, chef de la corporation des maçons de Djenné, durent un an³⁶. En face de la nouvelle mosquée, une médersa française est fondée, combinant les enseignements coraniques à ceux de l'école française. Le bâtiment, lui aussi construit en terre par les maçons de la ville, reprend l'esthétique des maisons traditionnelles. À l'Exposition internationale du Nord de la France en 1911, le pavillon de l'A-OF s'inspire directement de la mosquée de Djenné récemment reconstruite, en reprenant son minaret rectangulaire et sa tour-qibla. L'année suivante, *L'illustration* publie en double page une photographie de la mosquée de Djenné³⁷. Si l'édifice connaît une médiation importante, dans le nouveau récit de voyage qu'il publie en 1911, Dubois critique l'esthétique de la mosquée et met en doute la « vérité archéologique » de la reconstruction puisque selon lui, les trois tours du mur qibla n'existaient pas dans l'édifice originel. Il présente la nouvelle mosquée comme l'œuvre d'une administration coloniale, mettant en danger le patrimoine de la ville³⁸.

Les deux projets, retenus à l'issue du concours organisé en 1919 pour le pavillon de l'A-OF dans la seconde exposition coloniale de Marseille, s'inspirent de l'architecture du Haut-Sénégal-Niger (qui reprendra, en 1921, le nom historique de Soudan). S'ils sont publiés dans *La Construction moderne*³⁹, rien n'indique, dans les archives qui nous sont parvenues, si le choix de ce modèle répond à une demande politique. Toutefois, Camille Guy, le commissaire de l'A-OF, affirme que le pavillon révèle au public « l'existence d'une architecture soudanaise, née sur les bords du Niger au XIV^e siècle et qui a doté des villes comme Tombouctou, Djenné et Kong, [...] de constructions massives, imposantes de force et de puissance, farouches au premier examen, mais délicates dans le détail par des motifs exquis de décoration »⁴⁰. Le pavillon qui sera finalement construit articule trois éléments : un vestibule rectangulaire flanqué d'une tour (projet

35 *Budget local du Haut-Sénégal-Niger, exercice 1906*, Gorée, imprimerie du gouvernement général, 1905, p. 8.

36 Jean-Louis Bourgeois, « The History of the Great Mosques of Djenné », *African Arts*, vol. 20, n° 3, mai 1987, p. 58.

37 « Le plus important monument d'art soudanais de notre Empire africaine : la mosquée de Djenné », n° 3586, 18 novembre 1911, p. 390-391.

38 Félix Dubois, *Notre beau Niger, op. cit.*, p. 182-189.

39 *La Construction moderne* : pour le projet Wülffleff, planches 25 à 28, 36^e année, n° 7, 14 novembre 1920. Pour le projet Olivier, planches 33 à 36, 36^e année, n° 9, 28 novembre 1920.

40 *Exposition nationale coloniale. Marseille 1922. Livre d'or. Palmarès officiel*, Marseille, Société du Petit Marseillais, 1922, p. 23.

Olivier), donnant accès à une salle d'exposition octogonale (projet Wülffleff). Le vestibule imite les maisons djennenkées, les angles du bâtiment octogonal sont ponctués de pilastres d'angle, le *potige* se décline sur toutes les façades du pavillon, notamment au niveau de la tour, inspirée du minaret de la mosquée Djingareyber de Tombouctou, présentant des *potige* monumentaux sur ses deux faces. Le pinacle ovale de la mosquée est reconnaissable, mais se retrouve ici piqué de torons, des bottes de bois renforçant la structure, présents sur les pinacles des tours-qibla de la mosquée de Djenné. À partir de l'architecture de Djenné, les architectes composent donc une mosaïque architecturale.

Le dernier pavillon de l'A-OF : un patchwork architectural

Pour le dernier pavillon de l'A-OF édifié pour l'Exposition coloniale de Paris de 1931 (fig. 4), les architectes élargissent leur champ de références, jouant autant avec leur propre culture visuelle qu'avec celle des visiteurs. Conçu comme une galerie couverte de plan rectangulaire se déployant autour d'un patio, le pavillon renvoie à l'architecture des territoires nord-africains, en particulier d'Algérie⁴¹, mais aussi aux mosquées d'Afrique-Occidentale. Jean Gallotti, auteur d'ouvrages

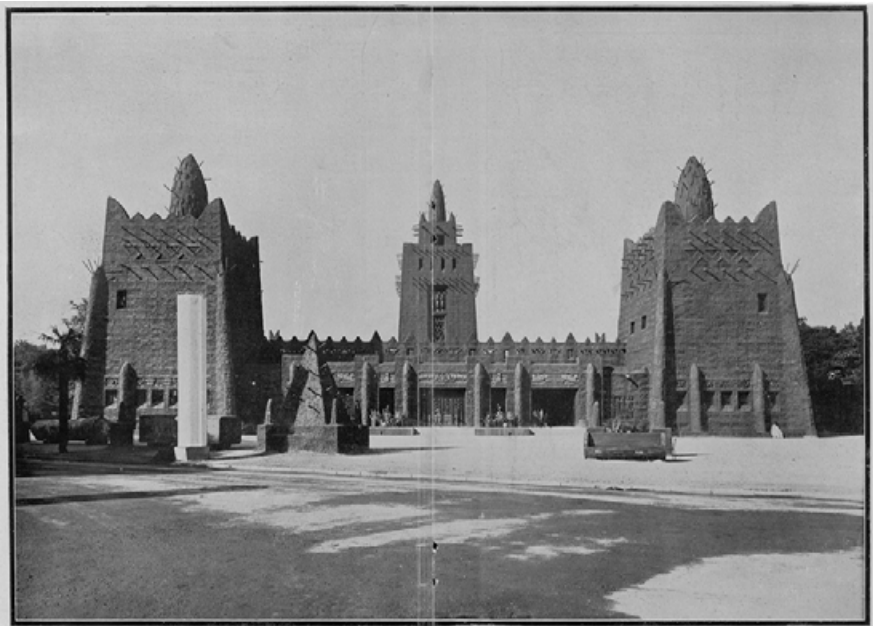


Fig. 4. Pavillon de l'A-OF à l'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931. Source : Antony Goissaud, « À l'Exposition coloniale. Le palais de l'A-OF », *La Construction moderne*, 46^{ème} année, n° 43, 26 juillet 1931, pl.171.

⁴¹ Sami Boufassa, *Le pavillon de l'Algérie*, art. cit.

sur l'architecture marocaine, voit dans le pavillon de l'A-OF une reproduction de la cour intérieure de la mosquée de Djenné⁴². Il est vrai que les pilastres coniques caractéristiques de l'édifice sont reproduits sur les façades latérales et arrières du pavillon. La présence de trois tours accentue également cette identification ; toutefois, si la tour centrale du pavillon est bien empruntée à la mosquée de Djenné, les tours d'angle s'inspirent pour leur part du minaret de la mosquée de Sîdî Yahyâ à Tombouctou.



Fig. 5. « Ségou-Sikoro – La résidence: façade donnant sur le Niger » dans Parfait-Louis Monteil, « La France au Niger », *L'illustration*, n° 2639, 23 septembre 1893, p. 252.

Olivier, Lambert et Hoyez se réfèrent aussi au fort de Ségou, siège du premier résident français de la ville, aménagé en 1890 dans l'ancien palais du Calife dans les mois qui suivent le début de l'occupation de la ville. Les ouvrages officiels de l'Exposition décrivent le pavillon comme « un palais fortifié », et le livre d'or met en avant que « sa caractéristique est le « *Tata* », autrefois résidence ordinaire des rois noirs »⁴³. La confusion est importante car le pavillon de l'A-OF ne renvoie pas directement au palais de Ségou, mais au fort français construit à partir de son ossature⁴⁴. À la fin du XIX^e siècle, plusieurs récits de voyage avaient permis de diffuser des images du nouveau palais. En 1893, dans un article annonçant dans *L'illustration* la parution prochaine de son livre, le colonel Parfait-Louis Monteil (1855-1925) avait publié une gravure de l'édifice (**fig. 5**). De même, trois

42 Jean Gallotti, « Somalis, A-OF, Togo, Cameroun », *L'illustration*, numéro spécial Exposition coloniale de Paris, 89^eme année, n° 4603, 23 mai 1931.

43 Louis Valent, « L'Afrique Occidentale française à Vincennes », *Le livre d'or de l'Exposition coloniale internationale de Paris 1931*, Paris, Fédération française des anciens coloniaux, 1931, p. 83.

44 En wolof, le *tata* ne désigne pas un palais mais le mur d'enceinte d'une cité. À Ségou toutefois, le palais califal décrit par Mage, était entouré d'un *tata* à l'intérieur de la ville fortifiée. Eugène Mage, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 211.

ans après, deux gravures représentant le fort venaient illustrer le récit de Félix Dubois qui décrivait l'édifice comme un « château-fort hérissé de tourelles »⁴⁵. De fait, quarante ans après la construction du palais du résident français de Ségou, le pavillon de l'A-OF à l'Exposition coloniale de 1931 imite la disposition tripartite de l'édifice et, ses façades latérales, avec ses contreforts se terminant en merlons coniques, font écho à son aspect fortifié.

De plus, les références à l'architecture soudanaise sont largement présentes, les architectes du pavillon empruntent des motifs décoratifs à d'autres colonies africaines. Ainsi, les pinacles des tours du pavillon de l'A-OF renvoient à ceux des mosquées soudanaises, mais doivent également être appréhendées comme des habitations mousgoums miniaturisées, reconnaissables à leur forme d'obus et leurs stries en relief. La première utilisation décorative de ces maisons dans un pavillon remonte à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925. Le pavillon des territoires français d'Afrique subsaharienne était alors surmonté d'un dôme représentant une maison du peuple mousgoum, présent dans la région frontalière du Cameroun, territoire sous mandat français de la Société des Nations, et du Tchad, colonie de l'AEF. En 1928, l'écrivain André Gide offrait une description élogieuse de ces habitations dans le journal de son voyage réalisé dans ces régions deux ans plus tôt⁴⁶. La popularité de l'architecture mousgoum est telle, qu'à l'Exposition de 1931, tout comme le pavillon de l'A-OF, celui de l'AEF est aussi couronné d'une maison mousgoum. Cependant, si pour l'AEF cette architecture fait écho à l'architecture d'une colonie de son groupe, elle ne renvoie pour l'A-OF à aucune architecture de son territoire⁴⁷.

Conclusion

Les différents pavillons de l'A-OF édifiés pour les grandes expositions du début du xx^e siècle participent au processus d'appropriation du territoire colonisé. En effet, le gouvernement général cherche à construire un style officiel et une identité architecturale à partir d'une sélection d'édifices. L'architecture traditionnelle des élites du Soudan, plus souvent interprétée que reconstituée archéologiquement, s'impose alors comme une référence incontournable, passerelle entre l'ancien et le nouveau pouvoir. Les pavillons de l'A-OF sont alors de véritables laboratoires

45 Félix Dubois, « Tombouctou la Mystérieuse », *L'illustration*, n° 2789, 9 août 1896, p. 105.

46 André Gide, *Le retour du Tchad*, Paris, Gallimard, 1928. Dans son récit de voyage publié soixante ans plus tôt, Heinrich Barth décrivait également ces maisons et en proposait une illustration : *Voyages et découvertes au centre de l'Afrique septentrionale et centrale pendant les années 1849 à 1855*, t. 3, Paris, F. Didot frères, fils et Cie, 1863, p. 58.

47 Le Cameroun et le Togo, anciennes colonies allemandes sous mandat français de la Société des Nations, sont représentés ensemble lors de l'exposition de 1931.

architecturaux dans la continuité des expériences menées par l'administration coloniale du Soudan français qui décore ses bâtiments du *potige* djennenké. Ainsi, bien que les pavillons de l'A-OF aient été des constructions éphémères, il est intéressant de noter que celui prévu pour l'Exposition coloniale de 1916 devait être transporté à Dakar à la fin de la manifestation pour servir de musée et apporter avec son architecture une « note pittoresque [...] en un coin de la capitale de l'Afrique-Occidentale française »⁴⁸.

Article tiré d'une thèse en cours: Yérim Thiam-Sabine, *La construction d'un patrimoine soudanais. Bâti en terre et architectures coloniales publiques dans l'actuel Mali (1890-1960)*, thèse en Histoire de l'art, sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, École doctorale 441 Histoire de l'art, thèse en préparation depuis 2021.

48 Note non datée (v. 1915) pour la création d'un musée colonial et d'un parc botanique à Dakar, ANS, Q47.

LA AALTOHAUS DANS LE HANSAVIERTEL LECTURE ET INTERPRÉTATIONS D'UN PROTOTYPE DE LOGEMENT SOCIAL

MARIE PATIN

L'immeuble de logements sociaux construit par Alvar Aalto dans le Hansaviertel, à Berlin-Ouest, se trouve à la croisée de plusieurs champs de la recherche. Sa paternité est double : il est à la fois le chef d'œuvre personnel d'un architecte, et un immeuble de logement social répondant à une commande du Sénat berlinois. Né d'une compétition d'architecture peu commune – *L'Internationale Bauausstellung 1957* –, il est l'un des vingt-deux immeubles-manifestes¹ d'un nouveau quartier-vitrine de la démocratie combattante de Berlin-Ouest – Hansaviertel – qui devait constituer le point d'orgue de la Reconstruction ouest-allemande. *L'Internationale Bauausstellung* – Interbau 1957 – est en effet une opération urbaine sans précédent, rassemblant de grands noms de l'architecture la plus contemporaine et la plus innovante : cinquante-trois architectes, venant de quatorze pays différents, sont invités à concevoir des immeubles de logements correspondant aux standards de ces décennies d'après-guerre. Parce qu'il est unique, le contexte historique, politique, social et culturel de construction de ce quartier offre l'opportunité d'étudier en détail un édifice majeur d'Alvar Aalto, un

1 Les immeubles-manifestes du nouveau quartier sont les suivants, tous ayant été mûris à partir de 1954, présentés en 1957, même si certains ont été achevés avec un peu de retard : l'Eternit-Haus de Paul G. R. Baumgarten, le Hanseatenweg 6 de Franz Schuster, le Hanseatenweg 1-3 de Max Taut, le Bartningallee 10 de Kay Fisker, le Klopstockstraße 25-27 de Paul Schneider-Esleben, le Klopstockstraße 19-23 de Wassili Luckhardt et Hubert Hoffmann, le Klopstockstraße 13-17 de Günther Gottwald, le Klopstockstraße 7-11 de Hans C. Müller, l'Unité d'Habitation Typ Berlin de Le Corbusier, le Händelallee 3-9 de Walter Gropius et Wils Ebert, le Klopstockstraße 14-18 de Pierre Vago, la Schwedenhaus de Fritz Jaenecke et Sten Samuelson, l'Altonaer Straße 4-14 d'Oscar Niemeyer, le Bartningallee 2-4 d'Egon Eiermann, la « Girafe » de Klaus Müller-Rehm et Gerhard Siegmann, le Bartningallee 12 d'Otto Heinrich Senn, le Bartningallee 16 d'Hans Schwippert, le Bartningallee 11-13 de Raymond Lopez et Eugène Beaudoin, le Bartningallee 9 de Gustav Hassenpflug, le Bartningallee 7 de Johannes Hendrik van den Broek et Jacob Berend Bakema, et enfin le Bartningallee 5 de Luciano Baldessari. Un ouvrage nous semble incontournable quant à l'histoire de l'Interbau 1957 – qui est par ailleurs paru pour le cinquantenaire de l'Exposition : la publication du Berlin Landesdenkmalamt, *Das Hansaviertel. Bedeutung, Rezeption, Sanierung*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007.

