

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

2019

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

Travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture
(année universitaire 2018-2019), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
UFR 03 (Histoire de l'art et d'archéologie)

Pour citer cet ouvrage

Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2019#*, travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (année universitaire 2018-2019), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et d'archéologie), site de l'HiCSA, mis en ligne en février 2022.

ISBN : 978-2-491040-09-3

SOMMAIRE

Éléonore Marantz , Éditorial	3
Élise Reignoux , Le quartier de la trinité : entre morcellement topographique et unité d'histoire	5
Magaly Piquart , Le cirque du Palais-Royal (1787-1798) : le wauxhall réalisé par Victor Louis	18
Martin Hanf , Félix Roguet et la cour des drapiers du musée Carnavalet : une architecture unique de sa conception à sa réalisation (1872-1890)	30
Lucie Prohin , Ernest Flagge et l'expérience beaux-arts : une filiation en question. l'exemple de la maison individuelle	43
Jimena Fung Uceda , <i>El Arquitecto Peruano</i> (1937-1947) : un porte-voix pour un renouveau de l'architecture au Pérou	58
Héloïse Trarieux , <i>La tentation de Saint-Antoine</i> au théâtre de l'Odéon en 1967, un projet total ? Fusion et collaboration artistiques	76
Martin Lichtig , La petite-roquette (Paris XI ^e , 1974). Un concours d'architecture à rebours et l'éphémère tentative de sauvegarde de la prison	90
Mathilde Galloni d'Istria , L'Opéra Bastille, un Opéra à trois temps	105
Marie Beauvalet , Ombre et lumière aux Jeux olympiques d'hiver de 1992 : un décor postmoderne pour un ensemble culturel à Albertville (1989-1993)	130
Dorian Bianco , Le campus de l'université d'Aarhus au Danemark (1992-2018), entre architecture héritée et création contemporaine	144

« Les chefs-d'œuvre demeurent à travers les temps lorsque leurs contradictions mêmes suscitent de nouvelles interprétations. Chaque nouvelle observation formulée à partir d'un monument ancien produit une œuvre nouvelle. C'est ainsi que les belles choses peuvent continuer de nous réjouir pour toujours. L'histoire devient un arbre d'expériences communes et chaque chef-d'œuvre éclaire les autres d'intérêts nouveaux.

Chaque œuvre est un événement nouveau et en même temps la résolution d'un problème particulier.

C'est l'histoire d'innombrables questions. »

Livio Vacchini, *Capolavori. Chefs-d'œuvre*¹

L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture poursuit sa route. Depuis cinq ans déjà, il fait écho aux recherches des étudiantes et des étudiants de Master et de Doctorat de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne consacrant leurs recherches à l'histoire de l'architecture des périodes moderne et contemporaine. Chaque année, des mémoires universitaires les plus aboutis naissent des articles scientifiques, denses et concis, mettant en lumière un aspect particulier de ces recherches. Cette année, les histoires tissées par ces jeunes chercheuses et ces jeunes chercheurs nous font voyager du Pérou (les dix premières années – 1937-1947 – de publication de la revue d'architecture *El Arquitecto Peruano* évoqué par Jimena Fung) au Danemark (le campus universitaire d'Århus analysé comme espace de construction d'une *tradition* mobilisée par l'architecture actuelle par Dorian Bianco), en passant par la cour des Drapiers de l'hôtel Carnavalet dont Martin Hanf évoque la genèse et démontre qu'il fut pensé comme « musée de l'architecture parisienne », et par la scène du théâtre de l'Odéon qui, à la faveur du décor conçu pour *La Tentation de Saint-Antoine*, spectacle mis en scène par le chorégraphe Maurice Béjart d'après le texte de Gustave Flaubert en mars 1967, offrit à la sculptrice Marta Pan et à son époux, l'architecte André Wogenscky, l'occasion d'une création partagée (Héloïse Trarieux). Ces histoires analysent aussi avec érudition la sédimentation architecturale de l'îlot de la Trinité saisi sur un temps long (XIII^e-XXI^e siècle, Élise Reignoux), le temple des loisirs que fut le cirque du Palais-Royal édifié par Victor Louis à la toute fin du XVIII^e siècle (Magaly Piquart), les *Small Houses* construites à New York par l'architecte Ernest Flagg au cours des années 1910 et 1920 à New York pour loger la classe moyenne

1 Livio Vacchini, « Le Parthénon », *Capolavori. Chefs-d'œuvre*, traduit par Anna Rocchi Pullberg et Marina Devillers, Paris, Éditions du Linteau, 2006 (4^e édition revue et corrigée), p. 27-28.

(Lucie Prohin), la « machine d'opéra », controversée mais efficace, conçue par l'architecte uruguayo-canadien Carlos Ott à la Bastille (Mathilde Galloni d'Istria) ou encore les ambitions en partie contrariées des architectes ayant imaginé les installations olympiques des Jeux d'hiver de 1992 en Haute-Savoie (Marie Beauvalet).

D'emblée, ce florilège exprime toute la richesse et la diversité des « objets » d'étude, en lien avec l'architecture et la ville, ayant servi de matrices à la construction de l'histoire, toute l'ambition scientifique des projets de ces étudiantes et de ces étudiants ayant travaillé sous la direction des historiens de l'architecture de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Jean-François Cabestan, Jean-Philippe Garric, Éléonore Marantz, Christine Mengin), mais aussi l'habileté intellectuelle et méthodologique qu'ils ont déployé pour appréhender le plus finement possible leur champ de recherche. Les « histoires », que ces jeunes historiennes et historiens de l'architecture nous donnent à lire, nourrissent la « grande » Histoire. Elles en explorent des méandres, en éclairent des pans encore méconnus ou reviennent, à la lumière de sources inédites ou de nouvelles analyses, sur des aspects particulièrement saillants. Pour autant, aussi précis et circonscrits soient-ils, ces travaux de recherche ne manquent pas « de souffle ». Ils s'inscrivent bien dans la « longue durée » à laquelle était notamment attaché Fernand Braudel² qui souhaitait que l'histoire soit une *interscience* fédératrice³.

Bonne lecture !

Éléonore Marantz

Maître de conférences en histoire de l'architecture contemporaine,
université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

- 2 Fernand Braudel, « La longue durée », *Annales ESC*, n° 4, octobre-décembre 1958 ; repris dans *Écrits pour l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 40-50
- 3 François Dossé, *L'histoire en miettes. Des Annales à la nouvelle histoire*, Paris, La Découverte, p. 251-253.

LE QUARTIER DE LA TRINITÉ : ENTRE MORCELLEMENT TOPOGRAPHIQUE ET UNITÉ D'HISTOIRE

ÉLISE REIGNOUX

Parmi les nombreuses promenades touristiques qu'offre Paris, il serait aussi audacieux qu'instructif de proposer la visite du quartier de la Trinité. Loin des grandes artères du commerce de luxe qui font l'image de la capitale de la France à l'international, ce petit secteur illustre en effet parfaitement l'histoire de la Ville Lumière depuis le Moyen Âge central jusqu'à nos jours. En sortant de la station de métro Réaumur-Sébastopol, le visiteur tombe ainsi nez à nez avec une impressionnante rotonde d'angle du début du xx^e siècle, terminant un îlot longiligne constitué d'uniformes immeubles haussmanniens. Quelques pas vers la rue Saint-Denis et il plonge ensuite dans une tout autre atmosphère où l'é étroitesse des venelles fait écho aux plus humbles façades des maisons à boutique, vestiges du Paris médiéval et laborieux. Une courte flânerie dans le quartier suffit donc à comprendre qu'il constitue une sorte d'archive vivante de l'histoire de la capitale française.

Avant d'appartenir à l'hypercentre de la ville, le second arrondissement en a longtemps marqué la limite septentrionale¹, formant jusqu'au milieu du xiv^e siècle une zone maraîchère au pied des fortifications² que Philippe-Auguste avait fait édifier de 1190 à 1215. Artère majeure de son développement, la Grand'rue menant vers le Nord à l'abbaye Saint-Denis est rapidement devenue une voie maîtresse du célèbre pèlerinage parisien, mais également l'une des principales voies d'accès à la capitale depuis la Normandie. Cette importance a corrélativement donné lieu à l'installation de plusieurs communautés religieuses consacrées à l'accueil des voyageurs. L'hôpital de la Trinité, construit au début du xiii^e siècle³, a été la première de ces institutions charitables à s'installer

- 1** Valérie Chiche, *Le 2^e arrondissement. Itinéraires d'Histoire et d'Architecture*, Délégation à l'Action artistique de la ville de Paris, Paris, 2000, p. 9.
- 2** L'enceinte prenait, à cet endroit, la forme actuellement suivie par le tracé de la rue Tiquetonne. On accédait à la ville par la porte dite aux Peintres, aujourd'hui située au Sud du quartier entre les rues Étienne-Marcel et de Turbigo.
- 3** Gilles Corrozet, Nicolas Boufon, *Les antiquitez. Chroniques et singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France*, Paris, Galiot Corrozet, 1586, p. 70.

le long de la rue Saint-Denis, hors des murs de la ville⁴. Voisin méridional de l'abbaye Saint-Martin-des-Champs, cet établissement⁵ s'était installé à la pointe Sud-Ouest d'un terrain délimité à l'Ouest par la rue Saint-Denis, à l'Est par une voie parallèle à la première et dite Saint-Martin, au Nord et au Sud par deux chemins de campagne, respectivement devenus les rues Guérin-Boisseau⁶ et Greneta⁷ dans les siècles qui suivirent (**fig. 2**)⁸.

Cette étude cherche ainsi à retracer l'histoire de l'îlot formé par ces quatre voies et à relier les différentes phases de son évolution, du XIII^e au XXI^e siècle, aux multiples évolutions sociétales et urbaines de la capitale. Durant plus de six siècles, l'enclos de la Trinité se caractérise avant tout par la forte densification de son bâti mais également par sa grande stabilité structurelle. Vaste quartier solidaire, il est démantelé au milieu du XIX^e siècle par l'ouverture des longues et rectilignes rue Réaumur, rue de Palestro et boulevard Sébastopol. Si plus de la moitié de ses constructions disparaît à cette occasion pour laisser place à de massifs immeubles haussmanniens, sa zone Ouest est restée presque intacte, constituant ainsi la première richesse patrimoniale du quartier. L'érection, en 1910, de la « poivrière » Félix Potin à l'angle des voies Réaumur et Sébastopol a finalement amorcé les dernières mutations d'envergure dans la structure de l'îlot. Cette dernière phase de réaménagements du secteur de la Trinité au XX^e siècle est une fois encore caractérisée par l'incomplétude de ses destructions qui ne touchèrent finalement qu'un seul édifice dans son ensemble, conservant les formes parcellaires et une grande partie des façades et des intérieurs des immeubles préexistants.

4 Un siècle plus tard, l'hôpital de Sainte-Madelaine tenu par les Filles-Dieux (1316) et celui de la confrérie Saint-Jacques-le-Pèlerin (1319-1323) vinrent s'installer un peu plus au Nord de la voie.

5 Albert Mauger, *L'enclos de la Trinité*, Montévrain, Imprimerie typographique de l'École d'Alembert, 1896, p. 7.

6 Ce nom est attesté pour la première fois au milieu du XIII^e siècle.

7 Cette rue aurait subi de nombreux changements de noms avant de prendre l'appellation qu'on lui connaît aujourd'hui et aurait, dans un premier temps, peut-être été appelée « rue de la Trinité ».

8 La carte à laquelle nous renvoyons ici date d'une période bien postérieure mais donne néanmoins à voir les limites de l'enclos, déjà fixées plusieurs siècles auparavant.

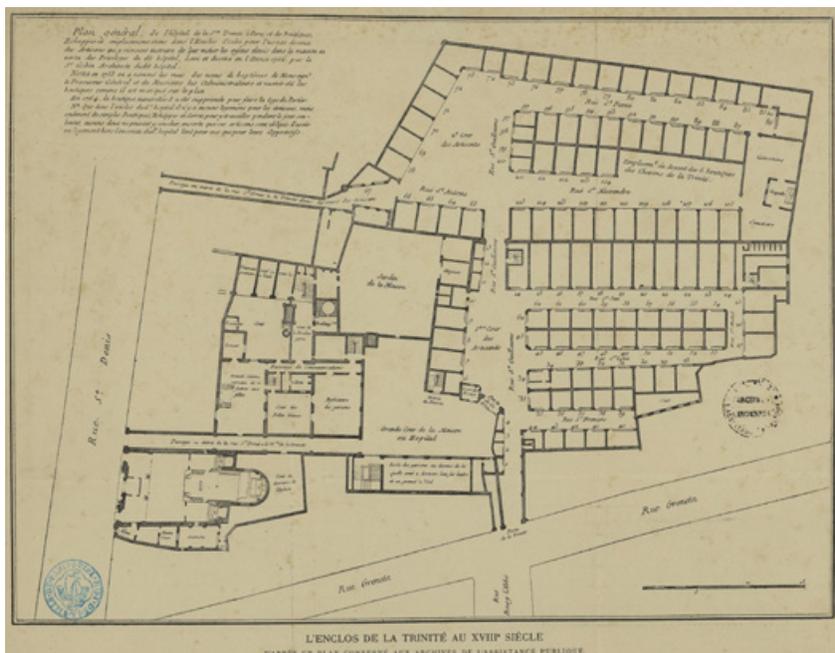


Fig. 1. Auteur inconnu, « L'enclos de la Trinité au XVIII^e siècle. D'après un plan conservé aux archives de l'assistance publique ». XIX^e. Estampe collée sur papier, 35 × 52 cm. Bibliothèque historique de la ville de Paris, « Paris. Enclos et hôpital de la Trinité », cote : 1-EST-00759.



Fig. 2. Élise Reignoux, « Permanences structurelles de l'ancien enclos de la Trinité selon le plan de l'hôpital dressé au XVIII^e siècle ». D'après : Philibert Vasserot & Bellanger, « Cadastre de Paris par îlot. Quartier de la Porte-Saint-Denis. Îlot n° 6 », dit Atlas Vasserot et Bellanger. 1810-1836. Dessin, 105 × 75 cm. Un exemplaire aux Archives nationales, section « Cartes et plans », cote : F/31/73-96 ; un exemplaire numérisé accessible sur le site des Archives de la ville de Paris.
 En rouge : limites de l'ancien enclos de la Trinité et de son église. En bleu : voies de circulation du XVIII^e siècle. En jaune : murs repris des bâtiments du XVII^e siècle.

De l'enclos hospitalier au quartier laborieux : le réinvestissement progressif et conservateur du vieux parcellaire (1202-1840)

Durant les trois premiers siècles de son existence, l'hôpital de la Trinité semble n'être composé que de deux édifices isolés au Sud de cet enclos de verdure : une grande salle d'accueil pour les pèlerins et une petite église⁹. De rares plans de l'époque, très imprécis, permettent d'étudier leur implantation. Autour des deux cimetières¹⁰ établis au Nord de l'îlot pour rentabiliser ces vastes terrains non construits, un front serré de maisons bourgeoises s'est néanmoins progressivement enraciné, concourant à fixer les limites de l'îlot¹¹ entre ce qui devint progressivement les rues Saint-Denis, Guérin-Boisseau¹², Saint-Martin et Greneta. Au milieu du xiv^e siècle, la construction de l'enceinte de Charles V sonne toutefois le glas de cette structure aérée. En effet l'institution, désormais intégrée à la cité royale, perd alors sa charitable raison d'être et sa relative inutilité la confronte dangereusement aux questions de rentabilité foncière prévalant au sein de la ville.

En 1544, le Grand Bureau des Pauvres ordonne donc la transformation de l'hôpital en centre de formation pour enfants pauvres¹³, obligeant l'établissement à se doter non seulement de bâtiments pour les accueillir, mais aussi d'ateliers nécessaires à leur instruction. La première phase de colonisation de l'enclos s'opère donc, entre le milieu du xvi^e siècle et la fin du xviii^e siècle, par l'implantation progressive de nouvelles constructions sur les anciens jardins de l'institution ainsi que par l'agrandissement des structures de l'hôpital proprement dit. Un plan aujourd'hui conservé à la BHVP (**fig. 1**) fait état de cette urbanisation croissante de l'îlot : plusieurs ensembles longilignes constitués d'une multitude de petits ateliers s'implantent donc en lieu et place des anciens cimetières de la Trinité, structurant progressivement l'enclos autour de nouveaux axes

9 Inventaire des biens et terres de l'hôpital de la Trinité, 1783. Cité dans : Marcel Fosseyeux, *Notes sur l'histoire de la Trinité depuis sa fondation jusqu'en 1794 : fondations, destinations successives*, Paris, xix^e, Archives de l'AP-HP, cote : 36 FOSS 1, p. 43-44.

10 L'un catholique (ouvert dans le second quart du xiv^e siècle), l'autre protestant (installé en 1576 sur l'ordre d'Henri III). Cette promiscuité forcée des deux confessions ne s'accompagnait néanmoins d'aucun mélange puisque chacun possédait son entrée propre sur la rue Saint-Denis : respectivement devenus les passages de la Trinité et Basfour.

11 La structure de l'îlot est nettement visible sur : Olivier Truschet, E. Lebel, « Paris en 1380, au commencement du règne de Charles VI. Plan dressé par Henri Legrand » (détail), xix^e, Héliogravure, 70 × 62 cm, *Atlas des anciens plans de Paris*, Planche V. Paris, Imp. nationale, 1880. Bibliothèque historique de la ville de Paris, cote : A1027.

12 Détruite au xix^e siècle par le percement de la rue Réaumur.

13 Cité dans : Marcel Fosseyeux, *Notes sur l'histoire de la Trinité depuis sa fondation jusqu'en 1794 : fondations, destinations successives, op. cit.*, p. 46.

de circulation intérieure. Héritage d'un ancien accès permettant de rejoindre les fosses d'inhumation catholiques, le passage de la Trinité devient ainsi une entrée majeure de la zone Nord de ce nouveau quartier laborieux, sans en permettre néanmoins la traversée complète d'Est en Ouest. Quant à la grande salle de la Trinité et son église, leurs structures originelles, bien que conservées, sont nettement augmentées par l'ajout de corps auxiliaires nécessaires au bon fonctionnement d'une telle institution (boulangerie, greniers, réfectoires, etc.). Sous l'Ancien Régime, l'occupation de l'enclos adopte donc une forme tripartite avec, au Nord, ce qu'il reste de ses jardins, au Sud-Est, les bâtiments hospitaliers proprement dits et, pour le reste, un ensemble de petits ateliers artisanaux en structures légères.

Institution charitable aux finances fragiles, l'établissement de formation ne peut survivre aux violentes évolutions du monde professionnel de la fin du XVIII^e siècle : la suppression des jurandes rend en effet caduque le système d'apprentissage mis en place à la Trinité et l'institution ferme ses portes peu avant que n'éclate la Révolution française¹⁴. Devenus propriété de l'État à la suite de la nationalisation des biens du clergé, les différents corps de l'hôpital sont ensuite mis en location par le Conseil Général des Hospices dès 1801. Profitant de la vente des terrains découpés dans l'ancien enclos de 1812 à 1816, les anciens artisans-formateurs de la Trinité deviennent finalement propriétaires des bâtiments qui les avaient hébergés au temps des rois¹⁵. Outre le morcellement parcellaire que subit alors l'îlot, c'est bien davantage sa restructuration et l'importante densification de son bâti qui le caractérisent durant les deux premières décennies du XIX^e siècle. Comme nous l'avons fait apparaître sur le cadastre de l'enclos dressé à cette époque (**fig. 2**), une part importante des structures originelles a été conservée par leurs nouveaux propriétaires qui en ont simplement recloisonné les espaces et construit quelques corps auxiliaires venant empiéter sur les anciennes cours. Afin de rentabiliser les parcelles, le nombre d'étages des constructions préexistantes est augmenté, contribuant fortement à densifier l'espace intérieur du vieil enclos, tandis que son caractère populaire et laborieux est en même temps renforcé par la multiplication de petits hangars et l'absence totale de politique unificatrice des agrandissements. Si les structures de l'ancien hôpital subsistent, la reconfiguration profonde de l'ensemble de l'îlot les masque donc sensiblement.

14 Louis Parturier, *L'assistance à Paris sous l'Ancien Régime & pendant la Révolution*, Genève, Slatkine/Megariotis, 1978 [1897], p. 123. Cité dans : Clare Haru Crostow, « L'apprentissage hors des corporations. Les formations professionnelles alternatives à Paris sous l'Ancien-Régime », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005/2. 60^e année, p. 426.

15 Maurizio Gribaudi, « Ruptures et continuités dans l'évolution de l'espace parisien. L'îlot de la Trinité entre les XVIII^e et XIX^e siècles », *Histoire et mesure*, vol. XXIV-2. Paris, Éditions de l'EHESS, 31 décembre 2009, p. 188-189.

Moderniser Paris : la Trinité sous les pioches haussmanniennes (1840-1870)

Au sein du quartier de la porte Saint-Denis, l'îlot de la Trinité s'affiche donc, au milieu du XIX^e siècle, comme un secteur animé par une importante activité artisanale, mais également comme un enchevêtrement de ruelles étroites et insalubres¹⁶. Sa structure close et désordonnée¹⁷ en a fait l'un des catalyseurs du combat hygiéniste de l'ère industrielle. À la fin des années 1840, un monumental projet de galerie couverte¹⁸, proposé par l'architecte Louis Anne Totain-Delacoste (1795-?), envisage donc de raser l'enclos afin d'accueillir une fastueuse rotonde commerciale (fig. 3). Les dimensions du programme sont grandioses : mille deux cents mètres de galerie couverte reliant en ligne droite la place du Châtelet au boulevard Saint-Denis. À la pointe des avancées techniques et du goût académique de l'époque, cette immense verrière aurait été la plus grande des galeries couvertes de Paris¹⁹. Dans le but d'améliorer les flux de circulation, la propreté et l'esthétique du quartier, Totain-Delacoste imagine donc de profondément remanier l'îlot centenaire, quitte à en abattre la majeure partie. Il en aurait d'ailleurs fait l'élément central de son programme, afin d'y édifier, autour de son impressionnante rotonde, quatre immeubles d'habitation uniformisés à destination de classes sociales moins laborieuses. Ce projet titanesque répondait au désir global de modernisation du vieux tissu urbain parisien mais aurait nécessité, par son ampleur sans précédent, des soutiens financiers astronomiques dont l'absence explique probablement en partie son abandon.

À peine vingt ans après la proposition de Totain-Delacoste, les plans de Napoléon III²⁰ et du baron Haussmann s'en prennent à leur tour au vieil enclos de la Trinité mais, cette fois, en concrétisant la destruction de près des trois quarts du quartier. L'ouverture de trois nouvelles voies de circulation (le boulevard

16 Honoré de Balzac, *César Birotteau*, Paris, Éditions Boulé, [1838] 1975, p. 329.

17 Deux gravures [accessibles en ligne] réalisées dans la première moitié du XIX^e siècle témoignent de cet état : Artiste inconnu, « Passage de la Trinité », Paris, XIX^e. Estampe collée sur papier, 35 × 52 cm. Bibliothèque historique de la ville de Paris, « Paris. Boulevard de Sébastopol », cote : 1EST-01211 ; Adolphe Martial Potemont, « Rue Greneta. Cour de la Trinité », dans *Frontispice du 6^e arrondissement (division de 1796 à 1860)*, Paris, Éditions Cadart et Luquet, 1845. Eau-forte, 21,5 × 16 cm. Bibliothèque nationale de France, cote : VE-59 (A, 3)-FOL.

18 *Explication des ouvrages de... architecture... des artistes vivants exposés au Musée national du Louvre le 15 mars 1848*, Paris, Société des artistes français, Éditions Charles de Mourgues frères, 1848, p. 310.

19 Sybil Canac, Bruno Canabis et Jill Bird, *Passages couverts de Paris*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Massin, 2011.

20 « Discours impérial du 10 décembre 1850 donné en l'Hôtel-de-Ville de Paris », *Revue municipale de la Ville de Paris*, n° 261, 1850, p. 252. Archives historiques de la ville de Paris, coll. « Lazare », cote : D1Z 107, document n° 341, folio n° 1.



Fig. 3. Louis-Anne Totain-Delacoste, « Galerie du boulevard Saint-Denis à la place du Châtelet. Coupe en perspective prise à la rotonde du passage Basfour », Paris, Imp. Aubert & Cie, xix^e. Lithographie collée sur papier, 35 × 52 cm.

Un exemplaire à la Bibliothèque nationale de France, « Paris. Boulevard de Sébastopol », cote : SNR-3 (TOTAINDELACOSTE); un exemplaire à la Bibliothèque historique de la ville de Paris, cote : 1-EST-01211.

Sébastopol²¹ et les rues de Palestro et Réaumur) engendre en effet l'expropriation et la destruction, en 1858, de murs pour la plupart pluri-centenaires de l'enclos ainsi que celle de la rue Guérin-Boisseau. Seule la zone Sud-Ouest est restée presque indemne et perpétue aujourd'hui encore le souvenir de l'histoire préindustrielle du lieu (fig. 4). On y discerne effectivement encore quelques structures et formes parcellaires issues de l'institution médiévale, simplement réorganisées pour mieux répondre à la pression foncière du XIX^e siècle : ainsi fut implanté un important immeuble de rapport à la pointe méridionale de l'îlot, reprenant parfaitement la forme du parcellaire qui avait autrefois accueilli l'église de l'institution. L'enclos de la Trinité, dont on peine aujourd'hui à reconnaître les anciennes limites, a donc été disloqué au profit de quatre nouveaux îlots urbains desservis par de larges et rectilignes avenues emblématiques de l'histoire de l'urbanisme parisien. Si seule une faible part de son bâti d'Ancien Régime est encore visible aujourd'hui, ses sous-sols ont, à plusieurs reprises lors de travaux d'aménagement successifs²², déjà fait ressurgir une part de son histoire grâce au déterrement de nombreux ossements issus de ses anciennes fosses communes.

Ces considérables remaniements de la structure de l'îlot sont le corollaire des évolutions sociétales du Paris du XIX^e siècle²³. Après de longues négociations entre l'administration napoléonienne et les propriétaires expropriés²⁴, le désordre constructif et le micro-parcellaire de l'établissement hospitalier ont ainsi fait place à de massifs immeubles bourgeois dont les formes et l'implantation ont été rigoureusement orientées par les règlements d'urbanisme édictés par le préfet de la Seine²⁵. Leur architecture, aujourd'hui fierté standardisée des avenues parisiennes, incarne les attentes de confort, d'intimité et de mise en scène de la réussite de la nouvelle bourgeoisie industrielle²⁶. Faisant fi du passé de l'enclos, les nouveaux propriétaires ont adopté des formes parcellaires élargies et simplifiées, ainsi qu'un style monumental en rupture complète avec

21 « Travaux d'aménagement du boulevard de Sébastopol », *Le Moniteur*, 5 mars 1858, p. 282. Archives historiques de la ville de Paris, coll. « Lazare », cote : D1Z 107, document n° 363.

22 Le dernier en date étant celui de 2005 au niveau des caves du « Monoprix » Réaumur-Sébastopol.

23 Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, coll. « Archigraphy », Infolio [L'équerre], Gollion [Paris], 2016, p. 7 (1^{re} édition, Paris, L'Équerre, 1966).

24 « Jury d'expropriation. Audience des 15-27 juin 1857. Boulevard Sébastopol, rive droite », *Gazette des Travaux*. Paris, 2 juillet 1857, p. 644. Archives historiques de la ville de Paris, coll. « Lazare », cote : D1Z 107, document n° 358.

25 *Rue Réaumur. Vente d'un terrain communal*, Paris, 4 février 1864, Archives historiques de la ville de Paris, cote : VN5, document n° 17.

26 Françoise Boudon, André Chastel, Hélène Couzy, Françoise Hamon, Jean Blecon, *Système de l'architecture urbaine : le quartier des Halles à Paris*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1977, p. 158.

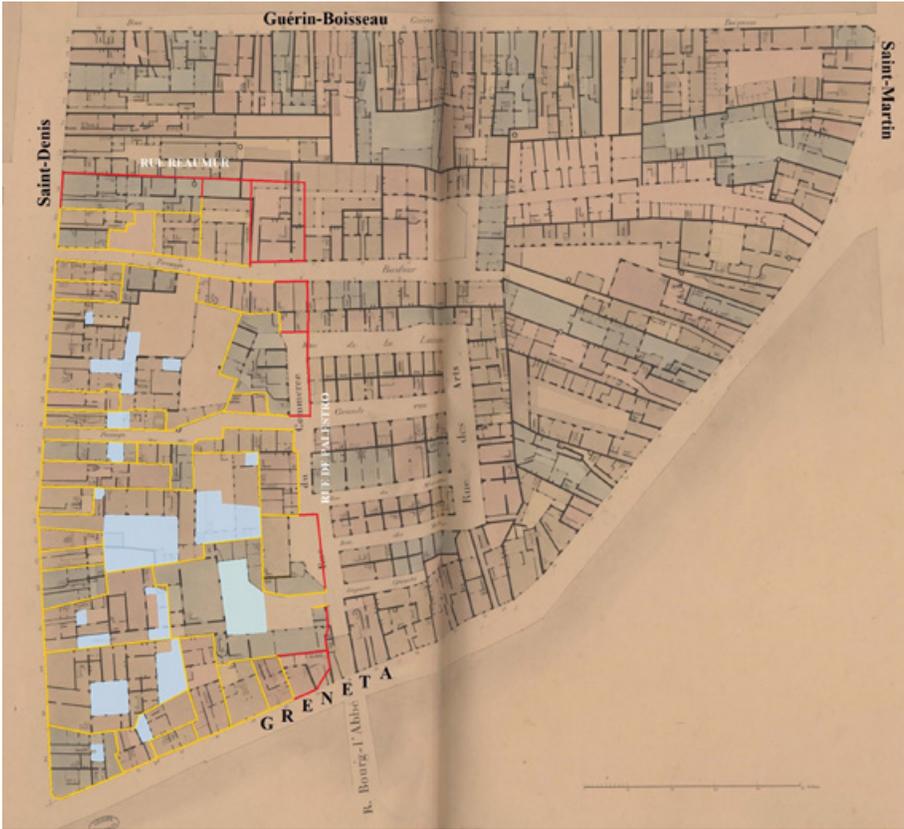


Fig. 4. Élise Reignoux, « Permanences parcellaires de l'ancien îlot de la Trinité selon le cadastre dressé en 2019 ». D'après : Philibert Vasserot & Bellanger, « Cadastre de Paris par îlot. Quartier de la Porte-Saint-Denis. îlot n° 6 », dit Atlas Vasserot et Bellanger. 1810-1836. Dessin, 105 × 75 cm. Un exemplaire aux Archives nationales, section « Cartes et plans », cote : F/31/73-96 ; un exemplaire numérisé accessible sur le site des Archives de la ville de Paris.

En jaune : Délimitation des parcelles selon le cadastre d'avril 2019. En rouge : Hypothèse des façades et des murs mitoyens reconstruits sur les rues de Palestro et de Réaumur à la suite des travaux haussmanniens (1858). En bleu : Emplacements des cours d'immeubles selon le cadastre d'avril 2019.

la structure complexe établie par les artisans qui l'avaient investi moins d'un demi-siècle plus tôt. L'occupation à caractère majoritairement résidentiel de ce quartier résulte donc des réaménagements urbains du milieu du ^{xix}^e siècle. Ces profonds remaniements expliquent aujourd'hui la cohabitation entre des immeubles qualifiés d'haussmanniens et de plus humbles maisons à boutique sur la rue Saint-Denis²⁷.

27 Pour l'étude des typologies de bâti et de leurs évolutions sous l'Ancien Régime, voir : Jean-François Cabestan, *La conquête du plain-pied : l'immeuble à Paris au ^{xviii}^e siècle*, Paris, Éditions Picard, 2004.

La renaissance commerciale de la Trinité : la « poivrière » Félix Potin (1860-2019)

La reconfiguration du quartier de la Trinité, et plus particulièrement des grands axes qui le structurent, a offert une formidable opportunité d'installation à Félix Potin, petit épicier promis à une carrière prospère²⁸. Avant-gardiste dans sa relation au client et dans son système de vente, l'épicier moderne choisit judicieusement, en 1860, la pointe Nord-Est de l'îlot nouvellement formé à l'angle de la rue Réaumur et du boulevard Sébastopol pour ouvrir sa boutique. Ce carrefour majeur de la circulation parisienne, à mi-chemin entre les Halles et la gare de l'Est, est en effet destiné à accueillir les allées et venues d'une population nombreuse et bourgeoise. En outre, l'épicier prend le contre-pied de ses concurrents qui, pour des raisons pratiques, préféreraient ouvrir leurs boutiques à proximité des Halles. Si l'établissement *Félix Potin* ne resplendit alors ni par sa taille ni par la magnificence de sa devanture²⁹, ce positionnement stratégique et l'innovation commerciale³⁰ dont il fait preuve ne tardent pas à porter leurs fruits, assurant rapidement à l'épicier une clientèle fidèle et argentée. Sans que nous ne soyons parvenus à en trouver la date précise, il semble que le succès du système ait amené la boutique à s'étendre sur le rez-de-chaussée et l'entresol voisins, opérant alors la réunion des parcelles 101 et 103, boulevard Sébastopol.

Afin d'augmenter la visibilité de l'épicerie et de la faire entrer dans le jeu très concurrentiel des grands magasins parisiens, les descendants de Félix Potin demandent par la suite à Charles Lemaesquier (1870-1972), architecte réputé de l'École des Beaux-Arts, de moderniser la vieille boutique dans un esprit bien plus spectaculaire. Après s'être dotée d'un « bouchon de champagne » imaginé par Paul Auscher (1866-1932) sur la rue de Rennes, la succursale *Potin* commande donc, en 1910, la construction d'un monumental siège social néo-baroque que les Parisiens surnommèrent rapidement la « poivrière » en raison de la forme prise par sa rotonde d'angle surmontée d'un dôme à lanternon (**fig. 5**), encore visible à la proue de l'îlot. L'édifice renoue ainsi avec le dynamisme de l'activité commerciale qui caractérisait l'enclos de la Trinité depuis le xvi^e siècle. Construit en béton armé³¹ et éclairé au gaz, le « monument » n'en répond pas moins à une

28 Jean-Philippe Camborde, « Un innovateur nommé Félix Potin », *L'Express* [en ligne], publié le 19 mai 1994.

29 Alfred Decaen, Jacques Guiaud, *Queue à la porte d'une épicerie (angle de la rue Réaumur et du boulevard Sébastopol) en novembre 1870*, Paris, 1871, peinture, 121 × 225 cm. Musée Carnavalet, cote : P1227.

30 Jean Meilhaud, *Ils ont révolutionné le commerce*, Villeveyrac, Éditions Le papillon rouge, 2016, p. 39-42.

31 *Magasin Félix Potin et Compagnie, 95 boulevard Sébastopol, Paris 2^e. 1903-1911*, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Fonds « Bétons armés Hennebique », subdiv. 22, cotes : 076 lfa 1054/12 et 076 lfa 1487/2.049334.