édifice à la genèse complexe, exemplaire dans sa distribution et d'une portée géopolitique peu commune.

L'Interbau 1957, point d'orgue de la Reconstruction ouest-allemande

L'Allemagne, extrêmement touchée à l'extrême fin de la guerre², voit le quart³ de son parc immobilier réduit à l'état de gravats. Berlin est l'une des villes les plus touchées en termes de dégâts matériels. Au-delà des destructions, sur le plan symbolique, l'anéantissement de pans entiers de son histoire produit une secousse à l'échelle européenne. L'auteur allemand Berthold Brecht décrit ainsi pour lui-même en 1945, la mer de décombres qui avait remplacé la capitale du Troisième Reich : « Berlin, une eau-forte de Churchill, d'après une idée d'Hitler. Berlin, le tas de décombres près de Postdam »⁴. Mais à Berlin, Cologne ou Hambourg, villes qui ont été particulièrement touchées, les dégâts sont tels que la pertinence de l'utilisation du concept même d'une « reconstruction » est à questionner : à partir du moment où presque la moitié de la population a perdu son logement en une nuit, peut-on vraiment parler d'une « reconstruction » ? Il semble en tout cas que la *tabula rasa* observée dans certaines villes a purement et simplement fait entrer l'urbanisme et l'architecture dans une nouvelle ère, une ère d'après-guerre où tout est en fait à recréer. Roberto Rossellini, premier réalisateur à tourner son regard – et donc ses caméras – vers les décombres encore fumants de Berlin en 1947, n'a-t-il pas appelé son film *Allemagne Année Zéro* ? Malgré l'ampleur des destructions, au début des années 1960, la crise du logement est surmontée, dans le sens où la population a été presque entièrement relogée. L'efficacité de la Reconstruction allemande est notamment redevable au riche héritage constructif allemand, élaboré pendant la République de Weimar⁵.

2 Une grande partie de nos connaissances au sujet de la Reconstruction en Allemagne est à puiser dans l'excellent ouvrage du professeur Jeffrey M. Diefendorf, *In the Wake of War: The Reconstruction of German Cities after World War II*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

3 Sur les quelques 16 millions de logements que comptait l'Allemagne en 1939, pourvoyant une population avoisinant les 60 millions d'habitants, 2,5 millions furent déclarés inhabitables à la fin de la guerre, tandis que 1,6 millions, dont la structure externe pouvait encore tenir debout, conservaient seulement des sous-sols intacts. Voir Jeffrey M. Diefendorf, « Postwar Housing », *In the Wake of War*, *op. cit.*, p. 125-150.

4 Berthold Brecht, *Arbeitsjournal*, note du 27 octobre 1945, cité par Marie-Christine Gay, *Le théâtre « de l'absurde » en RFA: Les œuvres d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco outre-Rhin*, Berlin/Munich/Boston, Walter de Gruyter GmbH, p. 43.

5 Avec notamment, le développement des *Siedlungen* et l'amélioration considérable des conditions de vie ouvrière dans les logements construits, entre autres, en banlieue berlinoise.

L'Interbau 1957 intervient donc dans un pays déjà pratiquement reconstruit, mais néanmoins politiquement divisé. Le logement de masse, enjeu de la *Stadt von morgen*⁶, est au cœur des préoccupations du Sénat berlinois. Le concours lancé en 1954 est donc envisagé à la fois comme une Exposition internationale d'architecture et comme une opération-pilote visant à tester grandeur-nature, à l'échelle d'un quartier, différentes hypothèses sur le logement et la ville contemporains. Il constitue donc un laboratoire dans lequel différentes solutions architecturales et urbaines doivent être encouragées et expérimentées, afin d'esquisser les futures politiques et pratiques à venir en matière de logement. Le site retenu est le Hansa, quartier situé à l'ouest du centre-ville de Berlin, qui avait été presque entièrement détruit pendant la guerre. Rapidement, la compétition génère un microcosme qui, à la fin des années 1950, cristallise les aspirations modernistes développées depuis l'Entre-deux guerres, mais qui n'avaient encore pu s'épanouir pleinement. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, une certaine effervescence s'était en effet emparée des architectes et des pouvoirs publics en charge de la Reconstruction. Hans Scharoun, qui avait pris la tête du département de la Construction et du Logement à Berlin en mai 1945, exprimait dès 1946 les possibilités inouïes découlant de la *tabula rasa*, parlant d'une « chance de dessiner le paysage urbain »⁷.

Le retour, au cours des années 1950, d'une commande d'envergure marque un tournant dans l'architecture et l'urbanisme ouest-allemands. Elle annonce déjà, par ses choix urbanistiques, constructifs et esthétiques, l'imminente division de la cité. La décennie est en effet très particulière : elle voit le développement de deux jeunes pays, la RFA et la RDA, déjà opposés idéologiquement ; en même temps, l'idée d'une division physique de l'espace, par un Mur, n'existe pas encore dans les esprits. La tension grandissante entre les deux blocs Est et Ouest – la Guerre Froide ne fait que commencer – culmine à Berlin dans les années 1950. L'Interbau 1957 doit polariser l'attention du monde entier sur Berlin-Ouest, avec pour objectif de faire rayonner à nouveau la partie occidentale de l'ancienne capitale, dangereusement isolée et marginalisée depuis la fin du conflit.

À ce sujet, cf. Christine Mengin, *Guerre du toit et modernité architecturale : loger l'employé sous la république de Weimar*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.

- 6** *Die Stadt von morgen*, en français « la ville de demain », est le nom de l'exposition qui accompagne la compétition Interbau 1957.
- 7** Hans Scharoun, discours d'ouverture de l'exposition « Berlin plant. Erster Bericht », 1946, cité par Jörn Düwel, « Berlin. Planen im Kalten Krieg », Jörn Düwel, Werner Durth, Niels Gutschow et al., 1945. *Krieg-Zerstörung-Aufbau. Architektur und Stadtplanung 1940-1960*, [cat. exp., Berlin, Akademie der Künste, 1995], Berlin, Akademie der Künste, 1995, p. 197-198.

Alvar Aalto et le logement social, une première berlinoise

Le Finlandais Alvar Aalto, invité à prendre part au concours et à concevoir la *Haus* numéro 16, est alors l'un des architectes les plus admirés et les plus suivis par les critiques d'architecture et par ses confrères⁸. En Europe, il incarne l'une des déclinaisons possibles de l'architecture organique, approche conceptualisée et développée par l'Américain Frank Lloyd Wright au début du xx^e siècle. Partie intégrante du Mouvement moderne, cette approche s'écarte cependant des tendances majeures, en posant un regard plus nuancé et critique sur les nouvelles technologies et idéologies constructives, comme la préfabrication et la standardisation. Les leçons qu'Aalto tire de sa jeunesse finlandaise, de ses expériences et des échanges avec ses collègues témoignent de son intérêt pour la question sociale, pour la nature, et lui permettent de s'affranchir de nombreuses habitudes formelles – y compris dans le domaine du logement social. Alvar Aalto a 56 ans en 1954, au moment du lancement du concours. Il est invité à construire pour l'Interbau 1957 un immeuble de logement social en phase avec les évolutions contemporaines de la société, dans le pays démocratique qu'est la RFA. Contrairement à ses confrères et concurrents Le Corbusier ou Walter Gropius, déjà rompus à l'exercice du logement collectif et social, Aalto a toutes ses preuves à faire : malgré des réflexions, des recherches personnelles sur la question, il n'a jamais construit ce type d'édifice, ni le moindre bâtiment en terre germanique.

Pourtant, son immeuble est l'un des plus intéressants produits à l'occasion de l'Interbau 1957. En calquant la conception de son immeuble sur le développement d'un végétal, Aalto s'autorise une grande liberté de forme, tout en respectant le module de base de son édifice, à savoir la cellule de vie des futures familles du Hansaviertel : l'appartement. Cette attention à l'espace de vie n'empêche pas un travail à l'échelle de la ville.

8 Quelques auteurs parmi les plus importants ayant contribué à la connaissance d'Alvar Aalto et de son œuvre sont Göran Schildt, qui a effectué un travail de compilation des écrits, croquis de l'architecte et qui a écrit sa biographie la plus personnelle : *Alvar Aalto. His life*, trad. Timothy Bingham, Nicholas Mayow, Jyväskylä, Kirjapaino Gummerus Oy, 2007, Malcolm Quantrill sur son œuvre architecturale dans *Alvar Aalto. A critical study*, Londres, Secker & Warburg, 1983, ainsi que Kenneth Frampton sur sa place au sein du modernisme dans *L'architecture moderne. Une histoire critique*, trad. Guillemette Morel-Journal, [Thames & Hudson, 1980], Londres, Thames & Hudson, 2006.

De l'insertion d'un édifice dans la matrice du Hansaviertel



Fig. 1. Façade est – *Ostfassade* –, vue depuis le sud. Photographie noir et blanc © Heikki Havas, 1957.

Une élévation très originale singularise la Aaltohaus dans le paysage moderniste du Hansaviertel. L'ensemble se distingue en effet des barres d'immeubles et des tours qui sont les typologies dominantes du nouveau quartier. Son plan en U très massé s'apprécie quand on considère la façade est (**fig. 1**), où il accentue le relief déjà très travaillé des murs, l'entrée de l'édifice se trouvant comme enserrée entre deux avant-corps massifs – qui semblent, sous un certain angle, former deux bâtiments distincts. Les autres façades paraissent plus bidimensionnelles, mais à première vue seulement : elles offrent au regard tout autant de subtilité dans les décrochages réguliers de la paroi – prêtant ainsi une intimité indispensable aux loggias. L'interprétation géopolitique de la *Haus 16* faite par Eeva-Liisa Pelkonen, professeur d'architecture à l'Université de Yale, projette sur l'édifice des considérations inédites⁹. L'auteure défend l'idée que le parti pris singulier d'Aalto, interprété par certains comme le simple reflet d'une distribution prégnante dans la pensée de l'architecte, est un manifeste politique appelant à la réconciliation des blocs antagonistes qui se dessinent peu à peu

9 Eeva-Liisa Pelkonen, *Alvar Aalto. Architecture, Modernity and Geopolitics*, New Heaven, Yale University Press, 2009, p. 193-194.

à l'échelle mondiale comme à l'échelle urbaine à Berlin. L'individualisation des tours – à laquelle on peut ajouter la mise en exergue des balcons –, serait une affirmation du capitalisme rejetant le collectivisme soviétique, tandis que le fait que les deux ailes soient reliées dans un même bâti serait finalement la recherche d'une temporisation des individualismes, l'appel à un rassemblement et à une coopération des puissances européennes. Cette lecture de la Aaltohaus en fait le symbole d'une volonté d'unification allemande, encore envisageable en 1956, mais qui sera définitivement – en tout cas pour longtemps – retardée par la construction du Mur de Berlin à partir de 1961.

De la distribution des appartements

L'immeuble d'Aalto, sis Klopstockstraße 30-32, comporte un sous-sol et huit niveaux. L'entrée principale de l'édifice, à l'est, est double : soit par le sous-sol, soit par le *Erdgeschoss*, un rez-de-chaussée surélevé, ce qui permet un éclairage naturel dans les caves et de mettre à l'abri du regard les appartements du rez-de-chaussée, largement ouvert en son centre. Les appartements de ce premier niveau sont répartis dans deux ailes, chaque cage d'escaliers desservant quatre appartements. Les sept étages courants perpétuent cette disposition : dix appartements, cinq dans chaque aile, sont distribués selon un plan unique. Le sous-sol enfin, héberge divers équipements collectifs, comme des buanderies, des salles de jeux, des garages à vélos et à landaus, et d'une cave pour chaque appartement.

L'ensemble des 78 appartements présente une typologie similaire, avec cependant des variations de surface qui découlent du nombre de pièces. Chaque appartement est équipé au minimum d'une entrée (*Vorplatz*), d'une cuisine (*Küche*), d'une salle de bains (*Badezimmer*), et d'une pièce à vivre centrale (*Wohnzimmer*). La principale variable est donc le nombre de chambres (*Zimmern*), abrégées Z, ou éventuellement E, sur le plan des étages, soulignant ainsi la possibilité de faire de cette pièce, idéalement située entre la cuisine et le balcon, une salle à manger (*Essplatz*). À partir de cette trame, on dénombre 8 studios sur l'ensemble de l'immeuble (un par étage), 16 deux-pièces (deux par étage), 8 trois-pièces (un par étage), et 46 quatre-pièces (quatre au rez-de-chaussée puis six par étage). Les superficies varient légèrement selon la disposition des appartements, l'échelle allant du studio d'environ 40 m² au quatre-pièces de plus de 90 m².