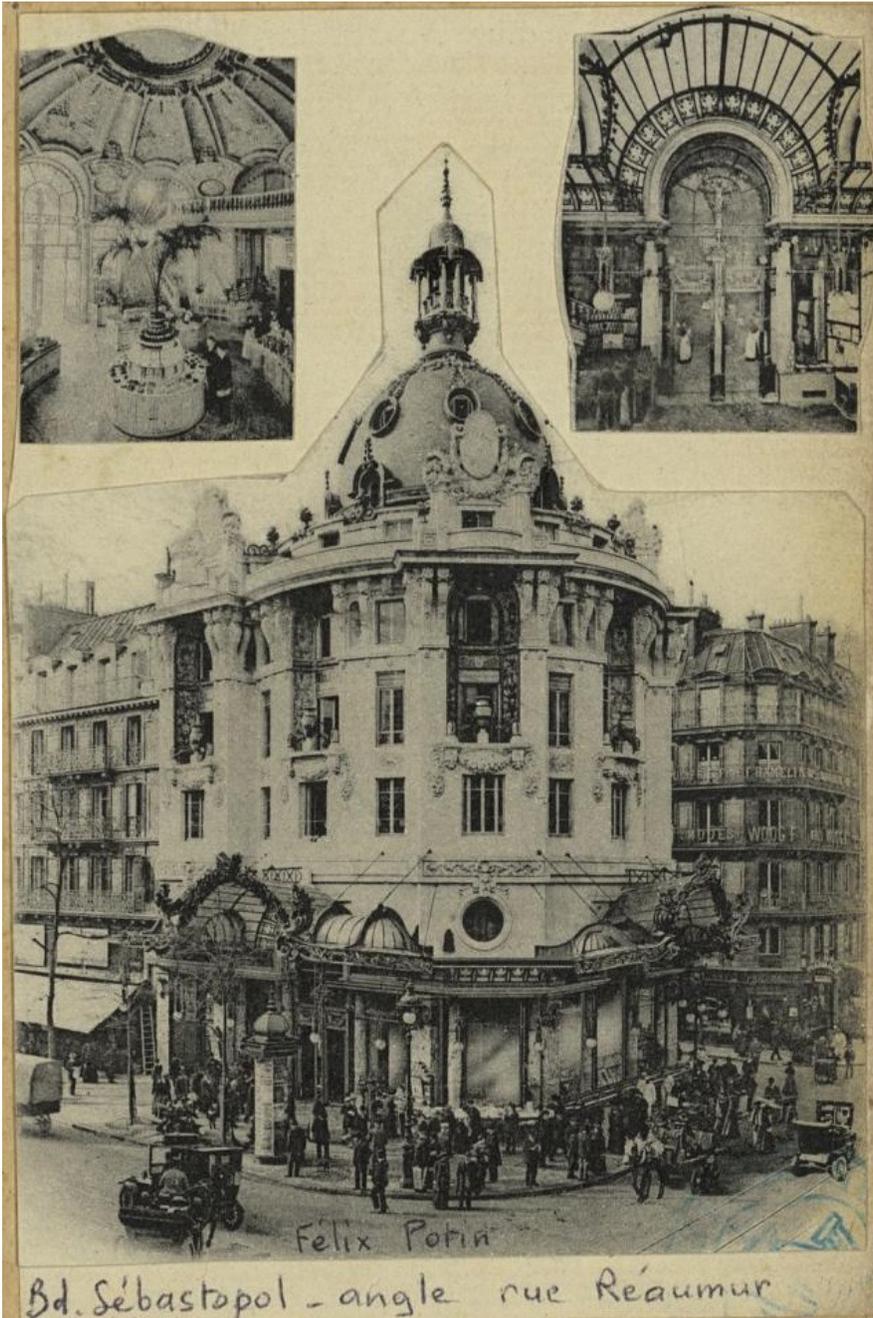


Fig. 5. Auteur inconnu. « Merveilleuse transformation des magasins Félix Potin. 103, Boulevard Sébastopol », Paris, 1910. Affiche publicitaire [en ligne]. Également conservée sous la forme d'un photomontage collé sur papier, 35 × 52 cm. Bibliothèque historique de la ville de Paris, « Paris. Boulevard de Sébastopol », cote : 1-EST-01211.

esthétique très académique qui l'oppose en partie aux architectures d'avant-garde majoritairement adoptées par ses concurrents³². L'enseigne y installe sa pâtisserie et ses denrées de luxe, tandis qu'elle répartit le reste de ses commerces (une boucherie, un primeur, une poissonnerie et une épicerie) sur les rez-de-chaussée et entresols des immeubles avoisinants. Avec ces réaménagements, la succursale *Potin* appose l'empreinte du premier xx^e siècle sur le quartier de la Trinité, faisant cohabiter le luxe et le modernisme de ses nouveaux locaux avec les immeubles construits à peine un demi-siècle plus tôt.

Cependant, l'arrivée des supermarchés dans le domaine de l'alimentation annonce progressivement le déclin de l'entreprise *Potin*³³ et, dès l'année 1930, la succursale en difficulté doit se défaire de sa célèbre « poivrière », d'abord réinvestie par une filiale des *Galerias Lafayette*³⁴, puis par un magasin *Monoprix*, locataire à partir de 1956. Plusieurs travaux de réaménagement liés à l'évolution des technologies, des moyens de consommer et des marchandises proposées ont, dès le milieu du xx^e siècle, profondément remanié les intérieurs de Lemaresquier dont il ne reste aujourd'hui presque aucune trace. Néanmoins, le puissant charisme des extérieurs de la rotonde semble perdurer car, malgré l'implantation de larges baies vitrées typiques des commerces du xxi^e siècle, sa façade a été majoritairement préservée de toute modification par ses occupants successifs. Après les importants réaménagements urbains réalisés sous l'autorité du préfet Haussmann, le quartier de la Trinité semble donc n'avoir été remodifié qu'assez ponctuellement, s'en tenant globalement à quelques intérieurs d'immeubles et à la construction de la poivrière.

Conclusion

L'îlot de la Trinité offre aujourd'hui un panorama de l'histoire urbaine parisienne sur le long terme, du début du xiii^e siècle au plus récent xxi^e siècle³⁵. De sa forte unité structurale originelle à son morcellement topographique et architectural actuel, le quartier de la Trinité est donc l'illustration manifeste des remaniements successifs du tissu urbain depuis l'ère médiévale jusqu'à

32 Bernard Marrey, *Les grands magasins. Des origines à 1939*, Paris, Librairie Picard, 1979.

33 Jacqueline Coignard, « Le rideau tombe sur Félix Potin. L'enseigne née au milieu du siècle dernier a été mise en liquidation judiciaire » [en ligne], *Libération*, 23 décembre 1995.

34 *Aménagement intérieur du bâtiment d'angle Félix Potin. Magasins Félix Potin et Lanoma, rue Réaumur, Paris 2^e. 1930*, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Fonds « Germain Debré (1890-1948) », cote : 013 Ifa 101/4 (document référencé mais inaccessible durant le travail de recherche mené pour ce mémoire).

35 Les intérieurs et façades basses de la rotonde et des immeubles aujourd'hui occupés par le Monoprix étant encore en travaux de réaménagement durant ces recherches.

nos jours, tout en formant un ensemble unique constitué d'une mosaïque de vestiges encore vivants des périodes qu'il a traversées. S'il ne reste aujourd'hui plus rien des bâtiments hospitaliers médiévaux, cette agrégation de différentes typologies de bâti constitue aujourd'hui le principal intérêt de ce quartier pour l'histoire globale de l'urbanisme parisien. La sédimentation architecturale qui s'offre aujourd'hui au regard du passant, fruit d'« accidents » isolés ou de grands chantiers à une plus vaste échelle, incarne par le fait sensiblement l'histoire de la capitale et des remodelages successifs subis par son bâti au fur et à mesure de l'évolution des modes de vie et des manières d'habiter.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Élise Reignoux, *L'îlot de la Trinité (xiii^e-xx^e siècle). De singulières survivances de l'urbanisme parisien*, mémoire de Master 1 recherche « Patrimoine et musées » sous la direction de Jean-François Cabestan, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, année universitaire 2018-2019.

LE CIRQUE DU PALAIS-ROYAL (1787-1798) : LE WAUXHALL RÉALISÉ PAR VICTOR LOUIS

MAGALY PIQUART

« Un vauxhall s'ouvre presque tous les jours, pour appaiser les tourmens de l'oisiveté, et consoler la marquise de la longueur de la journée »¹.

C'est ainsi qu'un guide de Paris fait état de la prolifération d'un nouveau type de bâtiments destinés au divertissement. Il s'agit du vauxhall, dont l'orthographe, incertaine, provient d'un anglicisme. En effet, ces bâtiments issus de l'architecture éphémère ont été inventés dans la périphérie londonienne, à Vauxhall Gardens (**fig. 1**). Dans ce jardin d'agrément, remanié par l'entrepreneur Jonathan Tyers (1702-1767) dès 1732², naît un dispositif provisoire afin d'accueillir un orchestre et des bals à la belle saison. L'édifice en question prend la forme d'une rotonde, et présente une architecture soignée, décorée avec raffinement, bien que les matériaux utilisés soient de piètre qualité. Ce nouvel établissement devient à la mode, attire les Londoniens qui n'hésitent à faire le voyage en bateau à travers la Tamise pour s'y rendre. Ce succès engendre de nouvelles constructions inspirées de l'invention de Tyers qui prennent le nom éponyme du jardin.

En France, le modèle anglais est fécond. Dès les années 1760, un élève de l'architecte Servandoni (1695-1766), ayant travaillé en Angleterre, importe et adapte le premier vauxhall parisien. Il s'agit d'un artificier, Jean-Baptiste Torrè († 1780). Dès lors, ces salles de fêtes prolifèrent dans l'espace parisien et restent liées à l'univers des pyrotechniciens. Ainsi, les frères Ruggieri, artificiers en titre du roi Louis XV, ouvrent le Wauxhall de la foire Saint-Germain en 1769. Aucune définition restrictive ne permet de caractériser précisément ce nouveau type d'édifice. Bien au contraire, la notion d'hybridité semble être la plus pertinente quand on souhaite les qualifier. Cette question est d'ailleurs relayée et soutenue dans un article de Cyril Triolaire et Pauline Beaucé³.

- 1 Amédée Doppet, *Les Numéros parisiens, ouvrage utile et nécessaire aux voyageurs à Paris*, Paris, Imprimerie de la Vérité, 1788, p. 80.
- 2 David Coke, Alan Borg, *Vauxhall Gardens : a history*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2011.
- 3 Pauline Beaucé, Cyril Triolaire, « Les Wauxhalls de province en France. Espaces hybrides de divertissement et de spectacle », *Dix-huitième siècle*, La Découverte, n° 49, 2017.



Fig. 1. Antonio Canal, dit Canaletto, *La grande allée de Vauxhall Gardens*, c. 1751, huile sur toile, 70 × 96 cm, Royaume-Uni, Warwickshire, Compton V^orney. © Compton V^orney.

Néanmoins, on peut discerner dans ces bâtiments quelques points communs qui permettent de les ranger dans la même catégorie : les wauxhalls, mais aussi de les distinguer des autres lieux de fêtes et de divertissements, très en vogue, à la même époque⁴. Tout d'abord, ils possèdent une salle principale qui permet d'accueillir des bals, des fêtes, un orchestre, mais aussi toutes sortes de représentations. Celle-ci est flanquée de petits salons, destinés à offrir à des groupes de clients un cadre plus intime. De plus, un certain nombre de commerces y sont intégrés, tels que des cafés, des boutiques, etc. Enfin, les fêtes qui y sont données se terminent le plus souvent par un feu d'artifice. Cet art pyrotechnique, qui constitue un spectacle à part entière, nécessite de lier les wauxhalls à un espace suffisant, le plus souvent aux abords des jardins et des boulevards.

Le fonctionnement de ces wauxhalls parisiens semble aléatoire, dans le sens où ils procèdent de l'architecture éphémère et dépendent de la saisonnalité.

4 Gilles-Antoine Langlois en fait cette description : « Il s'agit de salles de bal entourées de jardins, dont les plantations et édifices sont décorés avec l'aide de tous les artifices (couleurs vives, miroirs, trompe-l'œil) propres à parodier les modes de la Cour, c'est-à-dire celles des ruines de l'Antiquité et du jardin chinois » dans « Les Charmes de l'égalité, éléments pour une histoire urbanistique des loisirs publics à Paris de Louis XV à Louis-Philippe », *Histoire urbaine*, vol. 1, n° 1, 2000, p. 14.

Ils sont toujours gérés par un entrepreneur ou une société d'actionnaires qui cherchent à en tirer d'importants bénéfices en misant sur leur faible coût de construction. De plus, leur potentiel attractif remédie au besoin grandissant de salles de spectacle à Paris⁵. Leur accès est donc payant. Leur fréquentation fluctuante selon les effets de mode, engendre à maintes reprises des banqueroutes. Si l'architecture et la décoration des wauxhalls sont soignées, les matériaux utilisés, tels que le plâtre, se détériorent rapidement. Cela explique la relativement courte durée d'exploitation (et de vie) des édifices, environ dix ans en moyenne sur les onze wauxhalls recensés dans l'espace parisien durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Malgré ce caractère éphémère, ces édifices marquent les esprits et incarnent un exercice de style aux yeux des architectes. Ainsi, Jacques-François Blondel mentionne-t-il dans son *Cours* comment penser un wauxhall, et précise aussi que ces bâtiments : « quoi qu'ils ne soient pas comptés dans la classe des édifices élevés pour la magnificence, n'en méritent pas moins l'attention des Artistes qui pourroient en être chargés »⁶.

L'exercice de style de Victor Louis : adapter un wauxhall dans le jardin du Palais-Royal

Parmi les architectes conduits à s'intéresser aux wauxhalls figure Victor Louis (1731-1800). La première fois que ce dernier réalise un projet de wauxhall, c'est en 1765, au début de sa carrière. Il revient de son voyage à Rome, après avoir obtenu le Grand Prix de l'Académie royale d'architecture en 1755. Devenu premier architecte du roi de Pologne, Victor Louis⁷ dessine un wauxhall dont les plans (**fig. 2**), furent ensuite gravés par Louis Gustave Taraval (1738-1794). Faisant suite à une commande d'un ancien directeur de l'Opéra-Comique de Paris, monsieur Monet, ce wauxhall aurait dû être érigé dans le bois de Boulogne, au niveau de la Croix Mortemart. Resté à l'état de projet, il est connu par deux plans au sol qui attestent qu'il s'inspirait du modèle anglais⁸. Il s'organisait autour d'une rotonde, vaste salle ceinte par trois rangées de colonnes. Cette salle était

5 Didier Masseur, *Fêtes et folies en France à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, CNRS éditions, 2018, p. 37 : « Les entrepreneurs privés, en se heurtant parfois à des difficultés financières, cherchent eux aussi, souvent dans la précipitation, à innover en s'inspirant du modèle londonien, le Wauxhall ».

6 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes (et continué par M. Patte)*, Paris, chez la Veuve Desaint, 1771-1777, t. 2, p. 289.

7 Christian Taillard, *Victor Louis (1731-1800), Le triomphe du goût français à l'époque néo-classique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, p. 128.

8 David Coke, Alan Borg, *op. cit.*

légèrement surélevée par une volée de marches, et marquait le centre d'un jardin à la française dont les parterres et les allées formaient des dessins géométriques.

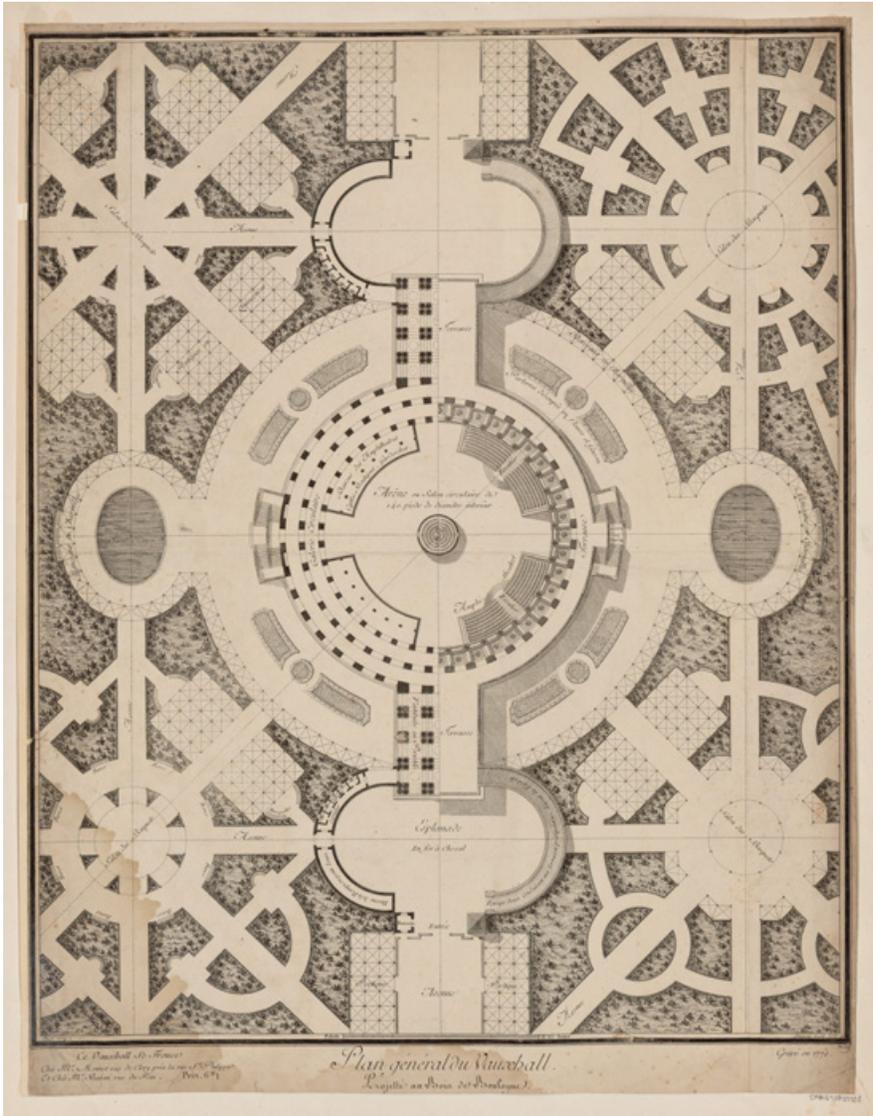


Fig. 2. Louis Gustave Taraval, d'après Victor Louis, *Plan du vauxhall projeté au bois de Boulogne*, 1770, eau-forte, 61,5 × 48, 1 cm, Paris, musée Carnavalet. © Musée Carnavalet.