Le rapport des appartements entre eux est remarquablement bien pensé, la distribution générale ne laissant aucune place aux couloirs ni à la perte d'espace, aussi bien dans les espaces collectifs que dans les espaces privés des appartements. Les circulations collectives sont assurées par deux cages

d'escaliers qui font office de vestibules (*Treppenhaus*), une par aile, autour desquelles s'organisent les différents paliers. Ainsi, les résidents ne sont les voisins de palier que de trois appartements au rez-de-chaussée, et de quatre aux étages supérieurs. Privilégiant des circulations fluides, et relativement peu fréquentées, ces deux cages d'accès sont chacune munies d'escaliers, d'un ascenseur et d'un monte-charge. Y sont en outre logés certains réseaux, dont les conduits des poubelles (*Mülleimer*, parfois abrégé *Mull*), mentionnées par un M encerclé sur les *Wohnungsgeschosse*, c'est-à-dire les plans des appartements. Enfin, ces circulations verticales se distinguent par leur éclairage naturel, un luxe rare dans un type d'immeubles collectifs où les longs corridors sombres sont généralement inévitables.

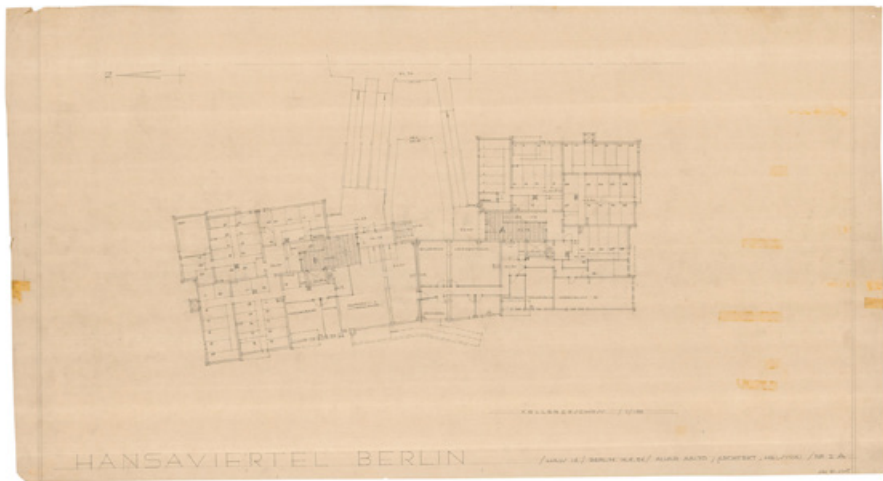


Fig. 2. Alvar Aalto et Karl Fleig, *Haus 16, 1, Wohnungsgeschoss, n°3*, Hansaviertel, Berlin, 6-27 février 1956. Plan de sol, 1/100, graphite sur papier. Fondation Alvar Aalto, Helsinki et Jyväskylä, AAA83-2308.

Dans un même esprit, l'entrée du bâtiment (**fig. 2**) est envisagée comme un espace d'accueil, de circulation, mais également de vie commune. Sa surface généreuse ménage une transition de l'extérieur vers l'intérieur, et vient compenser l'économie de surface dans les parties communes des étages. Ce dispositif est récurrent dans l'architecture moderniste, dans le sens où l'ouverture d'une perspective sous le bâtiment est permise par l'emploi de colonnes-pilotis, dispositif corbuséen considéré comme l'un des fondamentaux de l'architecture rationaliste et fonctionnaliste. Au Hansaviertel, Aalto est le seul, avec Pierre Vago, à employer ce système. L'entrée-foyer, ouverte et légèrement surélevée, permet de porter le regard au loin, sur les zones verdoyantes. Conçu comme un havre accueillant, notamment pour les enfants, elle s'orne d'une fresque alliant

la couleur bleu nuit¹⁰ aux formes courbes chères à l'architecte. Aalto imagine deux modalités d'accès distinctes à ce généreux hall d'entrée : à l'ouest par une rampe douce, et à l'est par des escaliers. Avec ses deux escaliers extérieurs conduisant aux entrées secondaires situées au sous-sol (*Kellergeschoss*), la Aaltohaus bénéficie en réalité d'un accès supplémentaire, plus discret, qui ne se révèle à la vue du visiteur qu'au moment où il atteint l'immeuble. Les nombreux bancs du vestibule principal, mais également des *Treppenhaus* du rez-de-chaussée, invitent à la convivialité, à la contemplation de la nature, tout en accordant aux parents la possibilité de surveiller ensemble leur progéniture depuis un espace stratégique, surélevé¹¹, offrant une vue sur l'avant et l'arrière du bâtiment. L'espace vert du côté ouest du bâtiment est d'ailleurs, selon les termes mêmes d'Aalto, le *Kinderspielplatz*, un coin de nature dévolu aux jeux des enfants.

L'espace offert par le toit, rarement mis en avant par la critique, est quand même évoqué comme une terrasse ouverte accessible à tous dans la revue allemande *Werk* en 1958¹². Selon Dietrich Worbs, Aalto avait prévu d'installer au sommet de l'immeuble un sauna, élément constitutif de la culture finlandaise, et, entre les ascenseurs, d'aménager une grande terrasse accessible aux résidents¹³. Dans le contexte berlinois, le sauna, jugé peu utile par la *Vereinigte Leben*, compagnie d'assurance-vie propriétaire de l'immeuble, n'a finalement pas été réalisé.

Du point de vue de la distribution intérieure, c'est entre les appartements deux-pièces et trois-pièces que se produit la rupture entre deux catégories de logements. À partir de trois pièces, les grands appartements sont manifestement destinés à accueillir des familles de manière pérenne. Ces derniers s'adressent donc en priorité aux familles, et même aux familles nombreuses, qui, en cette fin de Reconstruction allemande, commençaient à se multiplier sous les effets du *baby-boom*. Dans l'optique d'un logement collectif réellement à dimension humaine, et dans un idéal communautariste, les architectes tendent à mélanger les dimensions et catégories d'appartements pour privilégier la mixité sociale, adjoignant au T4 typiquement familial un T1, plus approprié pour le célibataire ou le jeune couple. En effet, l'essence même du studio, ou du deux-pièces, est

10 La peinture est décrite comme noire dans l'article sur l'immeuble paru dans *Werk*. Cependant, lors de la restauration de la fresque il y a quelques années, le choix a été porté sur un bleu très sombre, ce qui est probablement plus exact.

11 Le rez-de-chaussée de l'immeuble n'en est pas vraiment un, puisqu'il est situé à précisément 1,70 m au-dessus du sol.

12 « Der Wohnbau von Alvar Aalto an der Interbau Berlin 1957 », *Werk*, janvier 1958, p. 9-12.

13 Dietrich Worbs, « Alvar Aaltos Wohnhaus auf der Interbau 1957 », *Einblicke in die Berliner Denkmal-Landschaft*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2002, p. 147-158.

de proposer un logement temporaire, transitoire. Ce sont plus rarement des logements qui vont donner lieu à un investissement immobilier de la part de leurs occupants.

Si l'on se reporte aux *Wohnungsgeschosse* de la Aaltohaus (**fig. 3**), l'appartement le plus récurrent est le quatre-pièces, comportant en principe quatre chambres en plus de la pièce à vivre. Si le nombre de pièces est le même dans les 46 quatre-pièces de l'édifice, leur disposition varie pour optimiser l'utilisation de l'espace dans chaque appartement, et les pourvoir chacun d'un balcon respectant leur intimité. Il est à noter que les salles de bain ne sont jamais équipées de fenêtres, mais sont pourvues de gaines de ventilation assurant une aération mécanique. Ce choix peut laisser perplexe, l'aération naturelle des salles de bain n'était pourtant pas mesure inconnue à Berlin : la Société berlinoise d'encouragement au logement, qui finance un grand nombre des programmes constructifs de l'entre-deux guerres, impose à ses débiteurs un certain nombre de contraintes, dont le fait que « salles de bain et W.-C. doivent bénéficier d'une aération et d'un éclairage directs »¹⁴. Mais, à titre de comparaison, il en va de même dans les salles de bain de l'immeuble dessiné par Pierre Vago, érigé à quelques pas au sud-ouest de celui d'Aalto.

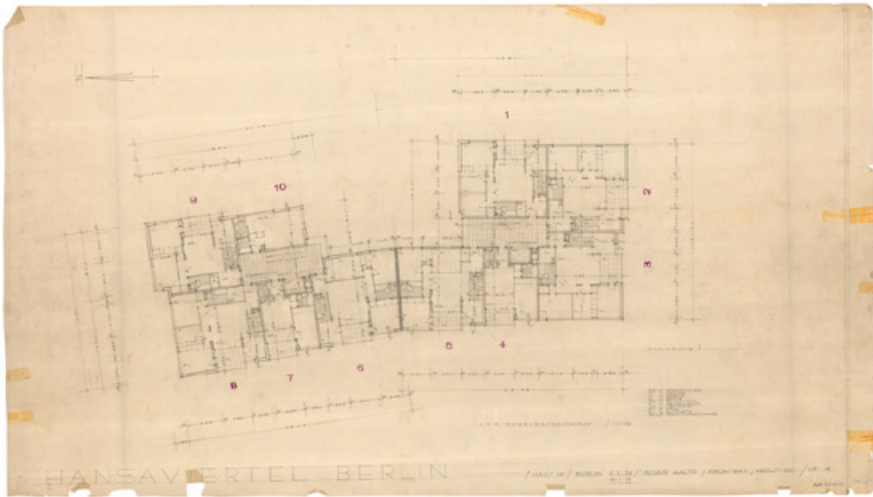


Fig. 3. Alvar Aalto et Karl Fleig, *Haus 16*, 1, - 7, *Wohnungsgeschoss*, n° 4, Hansaviertel, Berlin, 6 février au 11 juin 1956. Plan de sol, 1/100, graphite sur papier. Fondation Alvar Aalto, Helsinki et Jyväskylä, AAA 83-2313.

14 Ce programme constructif de mille logements à Berlin-Britz, porté par la Gehag (une société privée de logements berlinoise), et communément appelé « la cité en fer à cheval », a largement été étudié par Christine Mengin. Voir le chapitre « *Wohnungskultur* de l'employé et définition des normes de confort et de distribution de l'habitat moderne », *Guerre du toit et modernité architecturale*, *op. cit.*, p. 273-339.

Le quatre-pièces, l'appartement-type de la Aaltohaus

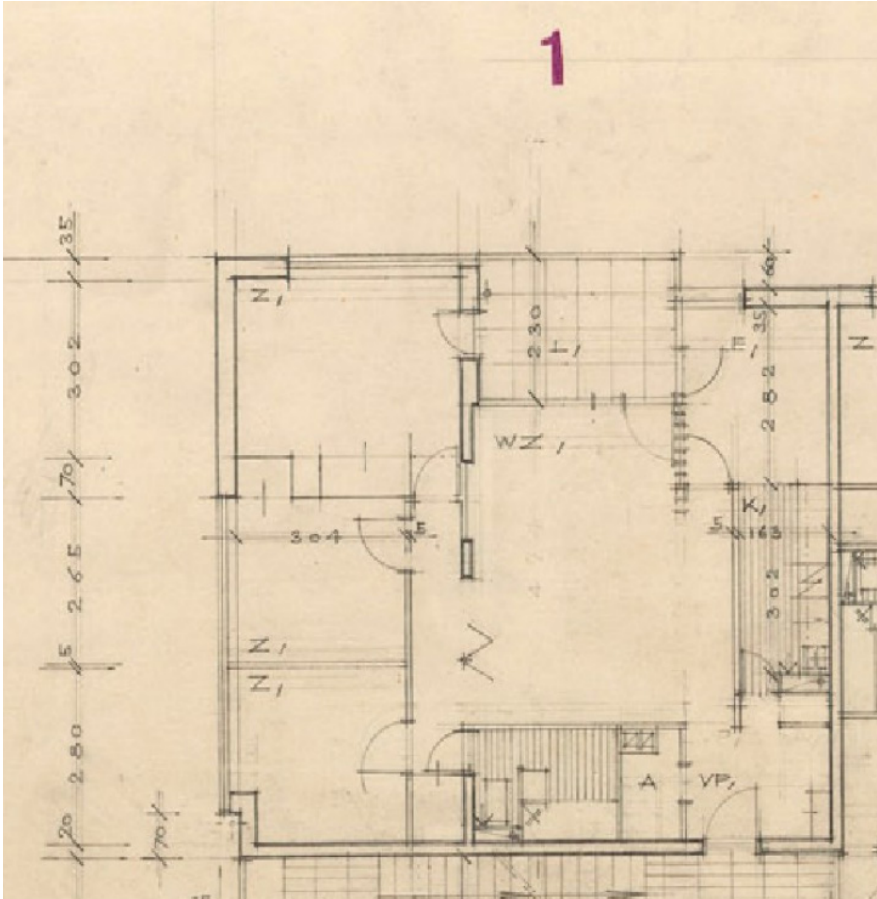


Fig. 4. Alvar Aalto et Karl Fleig, *Haus 16*, Appartement 1, détail du *Wohnungsgeschoss*, 1/100, graphite sur papier. Fondation Alvar Aalto, Helsinki et Jyväskylä, AAA 83-2313.

On pénètre dans l'appartement-type (appartement 1, quatre pièces) de la Aaltohaus par la *Vorplatz* soit l'entrée (**fig. 4**), dans laquelle se trouve, à gauche de la porte d'entrée, un *Abstellraum*, espace de stockage ou de rangement commun à toute la famille. Face à la porte d'entrée se trouvent deux portes : celle de droite ménage un accès vers la cuisine, qui prend la forme d'un couloir ouvert vers la salle à manger. Des équipements intégrés occupent l'espace de cette cuisine sur la partie droite, tandis qu'une fine cloison la sépare du salon. Celle de gauche donne un accès au cœur de l'appartement : la *Wohnzimmer*, un salon qu'Aalto a voulu à la fois agréable et central. En effet, cet espace de vie joue un rôle pivot au sein de l'appartement, puisqu'il centralise tous les accès, et permet aux membres de la famille de s'y croiser, de s'y réunir, de manière

fortuite ou naturelle. Toutes les pièces de l'appartement – mis à part la cuisine et le débarras – sont accessibles depuis ce salon. Cet espace semble trouver son origine dans l'architecture traditionnelle finlandaise : le *tupa*, tel qu'il est désigné en finnois, atrium placé au cœur des fermes, centralisant la vie familiale. Cet élément typiquement finlandais avait largement déjà été exploité par Aalto¹⁵, notamment dans sa maison expérimentale de Muuratsalo¹⁶ (1952-1954). Ayant l'intention de donner aux appartements du Hansaviertel tout le confort d'une maison individuelle, l'architecte mêle ainsi dispositifs traditionnels et contemporains, le *tupa* donnant accès à une grande *Loggia* qui rapproche chaque appartement de la nature, et qui apporte à la *Wohnzimmer* une sensation d'espace rarement expérimentée dans le confinement d'un immeuble de logements sociaux. D'une surface de 8 m², cette loggia rectangulaire offre les possibilités d'une vraie pièce à vivre extérieure, ce que cherchera à souligner Aalto par l'aménagement intérieur. Il prend en effet le soin de connecter le balcon au reste de l'appartement par une porte dans la salle à manger et dans l'une des chambres, ainsi que par une baie vitrée au salon. Cela témoigne de la recherche d'une transition douce des espaces intérieurs vers l'extérieur, Aalto dirigeant la vie domestique vers le parc qu'il prévoit d'arborer. L'utilisation de l'appartement dans sa longueur, pour ouvrir le balcon et les alentours au regard est une recherche récurrente chez Aalto. Il reprendra ce système dans la tour-immeuble¹⁷ de la Neue Vahr, à Brême, quelques années plus tard (1958-1962). La belle hauteur sous plafond des appartements de la Aaltohaus – environ 2,70 m

15 Il faut ici évoquer la mairie de Säynätsalo (1950-1952) ou le studio d'Aalto sur la rue Tilimäki à Helsinki (1954-1955), deux bâtiments composés presque à la manière d'amphithéâtres, avec trois corps de bâtiments s'articulant autour d'une cour en forme de patio. Cf. Asmus Werner, « Das Wohnhaus von Alvar Aalto stand ganz oben auf der Beliebtheitsskala », Berlin Landesdenkmalamt (éd.), *Das Hansaviertel. Bedeutung, Rezeption, Sanierung*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007, p. 26.

16 Le *tupa* de la maison expérimentale de Muuratsalo, par ses dimensions monumentales, l'importance de sa surface vitrée, s'affirme vraiment comme la pièce centrale incontournable de la vie finlandaise, faisant le lien entre la vie domestique, les environs de la maison, et le lac Päijänne au loin. L'atelier de l'artiste est la seule pièce qui a reçu un accès direct au *tupa* – séparant ainsi les fonctions vitales de la maison (manger, boire, dormir), et les fonctions transcendantes (la communication, la création, la contemplation).

17 De manière bien plus accentuée qu'au Hansaviertel, les appartements étroits de la tour-immeuble de la Neue Vahr, grâce à un plan en éventail, sont orientés de manière à bénéficier d'un ensoleillement optimal. Les archives de la tour-immeuble, conservées par la Fondation Alvar Aalto, sont éditées par Karl Fleig; *Alvar Aalto. Vol. 1, 1922-1962*, [Birkhäuser Verlag, 1963], Bâle, Birkhäuser Verlag, 1995.

à chaque étage, un confort rare dans les logements sociaux¹⁸ – contribue elle aussi à la création d'un espace aéré et lumineux.

On peut considérer que l'ensemble que constituent l'entrée, le salon, le balcon, la salle à manger et, dans une moindre mesure, la cuisine, constitue la partie « publique » de l'appartement. Les baies, les nombreuses communications entre les pièces unifient l'espace de vie collective, tandis que les pièces relevant de la sphère privée sont légèrement en retrait. En effet, un embryon de couloir¹⁹ isole les chambres à coucher du *tupa* (fig. 4). Trois *Zimmer* se succèdent, contiguës, dans la partie nord de l'appartement 1 : deux d'entre elles – les chambres d'enfants – ont une superficie relativement réduite, d'environ 8 m², tandis que la chambre parentale, à l'angle du bâtiment, bénéficie d'un accès direct au balcon et couvre près de 12 m². La salle de bain enfin, qui accueille aussi les W.-C., voit sa porte orientée vers le nord, et est donc dissimulée au regard depuis la pièce principale.

Les diagonales représentées par Aalto sur le plan de sol rendent compte de sa réflexion sur les circulations et les perspectives visuelles : depuis l'entrée, le regard ne rencontre aucun d'obstacle et peut porter jusque dans la chambre des parents. La seconde diagonale, entre la salle à manger et la chambre d'enfants située à l'angle opposé, ménage le même effet. À l'usage, il suffit donc de fermer les portes des chambres pour obtenir une certaine intimité dans un appartement où la vie commune est largement favorisée. Une autre solution consiste à installer un rideau, ce sera d'ailleurs le choix scénographique d'Aalto pour l'appartement-modèle qu'il meuble²⁰ (fig. 5).

Enfin, les appartements d'Aalto du Hansaviertel correspondent à la typologie *single-orientation unit* déterminée par Roger Sherwood²¹. En effet, mises à part de petites fenêtres dans les chambres, l'essentiel de l'appartement est tourné vers une source unique de lumière et de chaleur : le *tupa*, baigné de soleil par la loggia. Selon la position de chaque appartement, son orientation est pensée en conséquence de cette dépendance. L'appartement 1 par exemple est orienté à l'est, et ses fenêtres secondaires donnent au nord.

18 En France, les HSP sont généralement situées à 2,50 m.

19 Une très mince cloison apparaît sur le plan de certains quatre-pièces – notamment celui de l'appartement 1 – et relie un mur de la chambre des parents à un élément de mur porteur situé presque au centre de la pièce. Cette cloison est probablement facilement escamotable et offre la possibilité de physiquement séparer les espaces.

20 Cette option semble suggérée dans le plan donné par Aalto : la diagonale qui lie salle à manger et chambre d'enfant rencontre un signallement graphique qui fait écran.

21 Roger Sherwood, *Modern Housing Prototypes*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978, p. 5.



Fig.5. Salon (*Wohnzimmer*) de l'appartement-modèle aménagé par Artek, avec l'écran de bois dissimulant la salle à manger (*Essplatz*), et le balcon (*Loggia*) en perspective. Photographie noir et blanc © Max Braun.

Pour l'architecte, division et rationalisation des espaces du logement prévalent sur les considérations de superficie. Aalto avait pour principe de rechercher des distributions ingénieuses en termes d'habitabilité. À la Aaltohaus, dans un appartement avoisinant les 90 m², l'effort porte ainsi sur l'espace de vie central, tandis que les dimensions des chambres sont modestes et que la salle de bain et la cuisine restent assez étroites. Malgré cela, les habitants peuvent trouver refuge dans les pièces les plus intimes, principe auquel Aalto était fidèle depuis longtemps déjà : dans un article intitulé « The Housing Problem » paru dans *Domus* en 1930, il ne manquait pas de souligner que « chaque membre de la famille [devait] se voir offrir l'opportunité d'un isolement complet au sein des murs du foyer »²². Cette attention à l'individu, qui peut sembler correspondre à l'idéologie politique du bloc occidental et aux attentes du Sénat ouest-berlinois, est contrebalancée par l'importance accordée à la vie familiale au sein de l'appartement, et aux espaces communs partagés de l'immeuble, qu'ils soient intérieurs, extérieurs ou semi-extérieurs comme au rez-de-chaussée.

Les plans des appartements de la Aaltohaus – adaptés à chaque type de familles – furent, de fait, salués par la critique, et bientôt par les usagers. Grâce à son immeuble berlinois, d'architecte nordique doué mais peut-être trop

22 Alvar Aalto, « The Housing Problem », *Domus*, 1930, cité dans Sirkkaliisa et Jari Jetsonen, *Alvar Aalto Apartments*, Helsinki, Rakennustieto, 2004, p. 11.

« finlandais », Aalto devient un concepteur de talent, loué pour son approche organique et admiré pour sa maîtrise des enjeux sociaux de l'architecture de la Reconstruction. Ainsi, à la Aaltohaus, le projet sociétal rencontre un dispositif architectural. Au-delà des considérations sociales et économiques inhérentes au logement social, le projet d'Aalto pour le Hansaviertel viserait-il à maintenir une certaine ambiguïté politique dans ces années troubles pour les Berlinoises, de l'Est comme de l'Ouest ? Ni vraiment communiste – son scepticisme face à l'influence soviétique en Finlande le différencie des autres architectes des CIAM –, ni acquis au mode de vie américain et à son impérialisme qu'il critique²³, Aalto en participant à l'Interbau 1957 se place à la marge, si ce n'est des revendications idéologiques de l'événement, au moins de ses affirmations esthétiques. Peut-être que notre lecture géopolitique de la Aaltohaus de Berlin est un lointain écho de ce que l'architecte affirmait déjà en 1927, à propos du stade olympique d'Helsinki : « Un bâtiment doit servir soit un dieu, soit un homme ; il ne peut se faire l'écrin d'une idée, encore moins son allégorie »²⁴.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Marie Patin, *Monographie d'un édifice oublié. La Aaltohaus dans le Hansaviertel*, mémoire de Master 1 Patrimoine et Musées sous la direction de Christine Mengin, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, année universitaire 2019-2020.

- 23** Pelkonen cite une lettre qu'Alvar a écrite à Aino, depuis les États-Unis où il enseigne sous contrat, qui trahit sa désillusion et son amertume envers l'évolution des mentalités dans un pays qu'il avait autrefois admiré. Voir Pelkonen, *Alvar Aalto. Architecture, Modernity and Geopolitics*, *op. cit.*, p. 191.
- 24** Alvar Aalto, « An independence monument in Helsinki – The Olympic stadium », *Uusi Suomi*, 25 novembre 1927, cité dans Jetsonen, *Alvar Aalto Apartments*, *op. cit.*, p. 11.

RENÉ BOLLE-REDDAT, CHAPELAIN DE NOTRE-DAME-DU-HAUT : LUMIÈRES SUR LE PROTECTEUR DE LA CHAPELLE DE LE CORBUSIER

ILONA BERNARD

« Notre-Dame-du-Haut n'est pas une quelconque chapelle, fut-elle la plus belle, encore moins un monument historique, fut-il le plus prestigieux. C'est un lieu de prières privilégié puisqu'il n'est pas nécessaire de croire pour y prier. Il suffit d'aimer »¹. Cette affirmation de François Mathey, en préface de *Un évangile selon Le Corbusier* de René Bolle-Reddat, souligne l'immense complexité de la chapelle bâtie à Ronchamp par Le Corbusier entre 1950 et 1953. Les origines mêmes du projet sont marquées par les incertitudes. Au sommet de la colline de Bourlémont, sur le territoire de la ville de Ronchamp en Haute-Saône, une chapelle de pèlerinage, dédiée à la Vierge Marie, est détruite par un bombardement en 1944. Les Ronchampoises, comme d'autres fidèles venus des quatre coins de France, ont pour habitude de s'y rendre deux fois l'an, le 15 août et le 8 septembre². Mais au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le culte n'est plus possible. Le diocèse de Besançon ainsi que des habitants de Ronchamp, réunis en la Société Immobilière de Notre-Dame-du-Haut, qui possède désormais le site, s'associent pour la reconstruction de la chapelle. Le diocèse est représenté par la Commission d'Art Sacré (CDAS) locale, à qui le choix de l'architecte est conféré. La CDAS de Besançon apparaît comme une commission pionnière à l'origine de plusieurs constructions reconnues aujourd'hui comme des édifices majeurs de l'architecture sacrée du xx^e siècle : la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Le Corbusier, l'église du Sacré-Cœur d'Audincourt réalisée en 1946 par Maurice Novarina, l'église Sainte-Croix de Sochaux et l'église Sainte-Jeanne-d'Arc de la Pépinière de Belfort, construites respectivement en 1951 et 1956 par Marcel Lods. La CDAS de Besançon compte parmi ses membres actifs le Père Pie Raymond Regamey, le Père Marie-Alain Couturier et le chanoine Lucien Ledeur, acteurs du renouveau de l'Église ayant permis à des architectes, mais aussi à des artistes

1 François Mathey, « Préface » de René Bolle-Reddat, *Un évangile selon Le Corbusier*, Paris, Cerf, 1987, p. 8.

2 Notre-Dame-du-Haut est une chapelle dédiée à la Vierge : le pèlerinage du quinze août intervient au moment de la fête de l'Assomption de la Sainte Vierge et celui du huit septembre pour la célébration de la Nativité de Marie.

contemporains, de s'exprimer à travers la création de nouveaux lieux de culte³. Lucien Ledeur, secrétaire de la Commission, et François Mathey, inspecteur des Monuments historiques des Vosges, proposent Le Corbusier, avec le vif soutien d'Alfred Canet, secrétaire de la Société Immobilière de Notre-Dame-du-Haut.

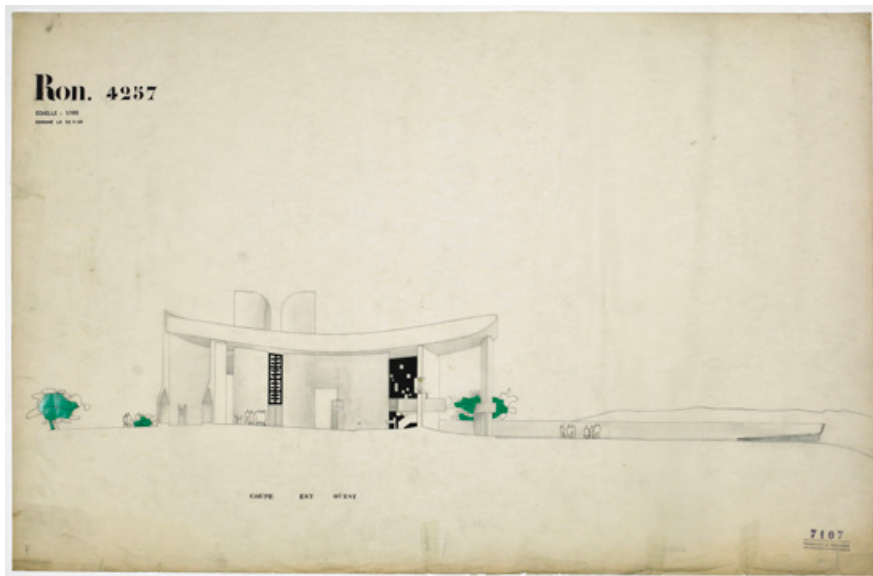


Fig. 1. Coupe est-ouest, chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 22 novembre 1950 © FLC – ADAGP, Archives de la Fondation Le Corbusier, plan 7101.