Néanmoins, une trentaine d'années plus tard, c'est un wauxhall beaucoup moins orthodoxe que Victor Louis réalise⁹ à la demande de Louis-Philippe d'Orléans (1725-1785), alors duc d'Orléans, qui souhaite ainsi enrichir le programme déjà considérable du chantier du Palais-Royal amorcé en 1781¹⁰. En 1787, le premier historien de Paris, au sens scientifique du terme, Jacques-Antoine Dulaure (1755-1835)¹¹, annonce l'élévation d'un nouveau bâtiment désigné comme Cirque du Palais-Royal (**fig. 3**). Cet édifice n'est pas assimilé à un wauxhall, comme c'est souvent le cas. Néanmoins, son caractère architectural et fonctionnel le rattache à ce type d'édifices¹². Il occupe environ deux tiers du parterre du jardin, cerné sur trois côtés par les nouvelles galeries à arcades dessinées par Victor Louis. Son architecture paraît assez curieuse aux yeux des contemporains car la construction principale est semi-enfouie (**fig. 4**) de sorte qu'un tiers seulement s'élève au-dessus du niveau du sol. Ce parti semble découler d'une volonté d'éviter un vis-à-vis trop important avec le lotissement qui l'encerclé¹³. De même, la forme oblongue du plan au sol, peu commune, est sans doute une adaptation liée à l'étroitesse relative du terrain. Cependant cela pourrait être aussi un rappel à l'amphithéâtre antique, d'autant plus que la vocation du Cirque du Palais-Royal va de pair avec le monde du divertissement.

- 9** Cet état de fait est relégué dans les commentaires contemporains : « Afin de satisfaire l'impatience du Public, l'Architecte de M. le Duc d'Orléans, le Sieur Louis, vient de faire composer & imprimer une Lettre sur le Cirque qui se construit au milieu du Jardin du Palais-Royal, avec de longs détails sur les plans & élévations de ce bâtiment », dans Louis Petit de Bachaumont, Mathieu-François Pidansat de Mairobert, Barthélémy-François-Joseph Mouffle d'Angerville, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblées littéraires...*, Londres, Chez John Adamson, 1783-1789, t. 35, p. 273.
- 10** Concernant la première phase du chantier initié par le duc de Chartres voir : Laurent Toulouse, *Les bâtiments neufs de Victor Louis au Palais-Royal*, mémoire de master 2 sous la direction de Sabine Frommel, EPHE, 2007-2008.
- 11** Jacques Antoine Dulaure, *Lettre à M*** sur le cirque qui se construit au milieu du jardin du Palais-Royal*, Paris, Le Jay, 1787.
- 12** À l'origine, ce bâtiment était destiné aux courses hippiques. Toutefois cette activité n'a jamais pris place au sein du Cirque. Cela est confirmé par Bachaumont : « Ce cirque pourra servir à différens jeux & exercices; on assure que le sir Asthley se propose déjà de le louer pour y transporter son spectacle de chevaux & y donner des leçons d'équitation aux amateurs » [sic] dans Louis Petit de Bachaumont, Mathieu-François Pidansat de Mairobert, Barthélémy-François-Joseph Mouffle d'Angerville, *Mémoires secrets...*, *op. cit.*, t. 35, p. 16-17.
- 13** Magaly Piquart, *Le Cirque du Palais-Royal, le wauxhall du duc d'Orléans*, mémoire de master 2 d'Histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2018-2019, p. 54.



Fig. 3. Louis-Nicolas de Lespinasse, *Les jardins et le cirque du Palais-Royal en 1791*, 1791, dessin, 68 × 77,5 cm, Paris, Musée Carnavalet, département des Arts graphiques. © Magaly Piquart.

Cet édifice surprenant¹⁴, qui a tout d'un wauxhall sauf le nom, n'est pas le seul dans ce cas. Bien des lieux de loisirs sont des wauxhalls clairement identifiés sans que ce terme figure dans leur appellation, à l'instar de la « Redoute chinoise » ou du « Panthéon »¹⁵. En revanche, l'absence de feux d'artifice qui tendrait plutôt à distinguer ce bâtiment des autres wauxhalls parisiens¹⁶. Toutefois, cela s'explique par sa situation urbaine, à proximité des habitations. Pour autant, cette situation particulière ne doit pas être considérée comme gênante mais davantage comme un cadre idéal, privilégié, pour accueillir un wauxhall, ainsi que le sous-entend Boullée lorsqu'il affirme qu'il n'y a « rien de plus séduisant que

- 14** Ce jugement de valeur, la surprise, la curiosité, est largement partagé par les contemporains : « Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est le Cirque [...] Vous pourrez y descendre et vous croire chez le roi des gnomes, dans un immense souterrain [...] » dans Nikolaj Mihajlovi Karamzin, *Lettres d'un voyageur russe en France, en Allemagne et en Suisse (1789-1790), traduites du russe, accompagnées de notes et d'une notice biographique sur l'auteur par V. de Porochine*, Paris, E. Meillier, 1867, p. 312-313.
- 15** Elena Mazzoleni, « Les Wauxhalls parisiens, vers une politique moderne des espaces urbains spectaculaires », dans Florence Fix (dir.), *Théâtre et Ville, espaces partagés : patrimoine, culture, savoir*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p. 99.
- 16** Concernant l'usage des feux d'artifices au sein des festivités voir Claude Ruggieri, *Précis historique sur les fêtes, les spectacles et les réjouissances publiques*, Paris, chez l'auteur, 1830.



Fig. 4. Le Campion (Famille), d'après Antoine Louis François Sergent, (dit Sergent-Marceau), *Élévation géométrale d'un côté du Cirque construit dans le jardin du Palais-Royal*, c. 1787, aquatinte, 27,7 × 41,2 cm, Paris, Musée Carnavalet © Magaly Piquart.

le tableau qu'aurait offert une salle placée au milieu de toutes ces beautés »¹⁷. Il faut dire que le jardin du Palais-Royal constitue un écrin de choix pour les loisirs parisiens¹⁸, notamment dans les années 1780 où Louis-Philippe Joseph d'Orléans (1747-1793), duc de Chartres devenu duc d'Orléans en 1785, protège et encourage toutes sortes de divertissements, au risque de faire de l'ombre à l'Académie royale de Danse et de Musique.

L'idée que le Cirque du Palais-Royal doive être considéré comme un wauxhall n'est pas inédite. Dans son mémoire universitaire soutenu en 2008, Laurent Toulouse affirme que c'est l'ensemble du nouveau Palais-Royal qu'il faut envisager en tant que wauxhall : « Certes, la construction et l'exploitation du Cirque (1787-1788)

17 Étienne-Louis Boullée, *Architecture, essai sur l'art*, manuscrit composé en 1796-1797 et conservé à la BnF (<http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc54246t>), publié pour la première fois en France à Paris, par Hermann, en 1968, p. 97-98.

18 Magaly Piquart, *Le Cirque du Palais-Royal, ...*, *op. cit.*, p. 29-38.

le marchandage de cette libre disponibilité des lieux [du Palais-Royal] : l'espace du jardin se rétrécit encore tandis que celui des spectacles payants s'amplifie. Au moins, les choses sont-elles claires : le Palais-Royal de la Maison d'Orléans se transforme en wauxhall d'un type particulier, nimbé par une sécurité royale indirecte, celle de la branche cadette »¹⁹. En 2009, le spécialiste de Victor Louis, Christian Taillard appuie à demi-mot cette hypothèse dans la monographie qu'il consacre à l'architecte : « Louis atteint ici le sommet de son art. Dans le domaine de l'éphémère où il s'est déjà essayé à plusieurs reprises, il peut enfin donner sa mesure. Tout le favorise : le manque d'espace, la forme du jardin du Palais-Royal, le désir princier d'établir là un hippodrome. Ces contraintes stimulent son imagination. À l'idée anglaise du Wauxhall circulaire, il substitue celle adoptée dans l'Antiquité pour les courses de char et dont Rome offrait le plus célèbre exemple avec le Cirque Maximus »²⁰. Toutefois, le cirque n'accueillera jamais de courses hippiques. Sa programmation, basée à l'origine sur des bals et des concerts le rapproche, là encore, d'un wauxhall.

Le Cirque : un wauxhall hors du commun

Dans cette perspective, le Cirque n'apparaît pas comme un nouveau caprice architectural commandité par le duc d'Orléans. Au contraire, il s'agit d'un projet mûri par Victor Louis, rendu possible par les visées libérales du Prince. L'architecte aurait vu dans cette entreprise l'opportunité de réaliser un wauxhall, tout en s'adaptant à un environnement particulier. Ce bâtiment ajoute également une plus-value à l'opération spéculative du duc d'Orléans. Au-delà de sa valeur locative, c'est un agrément supplémentaire aux plaisirs, divertissements et commerces que propose son jardin, et cela permet d'exploiter au maximum l'espace disponible résiduel à la suite de l'implantation du nouveau lotissement. Ainsi, Victor Louis et son commanditaire trouvent-ils chacun leur intérêt, le premier pour asseoir sa notoriété en matière d'architecture éphémère, le second, en couronnant son terrain d'une nouvelle attraction. Par ailleurs, l'idée de ranger le Cirque du Palais-Royal dans la catégorie des wauxhalls semble tout à fait cohérente avec le parcours de Victor Louis. Lorsqu'il conçoit ce projet, il a d'ores et déjà montré son appétence pour l'architecture éphémère et l'architecture de

¹⁹ Laurent Toulouse, *Les bâtiments neufs de Victor Louis au Palais-Royal*, p. 257-258.

²⁰ Christian Taillard, *Victor Louis (1731-1800), Le triomphe du goût français à l'époque néo-classique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, p. 294.

divertissement²¹. Il n'est pas anodin qu'on lui ait attribué à tort (il l'a démenti²²) la réalisation du wauxhall de la foire Saint-Germain.

Il convient toutefois de garder à l'esprit que le Cirque du Palais-Royal constitue un cas particulier parmi les wauxhalls existants. Tout d'abord, son implantation est tout à fait hors du commun, puisqu'il ne se situe pas en périphérie urbaine, sur un boulevard ou au sein d'une foire, même si le jardin du Palais-Royal, promenade très en vue peut par certains aspects s'apparenter au cadre habituel des wauxhalls parisiens. La variété que recouvrent de tels édifices, censés éviter de lasser leurs publics, permet d'y inclure le Cirque. Les chercheurs ayant mis en évidence leur hybridité s'accordent pour énumérer les différentes appellations qu'ils recouvrent : « Aussi, les projets de wauxhalls, de colisées et de cirques ne se développent-ils pas en vertu d'un modèle unique dont la référence londonienne serait exclusive, mais témoignent-ils, au contraire, d'influences plurielles et, au final, d'une hybridité certaine²³ ». Ce caractère composite s'applique au Cirque du Palais-Royal qui reste toutefois l'unique édifice semi-enfoui et couvert d'une baie zénithale d'une telle ampleur sa salle principale. Néanmoins, il présente des caractères communs avec les wauxhalls. Le programme architectural du Cirque du Palais-Royal correspond à une salle principale de dimensions peu communes, oblongue, terminée en arc de cercle à ses extrémités. Cet espace vaste, qualifié d'« arène », s'ouvre sur une galerie périphérique surmontée d'une loggia. Ce dispositif permet ainsi à la fois aux occupants de voir les réjouissances qui s'offrent sur l'arène et d'être eux-mêmes vus. Les extrémités sont pourvues de petits salons, permettant des réunions plus intimes. L'ensemble du bâtiment est décoré avec beaucoup de soin, afin de produire des effets de grandeur et de magnificence sur les visiteurs. Ainsi, les lunettes couronnant la loggia sont-elles décorées de bas-reliefs aux thèmes variés évoquant des danses et des personnages féminins. L'extérieur est rythmé par de nombreuses baies éclairant la partie souterraine. Des bustes de « Grands Hommes » étaient prévus à l'origine à intervalles réguliers entre les baies. Les façades sont couvertes de treillages, matériau par excellence des wauxhalls. La baie zénithale surmontant le bâtiment est encadrée d'une terrasse privatisée par le duc d'Orléans. De même, un passage souterrain relie le Palais-Royal au

21 Christian Taillard, *Victor Louis (1731-1800)...*, op. cit., p. 131-132.

22 Victor Louis, « Lettre ouverte en date du 4 avril », *Mercurie Universel*, mai 1769, fol. 194 : « Le journal politique de février dernier deuxième quinzaine, que je n'ai lu par hasard que depuis quelques jours, en me donnant des éloges trop flatteurs et me traitant de « jeune artiste qui a déjà fait preuve de talent et de génie dans les différents genres » m'annonce comme l'architecte qui a donné les plans du Wauxhall de la foire. Or je déclare que je n'y ai point travaillé directement ni indirectement ; j'ai toutes sortes de raisons pour faire cette déclaration formelle ».

23 Pauline Beaucé et Cyril Triolaire, *Les Wauxhalls de province en France*, op. cit., p. 34.

Cirque. L'ensemble du bâtiment présente un aspect curieux, à la fois en raison de son plan peu commun, mais aussi de son enfouissement. Cependant, l'attention apportée aux décors et aux effets lui confère une certaine élégance et de l'attractivité. De plus, des bassins à jets d'eaux animent la façade. Cette disposition²⁴ comporte de nombreux points communs avec la description d'un wauxhall idéal détaillé par Jacques-François Blondel dans ses *Cours*²⁵.

Victor Louis propose ainsi une adaptation inusitée du programme du wauxhall. Son enfouissement pallie le manque d'espace du jardin, et permet également de s'approprier pleinement ce lieu public. Cette mise en scène suscitant la curiosité est traitée avec un certain raffinement. Notamment, l'éclairage zénithal (**fig. 5**), présent sur toute la longueur du bâtiment, qui serait la première installation de cette ampleur dans l'histoire de l'architecture parisienne. Cette hypothèse viendrait nuancer l'affirmation de Sophie Lagabrielle, selon laquelle : « Les verrières zénithales sont nées avec le concept de musée dont elles sont devenues un élément constitutif²⁶ ». De point de vue, à l'instar des wauxhalls, le Cirque s'apparente à un laboratoire architectural²⁷. Cette verrière zénithale constitue donc une modernité technique, un système ingénieux pour compenser le manque de lumière de la salle enfouie. Ainsi, les baies prenant place dans les lunettes donnant sur le jardin offrent un éclairage indirect, tandis que la verrière apporte un éclairage zénithal ce qui permet de mobiliser de façon optimale les apports de lumière.

Comparé aux wauxhalls parisiens contemporains²⁸, le Cirque du Palais-Royal semble revêtir un certain nombre de caractéristiques de ces édifices qui laissent à penser que c'est dans cette optique que Victor Louis l'a conçu. Il est bien un lieu de fêtes éphémères loué par un entrepreneur, Nicolas Rose de

24 Cette description correspond à l'état initial du Cirque du Palais-Royal lors de son inauguration en 1788. Ce bâtiment fit l'objet de nombreuses campagnes de modifications par la suite, d'abord par son premier locataire, Nicolas Rose de Saint-Pierre, puis en raison de la Révolution et de ses répercussions politiques, il changea alors de destination pour accueillir le Lycée des Arts.

25 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, *op. cit.*, t. 2, p. 289-291.

26 Sophie Lagabrielle, *Musées et verrières zénithales fin XVIII^e-XIX^e siècle*, acte du colloque, *De la verrerie forestière à la verrerie industrielle du milieu du XVIII^e siècle aux années 1920*, tenu à Albi les 7-8-9 novembre 1996 lors de la onzième rencontre de l'Association française pour l'archéologie du verre, p. 257.

27 Concernant l'importance de l'architecture éphémère au XVIII^e siècle, voir Odile Ramette, Marie-Laure Crosnier-Leconte. *L'architecture éphémère de la décennie révolutionnaire, 1781-1799*. [Rapport de recherche] 01/06/80, ministère de la Culture et de l'Environnement / Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA), École nationale supérieure d'architecture de Lille, 1979.

28 Il s'agit des travaux les plus récents liés aux wauxhalls tels que Elena Mazzoleni, *Les Vaux-halls parisiens...*, *op. cit.*



Fig. 5. Meunier, *Le cirque du Palais-Royal (Vue intérieure)*, 1788, 19,3 × 25,2 cm, plume et aquarelle, Paris, Musée Carnavalet © Magaly Piquart.