Le Corbusier se montre réticent dans un premier temps, il devait construire une basilique à La Sainte-Baume dans les Bouches-du-Rhône en 1948, mais ce projet qui lui tenait à cœur a avorté, en raison du refus de l'Église⁴. Si l'architecte n'accepte pas directement, son premier voyage à Ronchamp le 4 juin 1950 le fait changer d'avis: le paysage environnant et la localisation de la colline de Bourlémont le séduisent. Le programme est peu contraignant: à la nef principale de la chapelle doivent s'ajouter trois chapelles secondaires ainsi qu'un chœur extérieur dédié aux cérémonies en plein air, notamment à l'occasion des pèlerinages (fig. 1). Le projet de Le Corbusier est pensé en interaction avec l'environnement; la chapelle doit s'intégrer parfaitement dans l'espace.

- 3 Jean-Michel Leniaud, *Vingt siècles d'architecture religieuse en France*, Paris, Patrimoine Références, 2006, p. 189-190.
- 4 Le Corbusier, *Modulor 2*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Collection ASCORAL, 1955, p. 316: « Trouin et moi avons pendant des années préparé un réveil majeur architectural et iconographique de la Sainte-Baume: basilique souterraine, mystère et pénombre... [...] Mais les archevêques et les cardinaux de France faussement renseignés jetèrent l'interdit... ».

L'emplacement du nouveau bâtiment est sensiblement le même que celui de l'ancienne chapelle, certaines pierres sont même récupérées pour le chantier. La proposition de l'architecte de la rue de Sèvres puise ses origines dans de nombreuses sources d'inspiration, la principale demeurant une carapace de crabe ramassée sur une plage de Long Island, objet à réaction poétique cher à Le Corbusier. Loin des plans traditionnels des bâtiments religieux, la chapelle de béton s'exprime en courbes, en lumière, en couleurs et s'élance vers le ciel telles deux mains jointes en prière. Notre-Dame-du-Haut fait écho à la volonté de synthèse des arts de l'architecte : les bancs en béton, pensés comme des sculptures, sont réalisés par Joseph Savina, ébéniste breton avec lequel Le Corbusier travaille déjà pour sa production artistique personnelle ; la porte principale est ornée d'émaux, les vitrages sont peints et laissent passer la lumière à travers les couleurs et les formes. Les différents matériaux choisis par Le Corbusier participent de l'atmosphère du lieu : le béton brut de décoffrage, le bois, la fonte de fer, le bronze. Si cette chapelle résolument moderne a suscité autant de critiques négatives que d'enthousiasme, elle témoigne d'un véritable tournant dans l'architecture du xx^e siècle.

Néanmoins, la décision de construire la chapelle telle que Le Corbusier l'envisage prend du temps, notamment en raison de problèmes financiers, notamment à cause de la réticence de l'Église qui n'accepta pas de participer au financement de l'édifice⁵. Le chantier a *in fine* pu démarrer grâce à un investissement collectif regroupant des fonds des dommages de guerres, des dons de particuliers, l'apport de la paroisse de Ronchamp, l'apport personnel de l'archevêque, une avance de la caisse diocésaine pour les églises nouvelles ainsi que le prêt bancaire de la Société Immobilière Notre-Dame-du-Haut⁶. Le concours d'Eugène Claudius-Petit, ministre de la Reconstruction et ami de Le Corbusier, est d'ailleurs d'une grande importance puisqu'il contribue à convaincre Monseigneur Dubourg, alors archevêque de Besançon, de la validité du projet.

De la chapelle de pèlerinage au site patrimonial de premier ordre, la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier a très rapidement pris une place de premier ordre dans l'inconscient collectif, en devenant une véritable icône de l'architecture religieuse moderne, connue et reconnue dans le monde entier. Classée Monument historique et inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO, Notre-Dame-du-Haut est désormais un maillon à part entière du paysage patrimonial français. Les mécanismes d'un tel succès sont multiples mais découlent avant tout de la perception du bâtiment. Des prémisses du chantier à son inauguration, la

⁵ Danièle Pauly, *Ronchamp, lecture d'une architecture*, Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1987, p. 57.

⁶ *Ibid.*

chapelle a sans cesse été sous le feu des projecteurs. Lorsque l'abbé René Bolle-Reddat devient chapelain de Notre-Dame-du-Haut en 1958, c'est plus qu'une charge ecclésiastique et spirituelle qu'il embrasse : c'est la vocation d'une vie. Jusqu'à son décès en l'an 2000, René Bolle-Reddat n'a eu de cesse de défendre les intérêts de la chapelle de Le Corbusier. Fer de lance de la patrimonialisation de la chapelle de Ronchamp, le chapelain a dédié sa vie à sa protection et à sa valorisation.

Un sentiment patrimonial précoce

Avant même que le chantier ne soit achevé en 1955, la chapelle de Le Corbusier fait couler beaucoup d'encre. La presse, qu'elle soit locale, nationale, ou mondiale, généraliste, spécialisée ou religieuse, s'empare de ce nouveau projet. Le Corbusier n'en est pas à sa première réalisation, ni à sa première innovation : des villas puristes des années 1920 à son projet urbanistique et architectural de Chandigarh, en passant par l'Unité d'habitation de Marseille, il est reconnu dans le monde entier pour son architecture, mais aussi pour ses théories. Chef de file du Mouvement moderne, il suscite autant d'admiration que d'incompréhension. Il est une figure publique et, à ce titre, toute nouvelle construction est un sujet qui passionne la presse : en ce qui concerne la chapelle de Ronchamp, la majorité des articles ne tarissent pas de louanges, certains s'interrogent tandis que d'autres, plus acerbes, critiquent la pertinence du projet⁷. La pluralité des avis n'empêche pas les Ronchampoises et autres curieux de s'attarder sur le chantier. L'inauguration de la chapelle Notre-Dame-du-Haut constitue un événement très attendu dans le monde entier : à peine achevé, le nouveau bâtiment de Le Corbusier est déjà considéré comme un monument du xx^e siècle, un lieu « historique » : « Ronchamp non seulement restera pour nous un lieu de pèlerinage, mais aussi un témoignage de l'audace harmonieuse de notre temps. La chapelle de Ronchamp appartient désormais à notre histoire »⁸ (fig. 2).

7 « [...] la chapelle de Ronchamp est qualifiée de *garage ecclésiastique, pantoufle, bunker, abri anti-atomique, tas de béton...* », Danièle Pauly, *Ronchamp*, op. cit., p. 57.

8 *L'Est Républicain*, discours inaugural de Monsieur Roger Duchet, ministre de la Reconstruction et du Logement, le lundi 27 juin 1955, Vesoul, Archives départementales de Haute-Saône, 1PJ29.



Fig. 2. Le Corbusier à l'inauguration de la chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 25 juin 1955 © FLC – ADAGP, Archives de la Fondation Le Corbusier, L4(4)91.

Un chapelain pour vigie

Cette histoire, René Bolle-Reddat entend bien la faire vivre. Au-delà de ses fonctions liturgiques, il a en charge le bon fonctionnement du site de pèlerinage de Bourlémont et participe activement à son rayonnement, notamment par la publication du *Journal de Notre-Dame-du-Haut* qu'il écrit entre janvier 1961 et avril 1992. Cette publication mensuelle ou bimensuelle rend compte de la vie liturgique. Elle constitue, pour l'historien, une précieuse source d'information en ce qui concerne la fréquentation de la chapelle, les événements qui s'y déroulent mais aussi la réception de l'édifice. Conscient de l'importance du lieu dont il a la responsabilité, René Bolle-Reddat s'implique dans sa protection afin d'en conserver l'intégrité. Ainsi, il fait fermer les échoppes qui s'installent à flanc de colline et portent atteinte aux abords de Notre-Dame-du-Haut, surveille les vandales et régule les visites : « Gardien occupé en la saison touristique à garder : à éviter le pire, les déprédations, le chaos ; à refouler les chiens, à protéger le silence pour favoriser le recueillement et la prière des meilleurs en cet espace voué d'abord à cela. [...] Ce n'est pas un mépris du tout-venant qui m'habite ni une prédiction pour quelques humains privilégiés... Pourtant me vient parfois l'envie d'écrire, à l'entrée : « touristes non-admis », en donnant à ce mot tout ce qu'il est possible d'y mettre de péjoratif au temps des vacanciers de la canicule »⁹.

⁹ René Bolle-Reddat, *Un évangile selon Le Corbusier*, Paris, Cerf, 1987, p. 37.

C'est là toute l'ambivalence du site : son succès est aussi le principal facteur des maux de Notre-Dame car la sur-fréquentation induit des dommages divers, comme la mise en péril de la nature si chère à Le Corbusier, les troubles possibles à la quiétude du lieu de prière ainsi que des dégradations précoces sur le bâti. Cette chapelle a en effet été conçue pour accueillir des pèlerins, mais elle n'a pas été pensée pour un visitorat touristique : « Journée de foule extraordinaire six cent douze véhicules sur la petite route de la chapelle [...] sur la plus courte départementale de France. Que les responsables de la circulation en tirent des conclusions positives! [...] La nuit vient sur cette journée qui a vu plus de trois mille personnes : c'était l'évangile de la multiplication des pains! »¹⁰ (fig. 3).



Fig. 3. Messe en plein air à la chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1957 © FLC – ADAGP, Archives de la Fondation Le Corbusier, L3(2)263.

Proche de Le Corbusier, René Bolle-Reddat entretient avec le « poète de l'angle droit » une relation épistolaire. Il informe Le Corbusier du devenir de la chapelle, lui fait part des projets pour lesquels il est sollicité. Leur correspondance permet de comprendre pourquoi le site demeure majoritairement intact : Le Corbusier s'oppose à toute modification de sa chapelle et de ses abords. Il laisse au chapelain le soin de se débarrasser des installations de fortune qui peuplent la colline et lui intime de ne pas accepter de projet sans son accord,

¹⁰ *Ibid.* p. 146.

même s'il s'agit de la simple création d'une crèche. L'architecte ne souhaite ni installation artistique, ni construction d'un nouveau bâtiment pour les pèlerins, quand bien même cela améliorerait l'accueil sur le site de Bourlémont: il est impensable pour lui de bâtir une « Maison du Silence »¹¹. La spiritualité à Notre-Dame-du-Haut va de soi, elle est ancrée dans ce haut-lieu qui n'a guère besoin, pour l'architecte, de quelconque adjonction.

Une dévotion aveugle ?



Fig. 4. René Bolle-Reddat devant l'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce, Passy, Maurice Novarina, Archives de la Fondation Le Corbusier, L3(2)241.

La passion de René Bolle-Reddat pour la chapelle conduit à des dérives. Fervent défenseur de Le Corbusier, il est réputé « haut en couleur » et n'hésite pas à se montrer agressif envers les visiteurs indésirables à ses yeux, ce qui lui vaut d'ailleurs des démêlés avec la justice en 1994 quand il est accusé, par un avocat parisien, de tentative d'homicide sur sa personne, celle de sa femme et de ses deux fils¹². Si cet incident peut paraître anecdotique, il n'en est rien. Le prêtre n'en est pas à sa première voie de fait et l'on peut retrouver sa virulence dans son obstination à s'occuper seul de Notre-Dame-du-Haut qui le rend responsable, malgré lui, de la dégradation des lieux. Il entreprend à la fin de l'année 1959, de premiers travaux de restauration en accord avec

les architectes de l'agence de Le Corbusier et sous la direction d'André Maisonnier. Si ces travaux, qui consistaient en un blanchiment du crépi recouvrant la

11 Lettre de Le Corbusier à René Bolle-Reddat, le 7 juillet 1961, Paris, Archives de la Fondation Le Corbusier, Q1-5-213.

12 *Le Monde*, 14 novembre 1994, Besançon, Archives du Diocèse de Besançon, 73 W121-2.

chapelle grâce à de la peinture à l'acrylique, ont été réalisés dans les règles de l'art, ce n'est pas le cas de la suite des restaurations qu'il entreprend. Dans les années 1980, alors que les bâtiments entament une lente dégradation, l'homme d'Église refuse toute coopération avec les autorités compétentes et veut continuer à mener des travaux seul, sans subvention, ce qui inquiète vivement la direction des Monuments historiques. Aucune restauration ne sera entreprise avec l'État qui ne parvient pas à une entente avec René Bolle-Reddat, même à l'occasion du centenaire de la naissance de l'architecte, en 1987. Il faudra attendre la mort du chapelain en 2000 pour que la question de la restauration se repose (fig. 4).

Un long cheminement vers la protection

L'implication de René Bolle-Reddat dans la valorisation, la protection et la restauration de la chapelle Notre-Dame-du-Haut ne peut suffire à assurer sa pérennité. Le chapelain en a conscience, puisqu'il s'implique dans plusieurs demandes de protection patrimoniale. Ce long processus administratif a toutefois débuté bien avant qu'il n'endosse son rôle de chapelain. La protection du site de Bourlémont a été très précoce puisqu'elle commence dès 1953, avant la fin du chantier de construction de la chapelle, mais n'aboutit qu'en 1960. La Société Immobilière Notre-Dame-du-Haut¹³ a, en effet, voulu protéger la colline de Bourlémont en amont de son achèvement car elle prévoit déjà un engouement et une fréquentation sans précédent pour le site : « Si le site n'est pas protégé, il risque d'être enlaidi rapidement par des constructions futures qui lui enlèveraient la plus grande partie de son intérêt touristique »¹⁴. Le vice-président de la Commission départementale des sites, Monsieur Garret, appuie la demande de la Société Immobilière. Soutenue par le maire de Ronchamp, la demande concerne d'abord le classement de la chapelle, mais aussi une « zone *non aedificandi* délimitée par la courbe de niveau à 390 m qui englobe une grande partie de la colline »¹⁵. Cette volonté de protéger à la fois la chapelle et son environnement fait écho au projet de Le Corbusier qui pense ce haut lieu de culte comme un ensemble bâti (la chapelle, la maison du chapelain, l'abri des pèlerins) et naturel (la colline offre une vue privilégiée sur les quatre horizons)¹⁶

13 Lettre de M. Carraud et A. Canet au nom de la Société Civile Immobilière au préfet de la Haute-Saône, le 3 décembre 1953, Archives de la Commission supérieure des sites, cité par Gilles Ragot dans Fondation Le Corbusier, *La colline et la chapelle de Ronchamp*, 2008.