Saint-Pierre²⁹. Son entrée, payante, donne accès à un monde de festivités pour ceux qui n'ont pas le privilège de jouir des réceptions de Versailles. Construit pour éblouir, surprendre, mais aussi pour être rentable, ce lieu interroge. Un hippodrome qui ne le sera jamais a-t-il laissé place à une vaste arène ? La genèse de cet édifice reste d'autant plus floue qu'une partie des plans de Victor Louis conservés dans le bureau de l'architecte Pierre Fontaine (1762-1853), ont disparu conséquemment au sac du Palais-Royal en 1848³⁰. Ces incertitudes n'empêchent pas de considérer avec pertinence l'idée que cet édifice serait le dernier wauxhall de l'Ancien Régime. Il serait à cet égard, non seulement un exercice de style cohérent avec la carrière de Victor Louis, mais aussi un nouvel agrément du prince bâtisseur, le duc d'Orléans, se mesurant aux réalisations

29 Magaly Piquart, « Le bail de Nicolas Rose de Saint-Pierre », dans *Le Cirque du Palais-Royal...*, *op. cit.*, p. 61-67.

30 Pierre Fontaine a dirigé la restauration du Palais-Royal et en a tiré une publication dans laquelle il évoque le Cirque du Palais-Royal : Pierre Fontaine, *Histoire du Palais-Royal*, Paris, chez Gauthier-Laguionie, 1834. Il existe une version antérieure (1829) moins complète.

antérieures de ses pairs, tel le duc de la Vrilière³¹. Il permet à son architecte Victor Louis, déjà auteurs de décors éphémères et de théâtres, de s'illustrer dans un domaine d'une grande modernité, le wauxhall. L'architecte imagine un espace de sociabilité et de divertissement d'un nouveau genre dans le jardin du Palais-Royal, au cœur du centre névralgique de la fête parisienne. Pour autant, le Cirque du Palais-Royal n'aura pas la destinée escomptée. Traversant la Révolution, il changea plusieurs fois de destination. Des infiltrations et la piètre qualité des matériaux de construction précipitèrent sa détérioration. Finalement, cinq départs de feu de cause inconnue entraînent sa perte³².

Travail universitaire dont est tiré cet article : Magaly Piquart, *Le Cirque du Palais-Royal, le wauxhall du duc d'Orléans*, mémoire de Master 2 recherche Histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018-2019.

- 31** Voir l'opération spéculative menée par le duc de la Vrilière et son association d'actionnaire dans la construction du Colisée de Paris. Magaly Piquart, *Le Colisée de Paris, ou l'édification démesurée d'un nouveau loisir urbain, à Paris, à la fin du XVIII^e siècle*, Master 1 d'Histoire de l'art sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2017-2018.
- 32** Anonyme, *Le Courrier des spectacles*, 16 décembre 1798, p. 2 : « Paris, 25 frimaire. Le feu a pris à 7 heures, dans l'édifice appelé le Cirque, situé au milieu du jardin-Égalité (ci-devant Palais-Royal). Malgré les prompts secours, à 11h la presque totalité de ce bâtiment étoit devenue la proie des flammes » [sic].

FÉLIX ROGUET ET LA COUR DES DRAPIERS DU MUSÉE CARNAVALET : UNE ARCHITECTURE UNIQUE DE SA CONCEPTION À SA RÉALISATION (1872-1890)

MARTIN HANF

L'année 1872 marque un renouveau politique majeur dans l'histoire française, et plus particulièrement dans l'histoire parisienne. Le pays vient alors d'assister à la chute du Second Empire, suite de la guerre franco-prussienne perdue à Sedan. Conséquence directe de cette défaite, la Commune de Paris secoue la capitale jusqu'en mai 1871. Les pertes liées à ces deux événements historiques sont humaines, matérielles, politiques, mais aussi culturelles. L'incendie volontaire de l'hôtel de Ville de Paris, le 24 mai 1871 en pleine « semaine sanglante », en est un exemple concret. L'hôtel de Ville hébergeait alors la bibliothèque historique de la Ville de Paris, dirigée par Jules Cousin (1830-1889), mais également une partie des collections du projet de musée historique de la Ville de Paris, qui attendait encore la fin des travaux de rénovation de l'ancien hôtel Carnavalet pour pouvoir ouvrir ses portes. Cet incendie volontaire est aussitôt dénoncé avec force, notamment par Victor Hugo dans son fameux poème *À qui la faute ?* :

« Tu viens d'incendier la Bibliothèque ?
Oui.
J'ai mis le feu là.
Mais c'est un crime inouï !
Crime commis par Toi contre toi-même, infâme !
Mais tu viens de tuer le rayon de ton âme !
C'est ton propre flambeau que tu viens de souffler !
Ce que ta rage impie et folle ose brûler,
C'est ton bien, ton trésor, ta dot, ton héritage
Le livre, hostile au maître, est à ton avantage. [...] »¹.

La destruction d'une grande partie des collections du musée historique et de la bibliothèque historique dans l'incendie de l'Hôtel de Ville permit à la Troisième République naissante d'affirmer son attachement à l'histoire de France par la reconstitution d'un nouveau fonds historique. Jules Cousin, « bibliothécaire sans

1 Victor Hugo, « À qui la faute ? », *L'Année terrible*, 1872.

bibliothèque »², fit alors don à la ville de sa collection personnelle d'ouvrages et d'estampes dédiée à l'histoire de Paris – qu'il estime lui-même à quelque 6 000 livres et 10 000 estampes³ –, afin de reconstituer une bibliothèque historique municipale. C'est donc sur une page quasi-vierge qu'a dû être refondée une identité nationale. Car la défaite française n'est pas seulement militaire. Ainsi que l'explique Joseph Jurt, le conflit franco-prussien est avant tout identitaire, entre deux définitions antagonistes de l'idée de *Nation*⁴. Pour le jeune gouvernement d'Adolphe Thiers⁵, contribuer à la mise en valeur d'une nouvelle histoire parisienne pouvait à la fois servir à reconstituer un patriotisme mis à mal par la défaite française et à pacifier une capitale rebelle. Pour reprendre les mots de Stéphanie Cantarutti : « Le climat politique est alors très favorable : au lendemain de la défaite de 1871, le développement de l'histoire locale est vu comme une réponse au pangermanisme de l'historiographie allemande. Souhaitant donner à la nouvelle bibliothèque le rayonnement qui sied à un grand chantier culturel, la municipalité parisienne lui octroie par ailleurs de larges crédits pour la dotation de ce nouvel établissement »⁶.

La municipalité promet en effet en 1872 un budget de 50 000 francs destiné à l'achat de nouveaux ouvrages afin de compléter le fonds de la bibliothèque historique⁷, puis 25 000 francs annuellement entre 1873 et 1885⁸. En l'espace de quatorze ans, le fonds passe des 10 000 ouvrages et 10 000 estampes initiaux, à « 70 000 volumes, 50 000 estampes et 20 000 médailles spécialement relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française »⁹. Restait encore à trouver un lieu susceptible d'accueillir la nouvelle bibliothèque ; le choix s'oriente vers l'ancien hôtel Carnavalet, qui était pourtant destiné à accueillir un musée

- 2 Stéphanie Cantarutti, « Notice sur Jules Cousin », dans Philippe Sénéchal, Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, Publications numériques de l'INHA, 2009.
- 3 Jules Cousin, « L'hôtel Carnavalet », *La France artistique et monumentale*, 1892, BNF, dpt. Philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOL-Z LE SENNE-331.
- 4 Joseph Jurt, *Deux conceptions de la nation : le débat franco-allemand entre David Friedrich Strauss, Mommsen et Rnan et Fustel de Coulanges en 1870/71*, 9 mars 2015, consultable sur academia.edu.
- 5 Lui-même historien, ayant publié une *Histoire de la Révolution française* entre 1823 et 1827. Voir Adolphe Thiers, *Histoire de la Révolution française*, 10 volumes, Paris, Lecoq & Durey, 1823-1827.
- 6 Stéphanie Cantarutti, « Notice sur Jules Cousin », *op. cit.*
- 7 Louis Dubief, « Annexe au procès-verbal de la séance du 29 mars 1872 », *Rapport du conseil municipal de Paris*, 1872, p. 2, BHVP, 2012-135864, 1872 (N4).
- 8 *Rapport du conseil municipal de Paris*, 1873-1885, BHVP, 2012-135864.
- 9 Henri-Blaise Chassaing, « Annexe au procès-verbal de la séance du 30 novembre 1885 », *Rapport du conseil municipal de Paris*, 1885, p. 6, BHVP, 2012-135864, 1885 (N121, A1885).

historique municipal, initié par le service des Travaux historiques d’Haussmann dès 1865¹⁰. L’équipe initiale, composée de Charles Read (1819-1898), Charles Poisson (1819-1879) et Jules Gailhabaud (1810-1888) est mise à l’écart en 1872 : Poisson est jugé trop proche de l’Ancien Régime, Read de la Commune, et Gailhabaud se voit reprocher les trop grandes dépenses qu’il alloue à la composition de collections mal définies¹¹. Néanmoins, cette mise à l’écart ne remet pas en cause l’idée d’un musée municipal, parfaitement en accord avec les objectifs de construction identitaire de la Troisième République ; le projet est donc confié entre 1871 et 1880 à une sous-commission de l’Académie des Beaux-Arts, dirigée par Jean-Charles Alphand (1817-1891), directeur des travaux de Paris¹². La bibliothèque historique et le musée municipal participent d’un objectif commun, il est décidé de les réunir dans un même lieu. Cette décision entraîne toutefois une « guerre de locaux »¹³. Un rapport du peintre et illustrateur Ulysse Parent (1828-1880) au conseil municipal de Paris propose en 1880 de placer les deux entités sous une même autorité¹⁴, fusion rendue effective par arrêté préfectoral le 29 février 1880 qui place Cousin à la tête à la fois de la bibliothèque et du musée municipal¹⁵. L’appropriation de l’édifice à ses nouvelles fonctions, compte tenu des enjeux politiques et culturels, est une priorité pour la ville : au début des travaux, dès 1872, le simple coût du personnel mobilisé représente plus de dix pour-cent des salaires du service des Travaux historiques de la Ville, pourtant conséquents après les destructions liées à la Commune¹⁶. C’est donc une opération architecturale de grande ampleur qui débute à l’hôtel Carnavalet en 1872, opération également exceptionnelle dans sa dimension architecturale.

Le jardin de l’hôtel Carnavalet : nouvelle « Cour des Drapiers » du musée historique de la Ville de Paris

Les travaux sont confiés à l’architecte Félix Roguet (1822-1888), qui s’était fait connaître par sa restauration du château de Chenonceau débutée en 1864

10 Jules Cousin, « L’hôtel Carnavalet », art. cit., p. 120.

11 Thierry Sarmant, « Jules Cousin et la création du musée Carnavalet », dans Chantal Georgel (dir.), *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, actes de colloque, Paris, Publications de l’INHA, 2015, p. 2.

12 *Ibid.*, p. 3.

13 *Ibid.*

14 Ulysse Parent, « Rapport sur l’installation du musée et de la bibliothèque de la Ville à l’hôtel Carnavalet », *Rapport du conseil municipal de Paris*, 15 janvier 1880, p. 95-97, BHVP, 2012-135864, 1903 (A1903, N40, PART1).

15 Thierry Sarmant, « Jules Cousin et la création du musée Carnavalet », art. cit., p. 3.

16 Louis Dubief, *Rapport du conseil municipal de Paris*, op. cit., 1872.

et réalisée selon les principes de restauration définis à la même période par Viollet-le-Duc¹⁷. Il s'était également distingué à Paris par la réalisation de bâtiments dédiés au stockage d'archives : les annexes de l'hôtel de Ville ayant brûlé en 1871 étaient de sa main, tout comme le centre des archives du département de la Seine, érigé quai Henri-IV entre 1875 et 1878, parallèlement aux travaux de l'hôtel Carnavalet¹⁸. Roguet connaissait probablement Cousin de par son travail à l'Hôtel de Ville. Son expérience le désignait comme un spécialiste de la Renaissance et des programmes liés à la conservation. Sa nomination pour la rénovation de l'hôtel Carnavalet semble dans l'ordre des choses. La double vocation de l'édifice le rendaient, de fait, trop petit pour répondre correctement à son usage, comme l'exprime Jean Robiquet, conservateur du musée Carnavalet en 1925 : « [L'hôtel Carnavalet] devint trop étroit, du jour où le comte de Liesville eut donné à la Ville la magnifique collection qui forme la plus grande partie de nos séries révolutionnaires »¹⁹. Si l'étrouement des lieux évoquée par Robiquet comme étant moteur de l'intervention fut relatée par d'autres auteurs²⁰, la chronologie des événements peut lui être contestée. La donation de Liesville a lieu en 1881, alors que la campagne de travaux de l'hôtel Carnavalet est déjà largement entamée en 1879²¹. Il est donc probable que le manque de place à l'intérieur du bâtiment avait déjà été identifié dès la reprise des travaux en 1872 et que la réunion administrative du musée et de la bibliothèque historique n'eut que peu de conséquences sur un projet architectural vraisemblablement déjà défini. Car le projet de Roguet est avant tout un projet d'agrandissement de la surface de l'hôtel : les travaux de restauration de l'hôtel historique avaient déjà été – assez maladroitement²² – menés entre 1866 et 1870 par Victor Parmentier (1831-1870) puis Charles Laisné (1819-1891). Il s'agissait moins pour Roguet de restaurer l'hôtel que de l'agrandir.

Pour répondre à ce manque de place, la solution la plus évidente aurait été d'annexer les parcelles voisines de l'hôtel et y construire des extensions. Il a fallu attendre 1906 et les agrandissements d'Henri Foucault pour voir cette

17 Robert Ranjard, « Madame Pelouze », *Le secret de Chenonceau*, Tours, Éd. Gibert-Clarey, 1976, p. 232.

18 Stéphanie Quantin, « Les archives de l'ancien département de la Seine et de la Ville de Paris, à la recherche d'une architecture », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 10, 2005, p. 87-104.

19 Jean Robiquet, *Guide du musée Carnavalet*, Paris, Éd. Frazier-Soye, 1925, p. VIII.

20 Maurice Quentin-Bauchard, « Les musées municipaux », dans *Les richesses d'art de la Ville de Paris*, Paris, H. Laurens, 1912, p. 98.

21 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, « Annexe au procès-verbal de la séance du 31 mai 1879 », *Rapport du conseil municipal de Paris*, 1879, p. 2, BHVP, 2012-135864, 1879 (N55, A1879).

22 Bernard de Mongolfier, « L'hôtel et le musée Carnavalet », dans Alexandre Gady, Béatrice de Andia (dir.), *La rue des francs-bourgeois au Marais*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1992, p. 196.

solution mise en œuvre. Roguet adopte finalement un parti beaucoup plus original : composer avec la parcelle initiale en l'agrandissant dans son seul espace vierge de toute construction, le jardin. Roguet élargit en effet l'hôtel Carnavalet en reconstruisant d'anciens monuments parisiens tout autour de ce jardin, qui devient ainsi une seconde cour, la « cour des Drapiers » (**fig. 1**).



Fig. 1. « Le jardin de Carnavalet, pavillon des Drapiers », dessin H. Clerget, ca. 1890, Musée Carnavalet, D16585.

Ce dessin d'Hubert Clerget représente la cour des Drapiers, avec l'arc de Nazareth et sa galerie à gauche, le bâtiment des marchands drapiers au centre, et le pavillon de Choiseul et sa galerie à droite. Ce dessin ne représente pourtant pas l'étage attique effectivement construit au-dessus de la galerie de gauche. De même, la galerie représentée au rez-de-chaussée du bâtiment des marchands drapiers n'est relatée par aucun autre auteur, plan ou photographie. Ce dessin, s'il exprime certes l'ambiance de la cour, est certainement une vue d'artiste non parfaitement conforme à la réalité.

Nous ne proposerons pas une analyse architecturale précise des monuments déplacés vers cette nouvelle cour des Drapiers car c'est moins leur dessin que leur nouvelle disposition qui présente un intérêt tout particulier pour notre propos. Du côté de la rue des Franc-Bourgeois, le jardin est bordé d'une galerie à huit arcades, surmontée d'un étage attique fermé, « agréables pastiches de la Renaissance »²³, dont les toitures en zinc plates rappellent les terrasses des ailes

23 *Ibid.*, p. 197.

aménagées par Parmentier dans la cour d'honneur deux ans plus tôt (**fig. 2**). Au centre de cette galerie est remonté l'arc de Nazareth. Ce petit pavillon était alors situé dans la rue de Nazareth, dans l'enceinte du Palais de justice. Il s'agit en fait d'un passage surélevé, originellement destiné à « relier la Chambre des Comptes à son dépôt d'archives ; il enjambait par un arc plein-cintre la courte rue de Nazareth »²⁴. Ce petit pavillon tout à fait original avait été construit en 1553 pour Henri II. D'abord attribué au duo Lescot-Goujon²⁵, puis à Guillaume Lebreton²⁶, Jean-Marie Pérouse de Montclos a plus récemment démontré que ce chef-d'œuvre architectural méconnu du xvi^e siècle était l'œuvre de Philibert Delorme²⁷. À son nouvel emplacement, l'arc de Nazareth s'adosse sur deux murs le séparant des galeries, mais dont la continuité est assurée grâce au percement desdits murs dans l'axe de la galerie ouverte du rez-de-chaussée (**fig. 2**). Le projet initial de Roguet ne comprenait pas l'étage au-dessus des arcades (**fig. 3**). C'est à Joseph-Antoine Bouvard (1840-1920), qui se voit confier la suite des travaux après le décès de Roguet en 1888, que l'on doit cet étage²⁸. Il réalise l'étage de la galerie, aménage un accès direct entre le jardin et la rue des Franc-bourgeois, passant sous l'arc de Nazareth et séparé de la rue par une grille de style Henri II²⁹. Il s'agit du premier accès créé à Carnavalet depuis 1544, date de la construction de l'hôtel initial³⁰, avec la porte cochère principale débouchant sur l'actuelle rue Sévigné. En face est reconstruit un pavillon de l'hôtel de Choiseul, reliquat d'un édifice détruit lors de l'aménagement de la rue du Quatre-Septembre en 1864. Sans doute par souci de symétrie, ce pavillon est également bordé de deux galeries à quatre arcades, du même style que ceux leur faisant face. Le pavillon de l'hôtel de Choiseul date de 1710, « dont on a voulu faire, en le remontant à cet emplacement, un pavillon dans le goût du xviii^e siècle »³¹. Aujourd'hui percée dans son mur nord et se présentant comme un portique ouvert séparant deux cours, cette galerie fut bien fermée jusqu'au début du xx^e siècle, créant de fait un

24 *Ibid.*

25 Pierre du Colombier, « L'énigme de Vallery », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 4, 1947, p. 7-15.

26 Bernard de Mongolfier, « L'hôtel et le musée Carnavalet », art. cit., p. 197.

27 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Philibert De l'Orme, architecte du Roi (1514-1570)*, Paris, Éd. Mengès, 2000, p. 230.

28 Jules Cousin, « L'hôtel Carnavalet », art. cit., p. 121.

29 Si Bouvard est responsable des travaux au moment de l'aménagement de ce nouvel accès, le dessin préparatoire du projet de Roguet montre qu'il était déjà prévu de longue date (**fig. 2**). D'une manière générale, il semble que Bouvard a achevé le projet de Roguet sans y apporter de modification majeure, si ce n'est l'étage de la galerie.

30 L'hôtel est alors connu sous le nom d'hôtel des Ligneris ; le patronyme de Carnavalet n'est adopté qu'au début du xvii^e siècle.

31 Bernard de Mongolfier, « L'hôtel et le musée Carnavalet », art. cit., p. 197.



Fig. 2. Coupe transversale de l'hôtel Carnavalet et son jardin, dessin de Félix Roguet préparatoire à la construction de la cour des Drapiers dans le jardin de l'hôtel Carnavalet, ca. 1872, Musée Carnavalet, D8390.

Le projet de Roguet ne concerne que la moitié droite du dessin, représentant la future cour des Drapiers, l'autre moitié représentant la cour, le corps sur rue et le corps de logis tels que déjà modifiés par Victor Parmentier en 1870. Le résultat final ne diffère que peu de ce dessin préparatoire : on y voit déjà le bâtiment des marchands drapiers (en coupe à droite), l'arc de Nazareth (en élévation au centre du jardin), la galerie ouverte sur cour et ses objets exposés. Joseph-Antoine Bouvard rajoutera plus tard un étage attique à la galerie ici figurée.

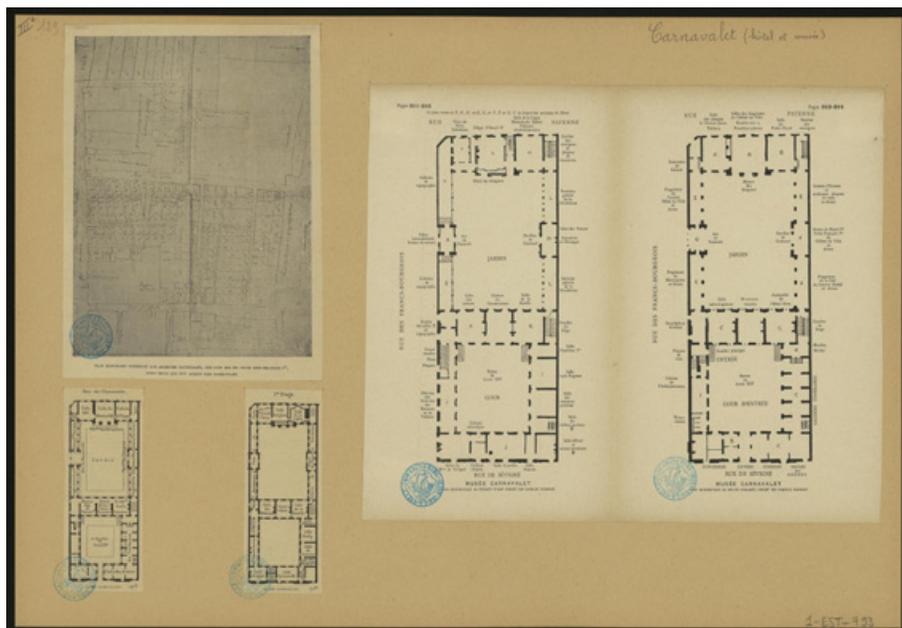


Fig. 3. Plan du rez-de-chaussée du musée Carnavalet, C. Normand, 1902, BHVP, 1-EST-00793.

Le jardin est transformé en une seconde cour bordée de bâtiments, doublant la superficie totale du musée Carnavalet. Les collections exposées laissent une grande place aux vues et objets d'architecture.

espace parfaitement clos. Du côté ouest, bordant la rue Payenne, Roguet avait reconstruit le corps d'entrée du bureau des marchands drapiers, anciennement placé dans la rue des Déchargeurs. Il restituait ainsi la façade de Jacques Bruant (1624-1664) – le frère de Libéral – datée de 1660, selon le dessin qu'en avait fait Jean Marot deux siècles auparavant (**fig. 4**). Le motif du frontispice central original ayant disparu, Roguet confie au sculpteur Charles Gauthier la restitution d'un motif aux armes de la Ville de Paris. Cette façade recomposée était bordée de deux pavillons latéraux, dans un style rappelant le xvii^e siècle, créant ainsi un corps entier à simple profondeur. Bouvard acheva ces aménagements extérieurs par la création d'une broderie de style « Le Nôtre »³² au centre du jardin qui, ainsi cloîtré, tenait désormais davantage de la cour que du jardin, justifiant son changement de dénomination. Les interventions de Roguet et Bouvard ne concernèrent que peu les intérieurs de l'hôtel Carnavalet, et se concentrèrent majoritairement sur ce jardin. Il est tout-de-même à noter que les sous-sols de l'hôtel furent réaménagés pour abriter les collections préhistoriques et quelques sarcophages. Au premier étage, deux accès aux nouvelles galeries furent percés dans la façade sur jardin du corps de logis ; l'entrée dans la galerie gauche se faisait ainsi par une porte du début du xvii^e siècle, provenant d'une maison de la rue Copeau et remontée sur le palier de l'escalier bâti par Mansart dans les années 1660. Enfin, la statue de Louis XIV, chef-d'œuvre d'Antoine Coysevox datant de 1669 et rare sculpture royale de cette ampleur ayant survécu à la Révolution, fut remontée dans la cour d'honneur de l'hôtel en 1889. Il s'agissait ici d'une entorse aux règles architecturales classiques, « qui n'[ont] jamais admis quelque effigie au milieu d'une cour d'hôtel »³³.

L'architecture de la cour des Drapiers comme collection du musée Carnavalet

1893 marque la fin du mandat de Jules Cousin comme conservateur du musée et de la bibliothèque historiques. Carnavalet est alors issu de deux interventions distinctes : celle de Parmentier pour l'hôtel en lui-même, et celle de Roguet pour la cour des Drapiers. Les nouvelles parties du musée Carnavalet conçues par Roguet sont tout à fait exceptionnelles. Par leur dimension fonctionnelle, déjà puisqu'elles permettent d'agrandir la superficie générale d'un musée qui en manquait alors considérablement. Ainsi, Roguet ajoute deux longues galeries, deux salons et un corps entier à l'hôtel originel. La superficie des locaux se voit être quasiment doublée grâce à ces extensions (**fig. 5**). Cousin put alors

32 Jules Cousin, « L'hôtel Carnavalet », art. cit., p. 121.

33 Bernard de Mongolfier, « L'hôtel et le musée Carnavalet », art. cit., p. 199.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 4. Arc de Nazareth dans la cour des Drapiers du musée Carnavalet, photographie E. Atget, ca. 1890, Musée Carnavalet, PH6117.

L'arc de Nazareth, chef-d'œuvre du xvi^e siècle attribué à Philibert de l'Orme, est remonté par Félix Roguet dans la cour des Drapiers du musée Carnavalet pour abriter une seconde entrée dans le site. Dans les galeries adjacentes sont exposés statues et fragments archéologiques.

proposer une muséographie cohérente, centrée sur la Révolution, l'histoire de Paris et les vues de la ville. Mais cette nouvelle architecture permet également la mise en valeur du musée comme de l'édifice lui-même. En créant la galerie le long de la rue des Franc-Bourgeois, Roguet crée de fait une nouvelle façade

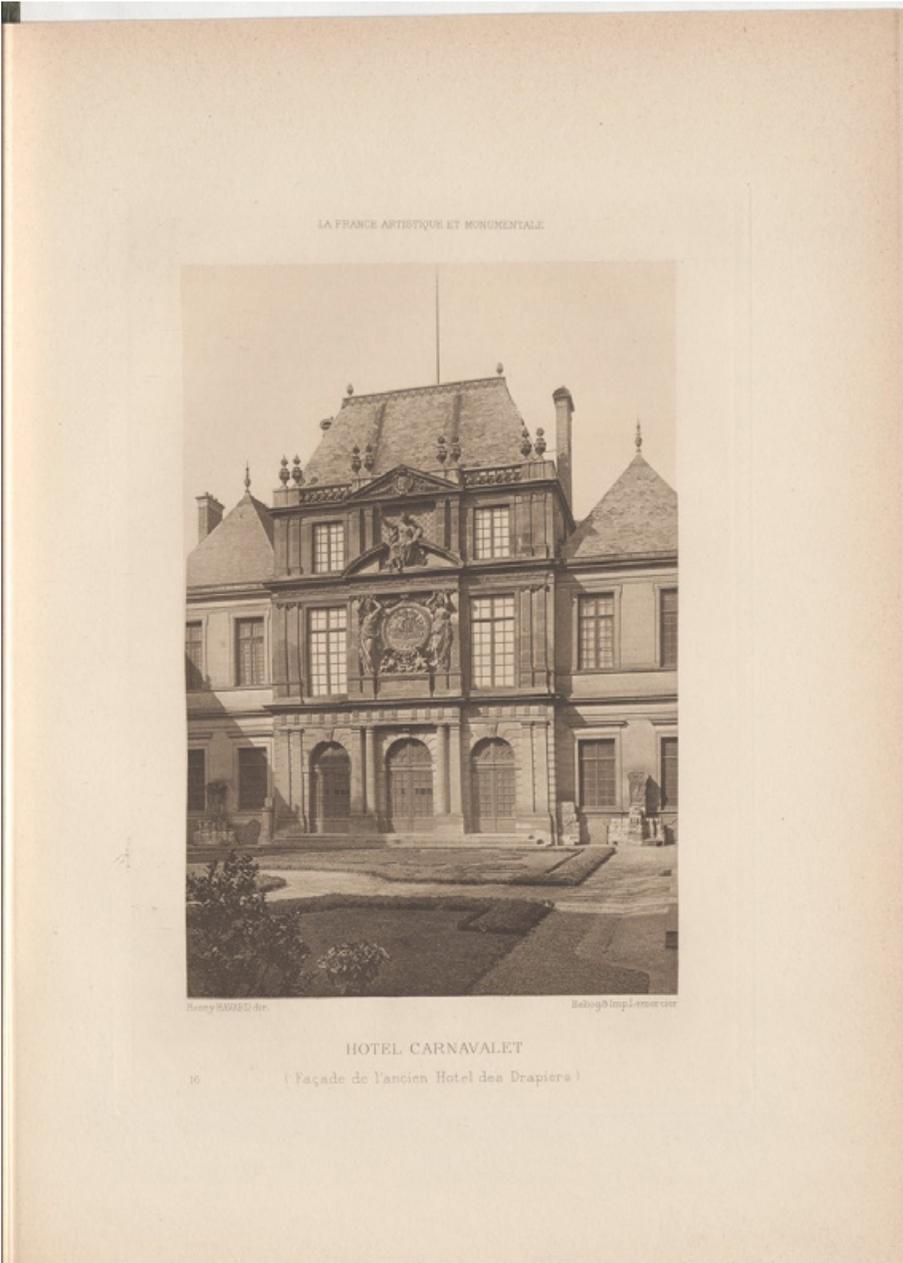


Fig. 5. Bâtiment des marchands drapiers dans la cour des Drapiers du musée Carnavalet, photographie H. Havard, ca. 1890, dans Jules Cousin, « L'hôtel Carnavalet », *La France artistique et monumentale*, 1892.

Félix Roguet restitué par anastylose la façade de ce bâtiment originellement cis rue des déchargeurs. Seuls le frontispice et son emblème ont été retailés lors de l'opération. Roguet borde ce bâtiment par deux petits pavillons dans le style sévère du XVII^e siècle parisien, augmentant ainsi considérablement la surface du site.

venant remplacer l'ancien mur de clôture du jardin. Cette façade aveugle sur rue est décorée par un ensemble de tables et de cartouches, dans lesquelles sont gravés les grands thèmes abordés par le musée, et un ensemble de noms d'historiens ou d'auteurs spécialistes de l'histoire de Paris. Ces noms et thèmes permettent d'identifier la densité d'informations contenues dans l'édifice, comme l'explique Bernard de Montgolfier : « Il faut bien avouer [...] que ces noms, dans leur grande majorité, ne disent rien aux passants qui sont tentés de les lire, et ne sont connus que des spécialistes ou de ceux qui s'intéressent particulièrement à l'histoire de Paris et à son illustration. Mais peu importe : ces noms, pour la plupart énigmatiques, ont pour rôle de rappeler que derrière le mur sur lequel ils sont gravés se trouve le temple parisien du savoir »³⁴. Il semble en effet que Roguet ait mis à profit cette nouvelle façade pour indiquer aux passants la nouvelle fonction de l'hôtel Carnavalet. Mais cette cour des Drapiers n'est pas seulement un lieu de déambulation plus ou moins bucolique : elle est avant tout un espace d'exposition du musée. Les longues galeries ouvertes sont destinées à exposer des éléments architecturaux, ornements ou sculptures, ce que Cousin nomme des « fragments d'anciens monuments »³⁵. Là encore, le dessin préparatoire de Roguet tend à prouver qu'il avait dès le début du projet envisagé de proposer des espaces d'exposition extérieurs dans ces galeries (fig. 2). L'architecture est désormais considérée comme un art représentatif de la culture parisienne, et digne d'intégrer les collections du musée municipal. La considération muséale des monuments n'est alors pas tout à fait neuve³⁶, mais l'assumer et la revendiquer à ce point dans un musée au programme pluridisciplinaire et à la diffusion très large est alors un fait unique.

Au-delà de son aspect fonctionnel, la rénovation débutée en 1872 est également atypique dans son exécution. Roguet utilise massivement la technique de l'anastylose, consistant en le démontage puis la reconstitution minutieuse d'un édifice avec ses matériaux originaux, pour remonter trois monuments dans le jardin de Carnavalet. C'est un fait architectural tout à fait exceptionnel, dont nous n'avons pas trouvé d'autres exemples dans Paris au XIX^e siècle³⁷. D'ailleurs, Roguet est certainement un des pionniers de l'anastylose, puisque cette technique de rénovation extrêmement lourde, bien davantage destinée à la reconstitution de sites archéologiques à partir de fragments rassemblés

34 *Ibid.*, p. 197.

35 Jules Cousin, « L'hôtel Carnavalet », art. cit., p. 121.

36 Le jardin du musée des monuments français d'Alexandre Lenoir du début du XIX^e siècle expose directement des morceaux d'architecture rapportés de bâtiments endommagés lors de la Révolution française.

37 Une telle opération serait du reste tout à fait impossible de nos jours, allant directement à l'encontre de l'article 7 de la Charte de Venise de 1964.

qu'à déplacer des bâtiments entiers dans Paris, n'a été régulièrement employée qu'à partir du début du xx^e siècle. Si les sources archivistiques renseignant la logistique de l'opération manquent, il est vraisemblable qu'elle a dû être considérable, et solliciter un nombre important de professionnels compétents. Du reste, il semble que ces anastyloses ont été correctement réalisées, les trois bâtiments déplacés ne présentant pas de marque de dommages particuliers liés à l'opération. En intégrant au jardin des « fragments » d'architectures des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles, Roguet « expose » l'histoire architecturale parisienne. Ainsi, le jardin devient partie intégrante du musée, tant par les collections disposées dans les galeries que dans l'architecture même encadrant le jardin. Toute l'intelligence de l'intervention de Roguet se trouve dans la manière d'intégrer ces fragments dans la matrice de Carnavalet : à la fois œuvres et espaces du musée Carnavalet, ils ne sont pas simplement exposés à la vue des visiteurs, ils sont désormais intégrés à la logique distributrice de l'édifice (**fig. 5**).