14 Gilles Ragot, « La colline et la chapelle de Ronchamp », Jean-Louis Cohen, (dir.), *Manières de penser Ronchamp*, Fondation Le Corbusier, Paris, Éditions de la Villette, 2011, p. 77.

15 *Ibid.*

16 « À l'Est, les Ballons d'Alsace; au Sud, les derniers contreforts laissent un vallon; à l'Ouest, la plaine de Saône; au Nord, un vallon et un village. », Le Corbusier, *Ronchamp*, collection Les

créant ainsi un phénomène d'acoustique visuelle¹⁷. Toutefois, cette première entreprise de protection échoue, puisque la Commission n'est pas habilitée à protéger un bâtiment. De plus, à ce moment, la popularité de Le Corbusier joue en la défaveur de la chapelle : « [...] Mr Georges Duhamel n'ayant trouvé rien de plus joli à dire à mon égard que ceci : « Le Corbusier se fait suffisamment sa publicité personnelle sans que la Commission des Sites vienne à son secours ! » »¹⁸. Le Corbusier peut néanmoins compter sur le concours de René Bolle-Reddat, à qui il demande de poursuivre le projet de classement avec la Société Immobilière de Notre-Dame-du-Haut et Michel Parent, conservateur des Monuments historiques. Grâce au soutien d'André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles, l'ensemble formé par le site de la chapelle est inscrit à l'Inventaire des sites¹⁹. Il s'agit là d'une première étape vers une protection plus importante : René Bolle-Reddat, alors secrétaire de la Société Immobilière Notre-Dame-du-Haut, porte un nouveau dossier qui permet l'inscription à l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques en octobre 1965. Le Corbusier ne pourra se réjouir de cette avancée puisqu'il s'est éteint en août de la même année. Un nouvel acteur s'associe alors au chapelain pour obtenir le classement de la chapelle : la Fondation Le Corbusier, préoccupée par les dégradations précoces du béton de la chapelle. La Fondation est le légataire universel de l'architecte. Garante de son droit moral et patrimonial, elle a pour mission de conserver et de mettre en valeur les archives de Le Corbusier ainsi que l'ensemble de son œuvre. Si elle a été pensée par l'architecte bien avant son décès, elle n'est véritablement constituée qu'en 1967 et sa reconnaissance d'utilité publique est accordée en 1968. C'est donc également grâce à son concours que cette « œuvre majeure de Le Corbusier »²⁰ est classée au titre des Monuments

.....
carnets de la recherche patiente, dirigée par Le Corbusier, Carnet n° 2, Zurich, Girsberger, 1957, Archives départementales de Haute-Saône, N8° 3430, p. 89.

17 *Ibid.*

18 Lettre de Le Corbusier à René Bolle-Reddat, 6 juillet 1959, Paris, Archives de la Fondation Le Corbusier, Q1-5-152.

19 Arrêté du ministre d'État chargé des Affaires culturelles, pour le ministre, le directeur général de l'Architecture, René Percher, 11 mars 1960.

20 Commission supérieure des Monuments Historiques, procès-verbal exprimant l'avis favorable de la Commission au classement de la chapelle, 26 juillet 1967, Charenton-le-Pont, Archives de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 70451-2-1.

historiques « dans sa totalité »²¹ le 8 novembre 1967²². Les bâtiments annexes²³ à la chapelle sont, quant à eux, classés en 2003.

Un avenir loin des ambitions corbusiennes

« C'est une grâce que Ronchamp sorte tout cru de l'herbe à pissenlits ! Une chance, une de ces situations qu'il s'agit de voir et d'apprécier. Il ne faut pas ménager... Je vous en supplie. Maintenez cet état présent si saisissant ! »²⁴. La volonté persistante de Le Corbusier de refuser toute modification sur le site de Ronchamp a certes été respectée de son vivant, mais a été outrepassée au début des années 2000, lorsque la Société Immobilière Notre-Dame-du-Haut, constituée dès 1970 en l'Association Œuvre Notre-Dame-du-Haut, décide de moderniser le site afin d'assurer sa pérennisation. Après le décès de René Bolle-Reddat, l'AONDH entend mener à bien un projet de revalorisation du site afin de faire perdurer la vie spirituelle sur la colline de Bourlémont. Ce projet s'exprime par la construction d'une porterie (espace d'accueil et de médiation) ainsi que d'un couvent. La modification du site voulue par l'Association Œuvre Notre-Dame-du-Haut a été mise en œuvre entre 2006 et 2011 par Renzo Piano pour la partie architecturale et par Michel Corajoud pour le paysage. Les changements opérés ont été une source de tensions et de conflits, et ce à différentes échelles car ils modifient le site. Une pétition internationale et anonyme, signée par de nombreux prix Pritzker, des historiens et même le président de l'ICOMOS a contraint Renzo Piano à transformer son projet initial, en modifiant le bâtiment d'accueil et en enfouissant le couvent. Il n'en demeure pas moins que le couvent et la porterie conservent une emprise au sol assez importante et sont finalement peu éloignés de la chapelle, de l'abri du pèlerin et de la maison du chapelain, même si « l'effort fait par Renzo Piano pour enfouir les lieux de séjour et de culte des religieuses est incontestable : les locaux sont à demi-enterrés et habilement cachés par des plantations venant frôler la chapelle »²⁵. Ce remaniement du site de Bourlémont fut marqué par un désaccord majeur avec la Fondation Le Corbusier

21 *Ibid.*

22 Ministère des Affaires culturelles, Arrêté de classement de la chapelle Notre-Dame-du-Haut, 8 novembre 1967, Charenton-le-Pont, Archives de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 70451-2-1.

23 La maison du gardien, l'abri du pèlerin, les tables en béton, la cave, la pyramide, et le campanile de Jean Prouvé.

24 René Bolle-Reddat, *Un évangile*, *op. cit.*, p. 40-41.

25 Jean-Louis Cohen, « Béton, carottes et pommes de terre. Menaces sur la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier », dans Jean-Louis Cohen (dir.), *Manières de penser Ronchamp*, *op. cit.*, p. 57.

qui fut peu consultée et s'est opposée à ce projet au motif qu'il allait à l'encontre des volontés de l'artiste qu'elle représente.

Une consécration internationale

Le projet de l'Association Œuvre Notre-Dame-du-Haut intervient à un moment crucial pour la Fondation et les propriétaires de nombreux bâtiments réalisés par Le Corbusier à travers le monde, puisqu'il s'agit d'obtenir l'inscription à la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Le premier dossier d'inscription en série de « L'œuvre architectural et urbain de Le Corbusier » est constitué entre 2003 et 2009 mais essuie un refus de la part de la Commission. Un second dossier est présenté en 2011. En vain... Cette fois le refus de l'UNESCO incombe en partie au nouveau complexe créé par Renzo Piano : la perte d'authenticité du site joue en défaveur de l'inscription. Il faut attendre 2016 pour que la proposition d'inscription, alors intitulée « L'œuvre architectural de Le Corbusier : une contribution exceptionnelle au Mouvement moderne » soit acceptée. Cette proposition concerne 17 œuvres architecturales de Le Corbusier, répartis sur sept pays et trois continents. Toutefois, le site de Ronchamp, et notamment les bâtiments annexes et aménagements paysagers de Renzo Piano et Michel Corajoud, ont été un frein à l'inscription puisque l'authenticité du lieu, critère retenu pour l'inscription, était jugée mise à mal.

Les bâtiments de Renzo Piano et l'aménagement de Michel Corajoud font désormais partie intégrante du site de Bourlémont, lui apportant une nouvelle dimension architecturale, naturelle, culturelle et spirituelle. Ce nouveau Ronchamp témoigne en un sens de la difficulté à saisir le modernisme et, plus encore, à respecter un ensemble architectural tel qu'il a été pensé à l'origine. Bien que les besoins des usagers évoluent avec le temps, la question de la préservation du patrimoine, de la considération et de la conservation de l'intention artistique de Le Corbusier se pose. Notre-Dame-du-Haut est un site qui ne laisse personne indifférent : le talent de Le Corbusier réside également dans sa capacité à avoir créé une chapelle qui touche à la fois les chrétiens et les laïques, les amateurs d'architecture comme les visiteurs les plus profanes. À ce titre, Notre-Dame-du-Haut est, à bien des égards, un site corbuséen par excellence où le soleil, l'espace, la nature et le béton entrent en symbiose (**fig. 5**).



Fig. 5. La porterie et la tour sud-ouest de la chapelle, Ronchamp, 2016 © Jean Pierre Dalbéra.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Ilona Bernard, *La patrimonialisation de la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Le Corbusier: du site corbuséen au site hérité*, Master 1, Patrimoine et Musées sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, année universitaire 2018-2019.

LA MISE EN TOURISME DES ARCHITECTURES D'HECTOR GUIMARD À PARIS : DES ŒUVRES VALORISÉES ?

ADÈLE ROUSSEL



Fig. 1. Photographie d'Hector Guimard dans un cadre réalisé par lui-même (issu de l'Hôtel Guimard), Collection Cooper Hewitt, 1907. © Cooper Hewitt Museum. Source: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18410789/>

Lyonnais d'origine, parisien d'adoption, l'architecte français Hector Guimard (1867-1942) (**fig. 1**) est considéré comme le chef de file de l'Art nouveau parisien. International, polymorphe et complexe, ce mouvement artistique et architectural s'est décliné en presque autant de tendances qu'il y eut de foyers de création. Dans l'historiographie française et internationale, on retrouve les travaux de Stephan Tschudi-Madsen, Meredith. L. Clausen, Jeremy Howard, Alastair Duncan ou encore ceux de Jean-Michel Leniaud pour les plus généraux, ainsi que des références davantage spécialisées comme François Loyer ou Franco Borsi¹. Les historiens retiennent généralement comme date de son apparition en France l'année 1895, qui

1 Stephan Tschudi-Madsen, *Sources of Art nouveau*, Oslo, 1975 [1956]; Meredith. L. Clausen, *Frantz Jourdain and the Samaritaine: Art Nouveau Theory and Criticism*, Leiden, E. J. Brill, 1987; Jeremy Howard, *Art nouveau: international and national styles in Europe*, Manchester, Manchester University Press, 1996; Alastair Duncan, *Art nouveau*, Londres, Thames and Hudson, 2001 [1994]; Jean-Michel Leniaud, *L'Art nouveau*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009; François

correspond d'abord à l'inauguration de la Maison de l'Art nouveau de Siegfried Bing, et, en second lieu, à la création du manifeste de Guimard, le Castel Béranger. Si l'Art nouveau connaît de multiples déclinaisons, il obéit à quelques grands principes au premier rang desquels l'unité dans l'art : architectes, artistes et artisans d'art prônent l'abolition des frontières entre les arts majeurs et mineurs : du bâtiment au papier peint en passant par le mobilier, l'art est partout, l'art est dans tout². Le renouvellement du répertoire ornemental est également l'une des priorités des tenants de l'Art nouveau. À Paris, ils puisent leur inspiration notamment dans le floral et le végétal, favorisent l'asymétrie, les courbes, les arabesques. La nature est guide³. Nous ne reviendrons pas sur le parcours et l'œuvre d'Hector Guimard, architecte formé à l'École nationale des arts décoratifs et à l'École des beaux-arts, largement étudiés⁴, mais nous contenterons de souligner qu'au-delà de ses seules réalisations, il est connu pour les différents moyens médiatiques qu'il a employés en son temps pour faire connaître sa création et construire son autopromotion : quelles sont aujourd'hui les traces de sa légende ? Pour prendre la mesure de la valorisation contemporaine de son œuvre, l'axe de la mise en tourisme – processus de la construction d'un « lieu » touristique – apparaît pertinent. L'Art nouveau est en effet au cœur d'enjeux touristiques majeurs dans plusieurs villes européennes, notamment à Barcelone ou à Bruxelles. Depuis quelques décennies, Paris, dont l'identité architecturale, artistique et patrimoniale est multiple, octroie aussi une place à

Loyer, Paul Hankar, *La naissance de l'Art nouveau*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1986., et François Loyer, *L'Art nouveau en Catalogne*, Cologne, Evergreen-B. Taschen, 1997 ; Franco Borsi et Hans Wieser, *Bruxelles capitale de l'Art nouveau*, Bruxelles, M. Vokar, 1992 (2e éd.) [1971] ; Franco Borsi et Ezio Godoli, *Paris Art nouveau : architecture et décoration*, Paris, Marc Vokar, 1989 [1976].

- 2 Rossella Froissart-Pezone, *L'art dans tout, Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS, 2005.
- 3 À ce titre, Hector Guimard aurait énoncé : « C'est à la nature toujours qu'il faut demander conseil » (1899).
- 4 Ralph Culpepper, *Bibliographie d'Hector Guimard*, Paris, Société des Amis de la Bibliothèque Forney, 1971 ; Gillian Naylor et Yvonne Brunhammer, *Hector Guimard*, Londres, Academy Editions, 1978 ; Claude Frontisi, *Les architectures d'Hector Guimard*, Paris, Les amis d'Hector Guimard, 1978 ; Maurice Rheims, Felipe Ferré, *Hector Guimard, Architecte d'Art*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1985., *Guimard*, (cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 13 avril-26 juillet 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, 1992 ; Philippe Thiébaud, *Guimard : l'Art nouveau*, Paris, Gallimard, 1992., Philippe Thiébaud (dir.), *Guimard*, Actes du colloque international du musée d'Orsay, 12-13 juin 1992, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994 ; Georges Vigne, Felipe Ferré, *Hector Guimard*, Paris, Charles Moreau, 2003 ; Georges Vigne, *Hector Guimard, Le geste magnifique de l'Art nouveau*, Paris, éditions du patrimoine, 2016 ; David A. Hanks (dir.), *Hector Guimard : Art Nouveau to Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2021.

son patrimoine Art nouveau, principalement au prisme de l'œuvre de Guimard. Pour autant, ce processus de patrimonialisation n'est pas toujours allé de soi, comme on se propose de l'analyser dans cet article.