Évidemment, une telle intervention ne s'est pas réalisée en un jour ; elle ne s'achève qu'en 1890, soit quinze ans après l'ouverture publique de la bibliothèque historique, et dix ans après celle du musée. Elle répond à deux besoins du musée Carnavalet : agrandir sa superficie, et faire de l'architecture une part majeure de l'art y étant exposé. Le programme culturel du musée est ainsi particulièrement large, allant de l'archéologie à l'architecture en passant par les arts graphiques. Jules Cousin, conservateur du musée et de la bibliothèque historique, est chargé de sa promotion envers le public. Il rédige à cet effet un petit guide du musée, détaillant le parcours muséal et les œuvres principales qui y sont exposées. Cette *Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française* est distribuée gratuitement aux visiteurs, mise à jour et rééditée chaque année entre 1881 et 1889. Les 10 000 exemplaires de l'édition de 1889 sont rapidement épuisés, en raison de l'importance de l'année : Paris héberge alors l'Exposition universelle, et il s'agit également du centenaire de la Révolution que Carnavalet se propose d'illustrer³⁸. Le succès de Carnavalet est en quelque sorte provoqué par cette promotion de grande envergure. Il s'agit alors du premier musée municipal en France, inauguré dans un contexte favorisant la promotion de l'Histoire mise au service d'un certain renouveau patriotique. Dans le discours qu'il prononce en présence du président de la République, Félix Faure, en 1898³⁹, le président du Conseil municipal de Paris, Louis Navarre, exprime avec éloquence cette relation entre l'histoire exposée

38 Thierry Sarmant, « Jules Cousin et la création du musée Carnavalet », art. cit., p. 4.

39 La bibliothèque historique vient alors de déménager encore une fois par manque de place, et prend ses nouveaux quartiers dans l'hôtel Lepeltier de Saint-Fargeau, quelques mètres plus loin.

par le musée, et la grandeur de la France et de sa capitale : « Messieurs, avec la coquetterie d'une très grande dame qui montre ses papiers de famille et étale fièrement son antique généalogie, la Ville de Paris va faire parcourir à ses invités les fastes de sa glorieuse histoire. Mais les parchemins de la vieille Cité révolutionnaire sentent la poudre, et c'est souvent la poussière des barricades qui s'en échappe. C'est la trace des initiatives généreuses et des longues batailles pour la liberté qui éclate partout ici, et c'est aussi le souvenir des luttes héroïques pour la défense de la patrie. Paris est si intimement mêlé à la vie nationale de notre pays, il a une telle part dans son œuvre émancipatrice, que ce Musée municipal dit aussi haut la grandeur de la France que la grandeur de Paris »⁴⁰.

Navarre s'exprime en des termes forts, dans un vocabulaire guerrier. Son discours justifie l'importance du musée Carnavalet par la défense d'une République acquise au prix d'un certain nombre d'événements sanglants. En cela, le musée Carnavalet exhibe l'histoire de Paris pour mieux célébrer la France et la Troisième République. Uniques dans leur conception comme dans leur réalisation, les extensions de Carnavalet entre 1872 et 1890 n'auraient certainement pas pu être réalisées sans ce contexte politique particulier. Ainsi que le note Jules Cousin lui-même en 1892, « le patronage libéral du conseil municipal et de l'administration préfectorale ont permis ensuite de donner au musée Carnavalet le rapide développement qui en fait dès à présent l'un des conservatoires de curiosités les plus populaires qui existent à Paris »⁴¹. Il convient également d'ajouter Félix Roguet à la liste des personnes ayant permis le rapide développement de l'institution, sa cour des Drapiers ayant sans nul doute contribué au succès immédiat du musée Carnavalet.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Martin Hanf, *Le musée Carnavalet : L'architecture au service de la fonction*, Master 1 recherche en histoire de l'art, sous la direction de Jean-François Cabestan, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2018-2019.

40 Discours de Louis Navarre, dans *Relation officielle de l'inauguration du musée historique de la Ville de Paris et de la bibliothèque historique de la Ville de Paris, le jeudi 23 juin 1898*, Impression de l'école municipale Estienne, 1899, p. 20, BNF, dpt. Philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOL-Z LE SENNE-780 (4).

41 Jules Cousin, « L'hôtel Carnavalet », art. cit., p. 120.

ERNEST FLAGG ET L'EXPÉRIENCE BEAUX-ARTS : UNE FILIATION EN QUESTION. L'EXEMPLE DE LA MAISON INDIVIDUELLE

LUCIE PROHIN

En 1922, Ernest Flagg (1857-1947) publie son ouvrage *Small Houses : Their Economic Design and Construction*¹, qui poursuit la réflexion de l'architecte américain sur l'utilisation du module en architecture en l'appliquant plus directement aux petites maisons. Comme dans nombre de ses écrits antérieurs, il y réaffirme encore son admiration pour l'art du *planning*, l'art de la composition, auquel sont formés les architectes français : « *As in everything else, the French are extremely economical in planning, and vast sums are saved to the nation by the careful and scientific training which all French architects receive* »². En prônant les qualités de la pédagogie architecturale à la française, Ernest Flagg vante l'enseignement qu'il a lui-même reçu. Né à Brooklyn en 1857, il se forme en effet comme élève à l'École des beaux-arts de Paris à partir de 1888. Dès son retour à New York à la fin de l'année 1890, il se voit confier des projets d'envergure dans la ville – tels que le St. Luke's Hospital et la Singer Tower – et se consacre parallèlement à de nombreuses réalisations dans le domaine du logement. Si ses travaux sur les *tenements* (immeubles populaires) new-yorkais témoignent de son intérêt pour l'habitat populaire collectif, il commence également dans les années 1890 à réaliser des demeures destinées à des familles aisées. Mais c'est à partir des années 1910 qu'il investit pleinement le terrain de la maison individuelle.

Ses multiples réalisations dans ce domaine se succèdent jusqu'au milieu des années 1920 et présentent un caractère très diversifié, puisqu'elles vont des résidences de l'*upper class* (haute société) de Manhattan à des habitations destinées à la *working class* (classe laborieuse). En cela, elles permettent d'illustrer la place importante que prend l'idéal de la maison individuelle aux États-Unis, qui réunit, bien que séparément, toutes les classes sociales. Par ailleurs, ces réalisations s'accompagnent de nombreux écrits sur la construction modulaire, dans lesquels Ernest Flagg se réfère maintes fois à des éléments de la théorie architecturale française. Ainsi, la maison individuelle constitue un champ

1 Ernest Flagg, *Small Houses : Their Economic Design and Construction*, New York, Charles Scribner's Sons, 1922.

2 *Ibid.*, p. 22. « Comme en toutes autres choses, les Français sont très économes dans leurs plans, et la formation minutieuse et scientifique que reçoivent les architectes français évite à la nation d'importantes dépenses. » [Traduction personnelle de l'auteurice]

d'étude de choix pour mieux saisir les relations complexes entre sa production, tant écrite que bâtie, et sa formation à l'École des beaux-arts. Cet article se propose donc de dresser un panorama contextualisé des réalisations d'Ernest Flagg dans ce domaine, d'étudier la place de son expérience Beaux-Arts dans sa production écrite, et enfin d'interroger les liens entre ces maisons et le bâti français de la même époque – qu'il convient de dissocier, du moins en partie, du « système Beaux-Arts ».

La maison individuelle, idéal réunissant séparément les classes de la société américaine

La maison individuelle a joué un rôle capital dans le développement de New York, et ce dès ses débuts au XVIII^e siècle. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, cette forme d'habitat constitue le standard auquel aspirent les classes moyennes et supérieures, matérialisée sous forme de *row houses*³, *town houses*⁴ ou même de *free-standing mansions*. À cette époque, la vie en immeubles de logement collectif est en effet perçue comme caractéristique de l'appartenance aux classes populaires⁵ – en particulier à New York où les populations les moins aisées, comptant de nombreux immigrants débarqués d'Ellis Island, se massaient dans les *tenements* du Lower East Side, de Little Italy ou de Chinatown. Cette mauvaise réputation connaît pourtant une progressive amélioration dans les années 1860, grâce au premier élève américain de l'École des beaux-arts, Richard Morris Hunt, à qui l'on doit l'introduction des *French apartment houses* à New York en 1869, avec l'opération des Stuyvesant Apartments⁶. Si l'on ajoute à ce changement d'image la forte hausse des prix des terrains, il est aisé de comprendre pourquoi au tournant du XX^e siècle, les maisons situées au cœur de Manhattan ne sont plus accessibles qu'à la frange la plus aisée de la population new-yorkaise.

Les classes moyennes urbaines souhaitant accéder à la propriété individuelle doivent ainsi se tourner vers des zones géographiques plus éloignées du centre des agglomérations, notamment dans le cas de New York. Alors qu'initialement ce sont les classes les plus aisées qui avaient pris pour habitude de se faire construire des résidences secondaires en dehors des villes – Robert Fishman parle

3 Maisons mitoyennes souvent construites d'un bloc par des promoteurs immobiliers et ne permettant que peu de personnalisation par les futurs occupants.

4 Maisons construites de façon individuelle, offrant bien plus de choix dans le style architectural et le plan.

5 Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan (1900-1940)*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 137.

6 Charles H. Israels, « New York Apartment Houses », *The Architectural Record*, Vol. XI, N° 1, juillet 1901, p. 477.

ainsi d'« utopies bourgeoises »⁷ – les maisons dites « suburbaines » acquièrent progressivement le statut de résidences principales pour la *middle class* (classe moyenne), dans un mouvement qui ressemble à celui décrit par Claire Ollagnier dans ses travaux sur la France⁸.

Quant aux classes les plus populaires, l'action du gouvernement américain en faveur de l'accèsion au logement individuel commence plus tardivement qu'en France. Il faut en effet attendre l'entrée en guerre en 1917 pour que la puissance publique intervienne directement pour édifier des logements destinés à la *working class* – et non plus aux seuls employés du gouvernement⁹. La raison de cette intervention est bien sûr économique : la construction de ces habitations est en effet considérée comme nécessaire à l'effort de guerre. Mais si le choix du gouvernement se porte sur la maison individuelle et non sur le logement collectif – alternative pourtant concevable – c'est que l'accèsion à la petite propriété est vue, ainsi que l'exprime Eric J. Karolak¹⁰, comme la clef de voûte d'un ordre à même de renforcer la cohésion sociale. L'action publique en faveur de la construction de petites maisons s'inscrit donc dans un idéal américain devenu un véritable projet de société, pensé pour l'ensemble du tissu social, qui semble même dépasser l'idéal français d'accèsion à la propriété individuelle. Dans le domaine des petites maisons, la presse architecturale française s'intéresse d'ailleurs dès le début du xx^e siècle à la situation américaine, perçue comme une terre d'innovation – comme en témoignent notamment les études d'André Tardieu reprises dans *L'Architecture*¹¹.

Demeures de Manhattan, maisons de Staten Island et « Sun Village » : les réalisations variées d'Ernest Flagg

La production d'Ernest Flagg dans ce domaine renvoie de façon marquante à ce contexte général, en ce qu'elle illustre les multiples facettes de cet idéal

7 Robert Fishman, *Bourgeois Utopias : The Rise and Fall of Utopias*, New York, Basic Books, 2008.

8 Claire Ollagnier, *Petites maisons suburbaines au xviii^e siècle : du pavillon d'agrément au pavillon d'habitation (1750-1810)*, thèse d'histoire de l'art sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012, Lille : ANRT, 2014.

9 Richard Plunz, *A History of Housing in New York City*, New York, Columbia University Press, 1990, p. 125.

10 Eric J. Karolak, « No Idea of Doing Anything Wonderful. The Labor-Crisis Origins of National Housing Policy and the Reconstruction of the Working-Class Community, 1917-1919 », in : *From Tenements to the Taylor Homes. In Search of an Urban Housing Policy in Twentieth-Century America*, John F. Bauman, Roger Biles, Kristin M. Szylvian (dir.), University Park (Pennsylvanie), The Pennsylvania University Press, 2000, p. 69.

11 André Tardieu, « Revue de la presse. Du Temps : "La vie aux États-Unis : maisons américaines" », *L'Architecture*, 1908, N° 38, p. 319. André Tardieu, « Revue de la presse. Du Temps : "La vie aux États-Unis : maisons américaines" (suite) », *L'Architecture*, 1908, N° 39, p. 326-327.

partagé. À Manhattan, Flagg ne s'investit ainsi jamais dans le secteur immobilier des *row houses*, car celui-ci se révèle, au tournant du xx^e siècle, moins lucratif que celui des immeubles collectifs – dans lequel il s'engage en autodidacte dès les années 1880, avant de partir pour l'Europe. À son retour, les quelques maisons qu'il réalise dans ce *borough* central sont exclusivement destinées à des familles de l'*upper class* et situées dans des quartiers particulièrement aisés. Parmi celles-ci l'on peut notamment citer la demeure d'Oliver et Mary Jennings (**fig. 1**) et les deux résidences d'Arthur Scribner – héritier d'une famille à laquelle Flagg est particulièrement lié. Il produit également à cette période plusieurs grandes demeures en dehors de la ville de New York¹² pour Frederick G. Bourne, un industriel fortuné.

Il est révélateur que les demeures de facture moins luxueuses réalisées par Ernest Flagg se situent majoritairement dans le *borough* de Staten Island, le plus excentré du « Greater New York ». Ses expérimentations commencent par des opérations personnelles, construites sur ses propres terres – baptisées « Flegg Ridge Estate » en référence à ses ancêtres britanniques¹³. Car si son activité d'architecte occupe la majorité de son temps jusque dans les années 1910, Flagg s'engage également dès son retour de Paris dans l'acquisition de terrains situés dans la zone de Todt Hill – jusqu'à devenir l'un des plus importants propriétaires terriens de Staten Island. Bien que toutes les maisons qu'il y réalise soient des propriétés de *middle class*, il est nécessaire d'établir entre celles-ci une distinction plus fine. Certaines sont en effet destinées à l'*upper middle class*, notamment les habitations que Flagg construit pour son usage personnel, telle que la première demeure bâtie sur son terrain entre 1898 et 1899, nommée « Stone Court » (**fig. 2**). Par la suite, l'architecte-promoteur fait construire des dizaines de *small houses* destinées à une large tranche de la classe moyenne et, à partir de l'hiver 1916, des maisons plus clairement identifiées par des noms propres – tels que « Bowcot » (**fig. 3**) et « Wallcot ». Flagg loue ces propriétés mais il réalise également quelques demeures individuelles destinées dès leur construction à des personnes de la *middle class* – telles que Paul Revere Smith et John W. Morris – suffisamment aisées pour se faire construire des résidences personnelles.

Enfin, si son action dans le domaine du logement populaire concerne très majoritairement le logement collectif – les *tenements* – il prend également part à une opération de l'*Emergency Fleet Corporation's Housing Program* sur-nommée « Sun Village », visant à construire un ensemble de maisons à Chester

12 Situées à Oakdale et à Dark Island (Chippewa Bay).

13 Ernest Flagg, *Genealogical Notes on the Founding of New England. My Ancestors Part in that Undertaking*, Hartford, Connecticut, 1926.



FIG. 51. RESIDENCE OF O. G. JENNINGS, ESQ., NO. 7 EAST 72D STREET,
NEW YORK CITY.

Ernest Flagg and W. B. Chambers, Architects.

The facade is 28 feet wide, built of Indiana limestone. The roof is of copper and slate. The alternate stone courses on the lower story are vermiculated. The entrance doors are a beautiful example of wood carving.

Fig. 1. Demeure d'Oliver et Mary Jennings, 7 East 72nd Street, New York City (New York). Photographie, c. 1902. Construction : 1898-1899. Architectes : Ernest Flagg et Walton B. Chambers. Source : H. W. Desmond, « The Works of Ernest Flagg », *The Architectural Record*, Vol. XI, N° 4, août 1902, p. 54.



Fig. 2. Vue aérienne de Stone Court et du Flegg Ridge Estate, Staten Island (New York). Photographie, c. 1950. Construction : 1898-1899 ; 1907-1909. Architecte : Ernest Flagg. Source : NYC Landmarks Preservation Commission, June 28, 1983, Designation List 166, LP-1400 [en ligne : s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/1400.pdf] © Pious Society of St. Charles.

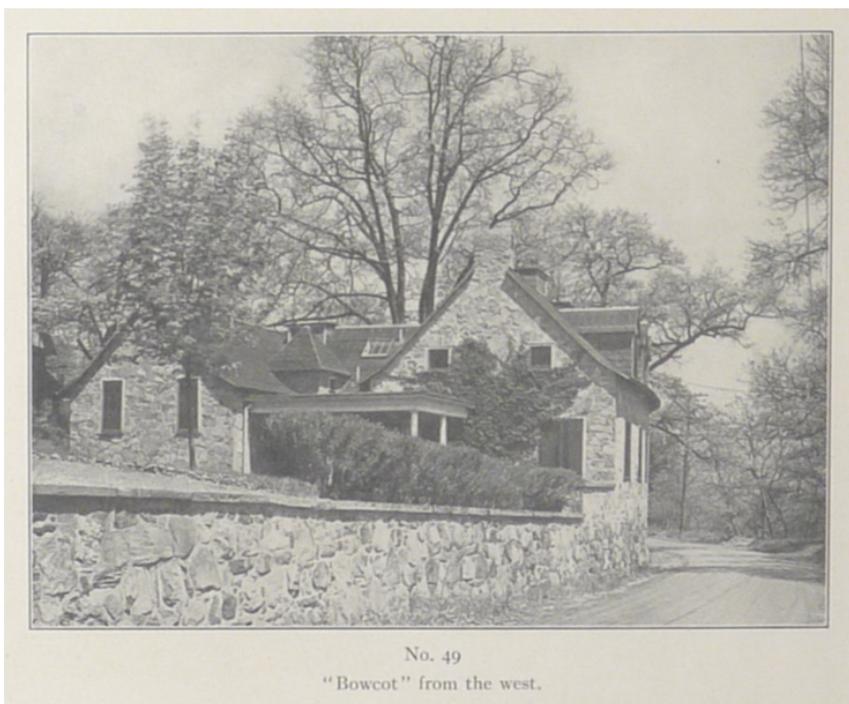
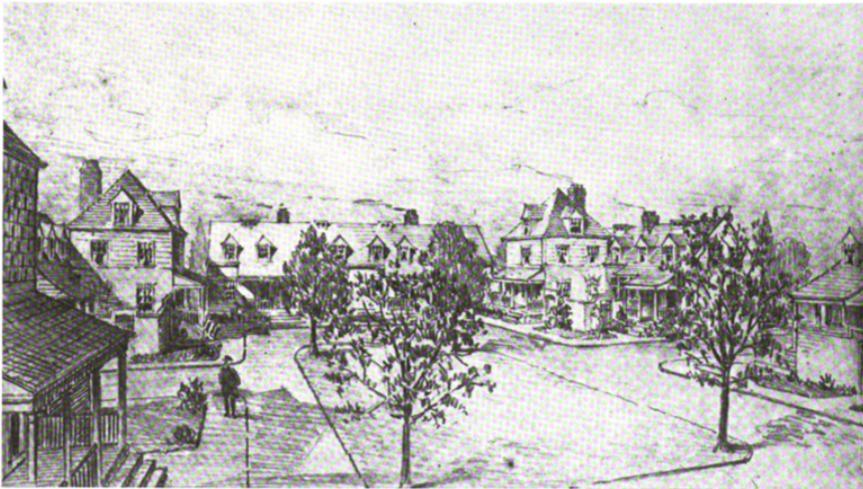


Fig. 3. Maison baptisée « Bowcot », Staten Island (New York). Photographie, non datée. Construction : 1916-1918. Architecte : Ernest Flagg. Source : Ernest Flagg, *Small Houses : Their Economic Design and Construction*, New York, Charles Scribner's Sons, 1922, p. 146.