Hector Guimard : l'histoire d'une patrimonialisation ardue

L'entrée de l'œuvre d'Hector Guimard dans la chaîne patrimoniale s'avère tumultueuse à plusieurs égards. Sans tomber dans la caricature – il fut un temps où l'Art nouveau était péjorativement qualifié de « Style nouille »⁵ –, l'Art nouveau, une fois passé de mode à partir du milieu des années 1910, est d'abord simplement et banalement écarté pour des raisons de goût, avant d'être oublié, puis peu à peu redécouvert mais mal connu. L'œuvre d'Hector Guimard, qui lui-même meurt en 1942 à New York dans la plus grande indifférence⁶, ne fait pas exception. Ses archives sont perdues⁷ ou dispersées, beaucoup de ses bâtiments sont détruits, même les plus emblématiques à l'instar du Castel Henriette en 1969. Ces pertes, désormais considérées comme injustes et révoltantes, font alors naître un premier sentiment patrimonial, porté par l'émotion collective⁸. Les années 1960 marquent donc le commencement d'un long processus de patrimonialisation dont les différentes étapes – identification, étude, connaissance, reconnaissance, protection, valorisation – nécessiteront plusieurs décennies. Cette sensibilité nouvelle à l'Art nouveau s'observe ailleurs. À Bruxelles, la Maison du Peuple (1896-1898) de l'architecte belge Victor Horta disparaît en 1964, malgré une mobilisation internationale⁹. Sur le territoire national, à Nancy, autre grand foyer de création, la destruction en 1974 de la villa Fournier-Defaut (1902-1904), réalisée par Henri

5 L'expression apparaît dans les années 1930.

6 Des erreurs ont été commises sur l'année de son décès pendant un long moment. Par exemple, l'année 1934 (au lieu de 1942) est avancée dans l'article de Luciana Miotto Muret, « Le castel Henriette à Sèvres », *Le Monde*, 03 avril 1969.

7 Les archives de l'agence de l'architecte sont jetées pendant la guerre car il était alors interdit de conserver des matières inflammables dans les greniers. Voir : Alain Blondel, « 1960 : Blondel et Plantin à la découverte de Guimard », Philippe Thiébaud (dir.), *Guimard*, Actes du colloque international du musée d'Orsay, 12-13 juin 1992, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 1-12.

8 La place de l'émotion est abordée par la sociologue Nathalie Heinich dans *La fabrique du patrimoine* (2009) et constitue l'une des entrées dans la chaîne patrimoniale avec le travail de l'expertise. Par ailleurs, l'ouvrage collectif *Émotions patrimoniales* (2013), dirigé par l'anthropologue Daniel Fabre, est consacré aux interactions existantes entre l'émotion et le patrimoine à travers différentes études de cas.

9 Françoise Aubry, « Heurs et malheurs de l'œuvre de Victor Horta », *Art nouveau & écologie. Mélanges*, Bruxelles, ministère de la Région de Bruxelles Capitale, 2015, p. 45-84.

Gutton et Joseph Hornecker, soulève des protestations similaires : étudiants de l'École des beaux-arts de Nancy et associations de quartier dénoncent l'anéantissement du patrimoine¹⁰. Ces émotions patrimoniales à l'égard de l'architecture Art nouveau apparaissent dans un contexte certes menaçant, mais aussi plus ambigu qu'il n'y paraît en matière de reconnaissance et de protection patrimoniales¹¹. Au début des années 1960, sont en effet initiées les premières protections au titre des Monuments historiques de bâtiments Art nouveau parisiens, dont certaines réalisations de Guimard : l'Hôtel Guimard (1964), la Synagogue de la rue Pavée (1964) et le Castel Béranger (1965)¹². À Bruxelles, la situation est comparable. La commune de Saint-Gilles se porte acquéreur de l'habitation personnelle et de l'atelier de Victor Horta en 1961 afin de les transformer en musée Horta¹³. L'ensemble est classé en 1963, première protection d'un édifice Art nouveau bruxellois¹⁴. Au cours des années 1960, dans un double mouvement antagoniste mais simultané, protections et destructions se côtoient : certains bâtiments sont sauvegardés, d'autres détruits, ils suscitent l'émotion et participent à construire une patrimonialisation. À Paris, la reconnaissance nouvelle de l'œuvre de Guimard demeure fragile. Avec les années 1970 arrive le temps des études scientifiques et de leur diffusion par le biais d'expositions et de publications. La première grande rétrospective se tient à New-York, au Museum of Modern Art (MoMA) en 1970¹⁵. L'année suivante, l'exposition est présentée à Paris¹⁶ mais sous une forme tout à fait différente : plusieurs architectes de l'Art nouveau sont consacrés, Guimard n'est plus le seul à tenir l'affiche. Cela paraît

10 Jérôme Perrin, « Construction and Destruction of the Villa Fournier-Default », *Coup de fouet*, n° 23, 2014, p. 42-47.

11 Ce phénomène d'actions entreprises à la suite de catastrophes est récurrent et peut s'observer à plusieurs niveaux. Par exemple, le cadre juridique à l'égard de la protection du patrimoine s'est constitué à mesure que les guerres ont détruit les biens culturels. La Convention de La Haye de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé est particulièrement éloquente car il s'agit d'une réaction directe à la Seconde Guerre mondiale et au progrès des techniques de guerre.

12 Ceci dans le cadre de la campagne thématique de protection des monuments modernes initiée par André Malraux en 1963. Pour de plus amples informations, voir Bernard Toulhier et Édith Lauton, « La protection des monuments modernes : le rôle d'André Malraux », Dominique Hervier (dir.), *André Malraux et l'architecture*, Paris, Le Moniteur, 2008, p. 88-107.

13 Françoise Aubry, « Heurs et malheurs de l'œuvre de Victor Horta », *op. cit.*

14 *Ibid.*

15 *Hector Guimard*, New-York, Museum of Modern Art (MoMA), 11 mars-10 mai 1970. Cette exposition est organisée sous l'impulsion d'Alain Blondel et d'Yves Plantin, acteurs de la redécouverte d'Hector Guimard dans les années 1960.

16 *Pionniers du xx^e siècle, Guimard, Horta, Van De Velde*, Paris, musée des Arts Décoratifs, 10 mars-31 mai 1971.

révéléateur de l'attention encore toute relative qui est portée à Guimard et à son œuvre, toutefois, le processus de patrimonialisation est loin d'être achevé. Au fil du temps, l'histoire du goût évolue, les protections sont plus nombreuses, le travail de Guimard est étudié, compris, reconsidéré, réhabilité, admiré. Il fait l'objet d'une première exposition monographique dans un musée français, le musée d'Orsay, en 1992. Au cours des années 1990 et 2000, alors que la connaissance de l'œuvre d'Hector Guimard s'affine¹⁷, le concept de patrimoine évolue, qu'il s'agisse des temporalités ou des catégories considérées : les architectures récentes, même les plus ordinaires, intègrent le champ patrimonial¹⁸. Désormais, un édicule de métro signé Guimard peut être considéré comme « patrimoine », au même titre qu'une cathédrale ou un château. Et il l'est puisque seize de ses bâtiments et la totalité de ses entourages et édicules bénéficient aujourd'hui de protections au titre des Monuments historiques. Si, à l'heure actuelle, la notoriété française et internationale d'Hector Guimard est incontestable, tout du moins dans les milieux spécialisés, l'architecte reste méconnu du grand public. Dans l'imaginaire collectif, force est de constater que son œuvre se limite à quelques réalisations (édicules et entrées du métro parisien, Castel Béranger) occultant le reste de sa création pourtant foisonnante. Cela n'est pas anodin et pourrait s'expliquer par la valorisation, encore très lacunaire, du patrimoine que constitue l'œuvre de Guimard.

Guimard, une œuvre hors des circuits touristiques

« Les guides touristiques participent au grand discours de la ville »¹⁹ relève pertinemment l'historien Christophe Prochasson. En effet, ils contribuent à la construction d'un imaginaire de l'espace urbain, d'une représentation de la ville²⁰. Ils procèdent donc d'une double logique : fournir des informations (et un certain nombre de stéréotypes) sur la ville qui, à leur tour, contribuent à mettre en forme l'espace²¹ par le jeu d'identification qu'ils provoquent²². La manière dont les édifices Art nouveau parisiens sont abordés dans les guides ne fait pas exception. Finalement, il s'agirait presque d'un cercle immuable : les guides

17 Désormais, l'état des connaissances est particulièrement avancé, il ne s'agit plus de retracer sa carrière mais plutôt de saisir toutes les nuances de ses réflexions architecturales : Philippe Thiébaud (dir.), *Guimard, op. cit.*, [préface], p. V.

18 Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère, op. cit.*, p. 17-21.

19 Christophe Prochasson, *Paris 1900, Essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 50.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

véhiculent l'image des édifices emblématiques ; cette importante valorisation qui contribue à en amplifier la fréquentation par des visiteurs qui, à leur tour, « nourrissent » et « entretiennent » leur médiatisation, notamment par le biais de la photographie. Le développement des réseaux sociaux, considérable ces dernières années, a accentué le phénomène mais les guides touristiques – quelle que soit leur forme – contribuent toujours amplement à la construction de « l'imaginaire touristique », favorisant la mise en désir d'une destination, octroyant un certain nombre de repères et véhiculant une image symbolique et matérielle du lieu²³. En ce début du XXI^e siècle, Paris est-il devenu, comme l'affirme Christophe Prochasson, « une ville à consommer car elle recèle d'inépuisables richesses »²⁴ ? L'architecture Art nouveau d'Hector Guimard est-elle présente dans les guides touristiques parisiens ? Est-elle ainsi entrée dans le cercle de la consommation de masse²⁵ ? La réponse à la première question est que les réalisations de Guimard demeurent plutôt absentes, même s'il faut distinguer les guides particulièrement complets et détaillés de ceux élaborés pour un bref séjour. Ces derniers ne mentionnent presque jamais Guimard : les œuvres de l'architecte ne sont pas considérées comme incontournables lors d'un court voyage à Paris²⁶. Pour rencontrer ses bâtiments, il faut davantage consulter les guides passant en revue les moindres recoins de la capitale²⁷ ou les guides insolites, se focalisant sur des lieux méconnus ou pittoresques. Les œuvres de Guimard les plus couramment citées dans les guides touristiques sont le Castel Béranger – ce qui paraît cohérent, puisqu'il est considéré comme le manifeste de l'Art nouveau parisien – et la synagogue de la rue Pavée (**fig. 2**), dans le 4^e arrondissement²⁸. Construite sur une étroite parcelle entre 1913 et 1914 pour

23 Maria Gravari-Barbas et Nelson Graburn, « Imaginaires touristiques », *Via* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 16 mars 2012, consulté le 21 mars 2022. URL : <https://journals.openedition.org/viatourism/1178>.

24 Christophe Prochasson, *Paris 1900*, *op. cit.*, p. 50.

25 *Ibid.*

26 Quelques exemples : Philippe Gloaguen (dir.), *Paris balades*, Le Routard, Paris, Hachette Tourisme, 2019 (aucune mention à Guimard dans l'édition 2019/2020, comme dans l'édition 2020/2021) ; Marta Kietczewska-Konopka et al., *Paris, 3 en 1, Guide, Atlas, Carte laminée*, Varsovie, Express Map, 2021.

27 Par exemple : Michelin & Cie, *Paris 2022*, Le Guide Vert Michelin, Paris, Voyages, 2021, p. 84-85 ; Philippe Gloaguen, *Paris : et des anecdotes surprenantes ! : 2021-2022*, Le Guide du Routard, Vanves, Hachette Tourisme, 2021, p. 472.

28 Sybil Canac, Renée Grimaud, Katia Thomas, *111 lieux absolument étonnants à Paris*, Vanves, Hachette tourisme, 2016, p. 216-217 ; Jessie Kanelos Weiner et Sarah Moroz, *Paris à pied. Guide de marche d'un initié*, Chermignon, Nuinui, 2020, p. 41-42. ; Thomas Jonglez, *Paris méconnu*, Versailles, Jonglez, guides de voyage, 2021, p. 130-131 et p. 434-435. Ces exemples sont aussi des guides plutôt orientés vers l'insolite et le méconnu.



Fig. 2 Hector Guimard, Synagogue, 10 rue Pavée Paris 4^e arrt., 1913, Association Agoudas Hakehilos (maître d'ouvrage). © Adèle Roussel, 2021.

l'association Agoudas Hakehilos réunissant neuf sociétés israélites orthodoxes d'origines russe et roumaine, la synagogue est le seul bâtiment culturel réalisé par Hector Guimard²⁹. Plusieurs hypothèses pourraient expliquer son succès touristique, certes modeste mais tangible. D'abord, les édifices construits par

29 Georges Vigne, Felipe Ferré, *Hector Guimard*, Paris, Charles Moreau, 2003, p. 332.

Guimard sont essentiellement privés : hôtels particuliers, villas, immeubles de rapport, ce qui rend leur visite difficile, voire impossible³⁰. La synagogue n'est pas constamment ouverte au public mais est tout de même plus facilement accessible³¹. Ensuite, la situation géographique de la synagogue est fort propice à la fréquentation touristique puisqu'elle se trouve dans le Marais, quartier très prisé et haut lieu du tourisme³². Il n'est donc pas très compliqué de l'intégrer à des circuits touristiques – ne serait-ce que pour la façade –, la rue Pavée étant elle-même particulièrement typique. Enfin, la synagogue pourrait s'inscrire dans une politique de valorisation plus large, portée par la Ville de Paris : celle de témoigner de la richesse et de la diversité des lieux culturels de la capitale³³.

Il n'en demeure pas moins que la représentativité « touristique » des œuvres de Guimard reste fragile – en nombre et dans le contenu – ce qui témoigne d'une valorisation relativement faible. Loin de la réputation emblématique de la tour Eiffel, des Champs-Élysées, de la cathédrale Notre-Dame de Paris ou encore du musée du Louvre, les œuvres de Guimard semblent davantage prendre part à des circuits thématiques, liés à un lieu ou une époque. Illustrant par exemple le quartier de Montmartre, celui du Marais ou encore le moment de la Belle Époque, les édifices de l'architecte sont indissociables d'un contexte géographique ou temporel. Ils ne symbolisent pas la ville. Cependant, de petites réalisations Art nouveau, signées Hector Guimard, font figures d'exception : les entrées du métropolitain³⁴.

Les entrées du métropolitain : une exception patrimoniale

Depuis le début des années 2000, les entrées du métro sont un symbole parisien par excellence, en France comme à l'international. Leur présence médiatique est

30 Parfois, certains propriétaires acceptent d'ouvrir occasionnellement leur demeure à la visite, mais cela reste relativement rare. Par exemple, les propriétaires de la villa La Hublotière située au Vésinet (Yvelines, Île-de-France), proposent en été des visites extérieures de leur propriété avec un guide-conférencier.

31 Selon l'Office du Tourisme et des Congrès de la Ville de Paris, elle peut se visiter sur demande et à l'occasion des Journées européennes du patrimoine.

32 Maria Gravari-Barbas, *Aménager la ville par la culture et le tourisme*, Paris, Le Moniteur, 2013, p. 53.

33 Cet élément est par exemple perceptible sur le site internet officiel de l'Office du Tourisme et des Congrès de Paris : « Paris, une capitale riche en lieux de culte, Découvrir les lieux de culte parisien, à travers toutes les religions ».

34 Le métro Art nouveau est abordé par certains guides touristiques réalisés pour des séjours courts. C'est le cas de : Jean-Bernard Carillet *et al.*, *Paris en quelques jours*, Paris, Lonely planet, 2021, p. 107, qui évoque la station Abbesses.



Fig. 3. Hector Guimard, édicule de type A à fond carré, actuellement situé sur la place des Abbesses (emplacement d'origine : Hôtel de Ville), 1900. © Adèle Roussel, 2021.

importante, leur image est forte. Dans la perspective de l'Exposition universelle de 1900 et de l'extension du réseau de transport urbain, Hector Guimard se voit confier la réalisation de trois types d'entrée : édicules, pavillons et gares³⁵. Sont ainsi réalisés deux modèles d'édicules : le type A, à fond carré, comme celui de la station Abbesses³⁶ (fig. 3), et le type B, à fond arrondi, à l'image de celui de la station Porte Dauphine. Ensuite, Guimard conçoit deux modèles de pavillons ouverts composés d'une simple balustrade à cartouches, ou d'une balustrade à écussons et d'un haut portique au sommet duquel est affiché le mot « métropolitain » sur une enseigne en lave-émaillée. Enfin, Guimard réalise aussi trois petites gares – toutes disparues aujourd'hui – pour des stations jugées plus importantes³⁷. La

35 Georges Vigne, *Hector Guimard, Le geste magnifique de l'Art nouveau*, Paris, éditions du patrimoine, 2016, p. 87-88.

36 Historiquement, cet édicule était situé à la station Hôtel de Ville jusqu'en 1974.

37 *Ibid.*, p. 88. Les stations en question sont Bastille (une gare) et Étoile (deux gares).

dimension emblématique de ces édicules et pavillons s'est probablement construite grâce à une circulation des images intimement liée à un imaginaire ayant nourri un processus de la mise en tourisme³⁸.

La communication visuelle autour du métropolitain se décline de différentes manières. D'abord, elle imprègne la vie quotidienne des Français depuis de nombreuses décennies³⁹. En 1969, Salvador Dalí se mettait en scène pour *Paris Match* tenant en laisse un tamanoir, devant un pavillon Guimard (**fig. 4**)⁴⁰. Qu'elles servent d'ambiance ou de décor, ces petites constructions Art nouveau sont amplement présentes dans la sphère médiatique ou dans le domaine de l'illustration, notamment de la bande-dessinée⁴¹. Les dessinateurs jouent sur leur esthétique singulière et végétale afin de créer une ambiance fantastique ou futuriste, ou les utilisent simplement pour situer, par leur seule présence, l'histoire et les personnages à Paris, puisqu'ils sont devenus des marqueurs géographiques et urbains capables de symboliser la capitale française. Au début des années 1960, à un moment où l'esprit Belle Époque connaît un regain d'intérêt⁴², les édicules et pavillons du métro – facilement accessibles et présents partout dans l'espace urbain – servent de « toiles de fond » aux photographes de mode. Dans le catalogue de l'exposition *Art Nouveau Revival*⁴³ du musée d'Orsay, Thierry Taittinger ne manque d'ailleurs pas de souligner que « jusqu'au début des années 1970, il n'est pas rare de voir, dans les magazines, la sempiternelle photographie hiératique d'un mannequin, en contre-plongée, posant à l'entrée d'une bouche de métropolitain dessinée par Guimard »⁴⁴. Il en va de même dans le secteur de la

38 Marie Gravari-Barbas (dir.), *Le patrimoine mondial, Mise en tourisme, mise en images*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 8.

39 Dès les années 1930 et 1940, le peintre Clovis Trouille (1889-1975) consacrait dans ses décors une place notable au métropolitain d'Hector Guimard. Pour de plus amples informations, voir : Philippe Thiébaud, « Historique, Histoire abrégée d'une réhabilitation difficile », Philippe Thiébaud (dir.), *Art Nouveau Revival : 1900, 1933, 1966, 1974*, (cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 20 octobre 2009-4 février 2010), Anvers, Snoeck, 2009, p. 20-47.

40 *Ibid.* En 1933, dans un article du *Minotaure*, Salvador Dalí exprime avoir selon lui été le premier en 1929 à considérer l'architecture Art nouveau comme « le phénomène le plus original et le plus extraordinaire de l'histoire de l'art ». Dans ce même article, il consacre une place de choix au métropolitain d'Hector Guimard : Salvador Dalí, « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern Style », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 69-77.

41 Pour une étude approfondie des représentations du métropolitain dans la bande-dessinée, voir Frédéric Descoutrelle, André Mignard, Michel Rodriguez, *Le métropolitain d'Hector Guimard*, Paris, Somogy, 2004.

42 Thierry Taittinger, « Atmosphérique, Confession d'un enfant du (demi) siècle », Philippe Thiébaud (dir.), *Art Nouveau Revival, op. cit.*, p. 7-20.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*, p. 16.



Fig. 4. « Salvador Dalí sortant du sous-sol du subconscient tenant en laisse un tamarou romantique, l'animal qu'André Breton avait choisi comme ex-libris », © Patrice Habans pour Paris Match, 1969. Source : Philippe Thiébaud (dir.), *Art Nouveau Revival : 1900, 1933, 1966, 1974*, (cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 20 octobre 2009-4 février 2010), Anvers, Snoeck, 2009, p. 25.

publicité, encore de nos jours⁴⁵. Les éléments du métropolitain semblent associés à une ambiance pittoresque et peut-être à une identité française⁴⁶. En 1970, une

45 Par exemple : la publicité pour l'automobile DS4 (octobre 2021) présente un édifice fictif (indiquant qu'il s'agit de la station Opéra) et symbolise le savoir-faire français aux côtés d'autres emblèmes typiquement parisiens.

46 Nous pouvons formuler l'hypothèse que les édifices et pavillons du métro peuvent efficacement servir l'image de marque d'entreprises désireuses d'afficher symboliquement leurs valeurs, comme le *made in France*, le goût ou le savoir-faire français.



ROUSSEL-05.tif Fig.5. Campagne publicitaire pour l'automobile mini Morris sortant de l'édicule Porte Dauphine, parue dans le magazine *Elle*, n° 1294, 5 octobre 1970. © Morris Mini (auteur de la photographie inconnu). Source : Philippe Thiébaud (dir.), *Art Nouveau Revival : 1900, 1933, 1966, 1974*, (cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 20 octobre 2009-4 février 2010), Anvers, Snoeck, 2009, p. 132.

publicité pour l'automobile Mini Morris paraît dans le magazine *Elle*⁴⁷ : la voiture, sort de la bouche de métro Porte Dauphine à l'instar des piétons, laissant ainsi entendre qu'elle est une « citadine » facilement maniable (fig. 5). L'édicule de Guimard devient ici la métaphore de la ville. En marge des campagnes publicitaires, les échanges entre la RATP et les compagnies étrangères de métro ont contribué à faire des entrées de Guimard un symbole parisien à l'international. Dans le cadre d'échanges bilatéraux d'œuvres d'art, des édicules et des pavillons de Guimard ont été installés aux quatre coins du

monde – les villes de Montréal⁴⁸, Lisbonne, Mexico, Chicago et Moscou en possèdent. Cela a renforcé leur dimension symbolique, voire emblématique. Leur accessibilité et leur forte présence dans la capitale – 90 dispositifs d'entrée de Guimard sont encore en place – entretiennent cette notoriété, que paraît soigner la Ville de Paris. Les entrées du métro de Paris dessinées par Guimard rejoignent ainsi, dans le panthéon de l'imaginaire urbain, les emblématiques

⁴⁷ Philippe Thiébaud, « Graphique, Lignes sous influences », Philippe Thiébaud (dir.), *Art Nouveau Revival*, op. cit., p. 106-147 ; *Elle*, 5 octobre 1970, n° 1294.

⁴⁸ Il s'agit du seul entourage original, les autres sont des copies.

cabines téléphoniques londoniennes. Mais, en s'appropriant tout l'espace médiatique, les entrées du métropolitain invisibilisent les autres réalisations de l'architecte : Hector Guimard demeure, aux yeux du grand public, l'architecte du métro.

Une valorisation touristique inopportune

Plusieurs hypothèses peuvent être formulées pour comprendre l'invisibilité touristique du reste de l'œuvre Art nouveau de Guimard. D'abord, la grande majorité des édifices est située dans le 16^{ème} arrondissement, plus particulièrement dans les quartiers d'Auteuil et de Passy qui ne sont pas des pôles d'attraction touristique à proprement parler : résidentielle, calme, bourgeoise, familiale, chic, telle est souvent la représentation – certainement trop caricaturale – de ces quartiers parisiens, par opposition aux hauts-lieux de la vie parisienne. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà indiqué et comme le souligne Jean-Pierre Lyonnet, fondateur de l'association *Le Cercle Guimard* travaillant activement à la promotion de l'œuvre de l'architecte : « Guimard ne se visite pas »⁴⁹. Le corollaire de ce manque d'accessibilité des bâtiments du fait de leur caractère privé – principalement des logements – est la difficulté à les transformer en espace muséal : un appartement du Castel Béranger pourrait-il par exemple devenir une *period room* ? Comment les habitants de l'immeuble accueilleraient-ils une telle initiative ? En attendant, Guimard se visite, mais dans la rue. Un projet du Cercle Guimard, en réponse à un appel d'offres lancé par l'État en mars 2021, serait de créer un espace touristique et culturel dédié à Hector Guimard et à l'Art nouveau dans l'Hôtel Mezzara, situé au 60 rue Jean-de-La-Fontaine dans le 16^{ème} arrondissement. La suite donnée à ce projet sera révélatrice de la considération que la Ville porte à l'œuvre d'Hector Guimard et, par extension, à l'Art nouveau parisien. Mais, pour qu'un lieu soit imaginé comme pôle touristique – et que des dépenses soient consenties par l'État et les collectivités locales – il paraît nécessaire qu'il génère un certain nombre de retombées économiques. Cela implique qu'un édifice, en plus d'être facilement visitable, soit adapté à l'accueil du public. Les immeubles de logement ou les étroits hôtels particuliers de Guimard pourront-ils répondre à de tels usages⁵⁰ ?

49 Jean-Pierre Lyonnet, *Guimard perdu : l'histoire d'une méprise*, Paris, Alternatives, 2003, p. 115.

50 Dans le cadre de la question écrite n° 04284 de Mme Céline Boulay-Espéronnier (*Journal officiel du Sénat*, 5 avril 2018) relative au dossier de l'Hôtel Mezzara et au projet du Cercle Guimard, le ministère de la Culture répond que « l'hôtel est de dimensions relativement modestes, se prêtant difficilement à l'accueil d'une collection importante, et à la présence simultanée d'un nombre conséquent de visiteurs, pour des raisons de sécurité. La création d'un espace d'accueil du public et d'un espace d'interprétation viendrait encore diminuer ces espaces

Alors qu'ailleurs en Europe, l'Art nouveau participe à la mise en tourisme de villes (Vienne, Bruxelles ou Barcelone), l'œuvre d'Hector Guimard peine à acquérir une notoriété touristique dépassant le simple cadre du métropolitain. Aussi, au vu de la faible valorisation contemporaine, faut-il considérer son processus de patrimonialisation comme achevé ou demeure-t-il en construction ? Les nombreuses initiatives privées qui s'amplifient au fil du temps en faveur de la reconnaissance de l'entièreté de son art laissent toutefois présager un avenir favorable.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Adèle Roussel, *La patrimonialisation de l'œuvre d'Hector Guimard (1867-1942) – Constitution des savoirs, reconnaissance et protection*, Master1 Patrimoine et musées sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, année universitaire 2020-2021.

.....

disponibles. La situation géographique de l'hôtel ne se prête pas non plus idéalement à l'accueil d'un large public». L'enjeu économique lié à une éventuelle fréquentation apparaît comme prépondérant, en dépit de la qualité patrimoniale et culturelle de l'édifice. Pour plus d'informations sur l'historique et les problématiques du projet de l'Hôtel Mezzara voir : Bénédicte Bonnet Saint-Georges, « Quel avenir pour l'hôtel Mezzara ? », *La Tribune de l'Art*, 22 avril 2020, [En ligne], consulté le 2 avril 2022. URL : www.latribunedelart.com