(Pennsylvanie) pour des ouvriers travaillant dans l'industrie navale de guerre¹⁴. Ce programme présente deux caractéristiques intéressantes. D'une part, s'il est bien constitué de maisons, il est à noter que certaines d'entre elles sont conçues pour abriter jusqu'à quatre familles (**fig. 4**). Ainsi, malgré la présence de plusieurs foyers au sein d'une même habitation, le modèle de la maison individuelle reste mis en avant par le gouvernement américain : le « Sun Village » constitue en ce sens un exemple frappant de l'importance de l'idéal du petit domaine pour les classes populaires. D'autre part, il s'agit là de la seule opération de logement financée par le gouvernement que réalise Ernest Flagg. Compte tenu des opinions particulièrement libérales de ce dernier – farouchement opposé à l'interventionnisme gouvernemental – sa décision peut apparaître comme surprenante. Selon Mardges Bacon, monographe de l'architecte, ce choix était motivé tant par le sentiment patriotique que par l'intérêt personnel de Flagg¹⁵. Il envisageait en effet ce projet comme un laboratoire lui permettant d'expérimenter ses nouvelles techniques et théories dans le domaine des petites maisons, qu'il considérait comme un terrain de recherche primordial.



HOUSING PROJECT FOR NORTH CHESTER REALTY CO., CHESTER, PA.

Ernest Flagg, Architect.

Fig. 4. Représentation du projet « Sun Village » de l'*Emergency Fleet Corporation's Housing Program*, Chester (Pennsylvanie). Dessin, c. 1918. Source : Ernest Flagg, « Housing of the Workingmen », *Architecture*, Vol. XXXVIII (octobre 1918), p. 269-270.

- 14** *Housing the shipbuilders. Constructed during the war under the direction of United States Shipping Board Emergency Fleet Corporation. Passenger Transportation and Housing Division*, Philadelphie, PA, 1920.
- 15** Mardges Bacon, *Ernest Flagg. Beaux-Arts Architect and Urban Reformer*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1986, p. 288.

Une vaste production écrite, croisant théories personnelles et « expérience Beaux-Arts »

Le travail d'Ernest Flagg dans le domaine des maisons ne se limite pas au bâti et comprend également une grande part d'écrits sur le sujet. L'architecte est effectivement un auteur prolifique, dont la production écrite peut être divisée en deux périodes distinctes. De son retour aux États-Unis dans les années 1890 jusqu'au milieu des années 1910, Flagg publie un grand nombre d'articles traitant de quatre sujets principaux : les écoles et styles nationaux, le *planning* de certains types d'édifices – notamment des *tenements*¹⁶ – la construction matérielle des bâtiments et enfin les questions urbaines. Dès l'aube des années 1920 et jusqu'aux années 1930, la majorité de ses écrits aborde trois nouvelles questions, qui sont cette fois liées les unes aux autres : la construction modulaire, les petites maisons et l'architecture grecque. Il est à noter que la réflexion de Flagg sur ces thématiques préexiste à la rédaction de ces articles, et date en réalité de sa période étudiante à l'École des beaux-arts – ainsi qu'il explique dans son ouvrage *Small Houses*¹⁷. De toute évidence Flagg avait donc en tête tous les principes ultérieurement consignés dans ses écrits au moment de la réalisation des maisons susmentionnées.

Les premiers écrits qu'il publie sur l'utilisation du module en architecture sont deux articles paraissant dans le périodique *Architecture* en 1920¹⁸ et 1921¹⁹. Flagg y expose en ces termes le principe fondamental de sa thèse : « *The use of a fixed measure in design is at once the simplest, easiest, and most natural way of obtaining proportionality and commensurability. Such a system is in direct harmony with what we know of Greek art, which was direct and simple in all its ways* »²⁰. Il explique également avoir déjà utilisé cette méthode dans nombre de ses réalisations majeures, en modifiant chaque fois le module, qu'il veut flexible en fonction des bâtiments. Ces principes sont repris dans *Small Houses*

16 Au premier rang desquels l'article « The New York Tenement House Evil and Its Cure » publié dans le *Scribner's Magazine* au mois de juillet 1894, fondateur de la pensée de Flagg sur les *tenements* : Ernest Flagg, « The New York Tenement House Evil and Its Cure », *Scribner's Magazine*, Vol. XVI, juillet 1894, p. 108-117.

17 Ernest Flagg, *Small Houses*, p. 6.

18 Ernest Flagg, « The Module System in Architectural Design », *Architecture*, Vol. XLII, juillet 1920, p. 206-209.

19 Ernest Flagg, « Architectural Design by the Use of a Module », *Architecture*, Vol. XLIV, octobre 1921, p. 315-318.

20 Ernest Flagg, « The Module System in Architectural Design », *Architecture*, Vol. XLII, juillet 1920, p. 206. « L'utilisation d'une mesure fixe dans la conception est tout à la fois le plus simple, le plus aisé et le plus naturel des moyens d'obtenir la proportionnalité et la commensurabilité. Un tel système est en pleine harmonie avec ce que l'on connaît de l'art grec, qui était simple et direct dans tous ses aspects. » [Traduction personnelle de l'auteur]

l'année suivante, où il poursuit cette réflexion en l'appliquant plus directement aux petites maisons – sa pratique d'architecte dans ce domaine étant pensée comme un moyen d'expérimenter ses théories. En retour, ces dernières servent son activité d'architecte-promoteur : *Small Houses* comporte ainsi de nombreuses illustrations des dites propriétés ce qui prouve, selon Mardges Bacon, que Flagg l'avait pensé comme un prospectus vantant – et vendant – le Flegg Ridge Estate.

À partir du milieu des années 1920, Flagg commence à publier des articles traitant uniquement de l'architecture grecque dans des périodiques tant nationaux²¹ qu'internationaux²². En 1928 paraît enfin son ouvrage *The Parthenon Naos*, qui récapitule toutes ses études menées sur le Parthénon – en s'intéressant particulièrement au naos du temple et à ses proportions –, et ambitionne de permettre un « rétablissement de l'art » (*recovery of art*). Flagg n'était certes pas le premier Américain s'intéressant au principe du module : Jay Hambidge et Claude Bargdon s'étaient eux aussi penchés sur cette question²³. Pourtant, il ne mentionne à aucun moment ces autres études et semble avant tout souhaiter s'intégrer dans une réflexion française.

Trente ans après son expérience parisienne, quels liens avec le « système Beaux-Arts » ?

L'élément le plus significatif de la volonté de Flagg de se rattacher aux sphères architecturales françaises est l'existence de feuillets intitulés « Le Naos du Parthénon. Le Recouvrement de l'Art » – constituant une pré-édition de *The Parthenon Naos* en version bilingue – ayant été envoyés le 1^{er} janvier 1928 à Charles Marie Widor, Secrétaire Perpétuel de l'Institut de France (fig. 5). Mais si les efforts de Flagg pour faire connaître ses théories en France apparaissent clairement, son rattachement à la théorie architecturale française dans ses études sur le module doit être nuancé. Certes, dans ses travaux, il se réfère à maintes reprises à la France, mentionnant tant l'architecture française que les principes des Beaux-Arts, et continue à mentionner un certain « esprit français » – dont il déplore la mauvaise compréhension de la part d'un grand nombre des « Américains à Paris »²⁴, dans la lignée de ses articles des années 1890. De plus,

21 Ernest Flagg, « New Light on Greek Art », *Journal of the American Institute of Architects*, Vol. XIII, janvier 1925, p. 1-4.

22 Ernest Flagg, « New Light on Greek Art; Vitruvius and His Module », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, Vol. XXXII, 6 décembre 1924, p. 55-67.

23 Mardges Bacon, Ernest Flagg, p. 270.

24 Expression utilisée dès 1985 par Isabelle Gournay pour désigner l'ensemble des étudiants américains ayant étudié l'architecture aux Beaux-Arts : Isabelle Gournay, Elliott Pavlos, « Americans in Paris », *Journal of Architectural Education*, Vol. 38, N° 4, 1985, p. 22-26.



Fig. 5. Couverture de la pré-édition de l'ouvrage *Le Naos du Parthénon*, communiquée en 1928 à Charles Marie Windsor. Source : *Flagg papers*, Box 5, Folder 8 (Avery Library, Columbia University).

il se réfère directement à des théoriciens français, mentionnant notamment de façon explicite un passage du premier volume du *Précis* de Durand dans *Small Houses*²⁵. Néanmoins, malgré ces multiples éléments il serait erroné de considérer que les travaux de Flagg sur le module s'inscrivent dans les principes théoriques des Beaux-Arts. Son approche très stricte tranche d'ailleurs avec l'enseignement théorique qu'il a reçu à l'École : Edmond Guillaume, son professeur de théorie architecturale n'était en effet pas partisan d'une approche trop « chiffrée » de l'architecture²⁶.

Il semble que les éléments rattachant l'Américain à ce « lieu de savoir »²⁷ qu'est l'École des beaux-arts ne se situent pas dans le domaine de la théorie architecturale – si ce n'est que l'idée même d'effectuer une étude sur l'architecture classique peut être considérée comme ancrée dans l'idéal véhiculé par les Prix de Rome. La pérennité de l'inscription de Flagg dans son expérience Beaux-Arts tient plus à sa démarche théorique qu'au contenu de ses théories, mais se situe surtout sur le plan professionnel et sur celui des méthodes de travail enseignées dans la structure fondamentale qu'est l'atelier. Flagg semble ainsi particulièrement attaché aux principes de composition – comme en témoigne par exemple son utilisation du papier quadrillé, dans la lignée la tradition de l'École. Cela semble assez cohérent avec les éléments ressortant de l'expérience française de Flagg : celle-ci lui avait donné l'occasion d'élargir son réseau international tout en apprenant de nouvelles méthodes basées sur des principes certes « implicites »²⁸ mais non moins fondamentaux – la théorie de l'architecture semblant globalement être passée au second plan dans son éducation d'architecte.

Maisons américaines, maisons françaises : quels liens effectifs dans le domaine du bâti ?

La question qui se pose donc à présent est celle de la nature des liens entre les maisons américaines d'Ernest Flagg et le bâti français de la même époque – qui

25 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Nouveau précis des leçons d'architecture données à L'École impériale polytechnique. Premier volume*, Paris, École impériale Polytechnique et Fantin, Librairie, 1813, p. 61-62.

26 Edmond Guillaume, « Discours », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Vol. 42, 1885, col. 252-259.

27 Selon l'expression de Christian Jacob : Christian Jacob, *Lieux de savoir : Espaces et Communautés*, Tome 1, Paris, Albin Michel, 2007.

28 Notion développée par Jacques Lucan dans son ouvrage *Composition, non-composition : Jacques Lucan, Composition, non-composition : Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*, Lausanne, PPUR Presses Polytechniques, 2009.

doit être considéré en dehors des limites strictes de la capitale. En effet, lorsque sont évoquées les maisons « new-yorkaises » et « parisiennes », il est nécessaire de prendre en considération les cadres administratifs et géographiques auxquels ces termes renvoient. Ainsi, les travaux sur les « maisons à Paris » menés depuis la fin des années 1990 en France – notamment par Isabelle Montserrat-Farguell et Virginie Granval pour une étude de l'Action Artistique de Paris²⁹ ou par Luc Baboulet et de nombreux autres collaborateurs dans le cadre d'une exposition au pavillon de l'Arsenal³⁰ – considèrent Paris en tant que ville intra-muros, et n'incluent donc pas la banlieue proche et encore moins le grand Paris à leur réflexion. Or en 1898, le passage de « New York » au « Greater New York », composé de cinq *boroughs*, a deux conséquences principales. La première est que la taille de la ville passe de 59 (Manhattan) à 780 kilomètres carrés – contre environ 105 kilomètres carrés pour Paris intra-muros. La seconde est que la ville de New York désigne à partir du xx^e siècle un ensemble de réalités urbaines très différentes : il est par exemple très difficile de comparer les situations de Manhattan et de Staten Island – ce dernier *borough*, majoritairement résidentiel, ne pouvant être assimilé à un centre-ville. Ces difficultés de traduction de concepts urbains montrent bien la nécessité de mettre en regard les réalisations de Flagg avec une production « parisienne » incluant les pavillons de banlieue – bien que les termes « suburb » et « banlieue » recouvrent des réalités différentes, comme le précise le géographe Henri Vieillard-Baron³¹.

Transferts évidents, références datées et absence de dialogue : des liens hétérogènes et contrastés

Concernant les maisons de l'*upper class* à Manhattan, l'importance des « transferts »³² provenant de l'architecture française se perçoit très aisément, puisque ces demeures emploient des éléments considérés comme explicitement français par la clientèle new-yorkaise. La plupart d'entre elles imitent ainsi de façon frappante des immeubles haussmanniens particulièrement ornés – ce qui fait

29 Isabelle Montserrat-Farguell, Virginie Granval (dir.), *Hameaux, villas et cités de Paris*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1998.

30 Luc Baboulet (dir.), *Le Paris des maisons. Objets trouvés* [exposition, Pavillon de l'Arsenal, mars 2004], Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 2004.

31 Henri Vieillard-Baron, « Des banlieues françaises aux périphéries américaines : du mythe à l'impossible confrontation ? », *Hérodote*, Vol. 3, N° 122, 2006, p. 10.

32 Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], Vol. 1, 2013.

écho aux références architecturales bourgeoises présentées par Flagg dans un article publié en 1894 à son retour de Paris³³.

En ce qui concerne sa production à Staten Island, ses références françaises dépendent des sous-catégories de la *middle-class* auxquelles sont destinées les bâtisses. Pour « Stone Court », sa demeure personnelle et la plus cossue du lot, c'est l'attention portée à la symétrie générale du plan qui permet d'établir un lien – quoique ténu – avec l'architecture française, plus que l'apparence de la maison principale. Celle-ci emprunte en effet ses éléments principaux, tels que les deux hautes cheminées ou le porche, à l'architecture coloniale américaine. Quant aux autres propriétés, nombre d'entre elles présentent un caractère plus « continental » et une moindre symétrie – bien que Flagg continue à lui accorder de l'importance, en mentionnant notamment l'art topiaire et les jardins à la française dans *Small houses*. Au-delà de leur plan, ces propriétés semblent comporter des références à l'architecture vernaculaire française – plus particulièrement aux habitations en pierre que l'on peut retrouver en Bretagne dès la période médiévale, ainsi qu'en Normandie. Nous posons ici l'hypothèse que l'origine de ces références est double. D'une part, Flagg a sûrement pu étudier directement des habitations bretonnes et normandes lors de son voyage de 1908 en Europe. D'autre part, au-delà de ses observations personnelles, l'architecte s'inscrit dans une longue tradition d'interprétation de l'architecture vernaculaire française aux États-Unis. Celle-ci commence dès les premiers *settlements* du xvii^e siècle, par exemple à New Paltz (État de New York), ville fondée en 1678 par des réfugiés Huguenots³⁴, où l'on retrouve des habitations présentant de fortes ressemblances avec les maisons construites par Flagg à Staten Island. Notons toutefois que l'architecte ajoute également à ces structures des éléments rappelant, une fois encore, l'architecture coloniale des États-Unis.

À la même époque, dans le département de la Seine, la production de logements individuels prend elle aussi en compte certaines traditions régionalistes françaises mais pas de manière aussi littérale. De plus, ce sont souvent d'autres éléments qui sont utilisés en référence à l'architecture normande, tels que les colombages – alors que Flagg n'en fait nullement usage à Staten Island. En somme, si les maisons qu'il construit à Todt Hill se situent dans un lignage volontairement français, celui-ci est daté, réinterprété et ne constitue pas une preuve de dialogues ou de transferts entre la France et les États-Unis dans le domaine des maisons individuelles au début du xx^e siècle.

33 Ernest Flagg, « The Influence of the French School on Architecture in the United States », *The Architectural Record*, Vol. IV, octobre-décembre 1894, p. 210-228.

34 Paula Wheeler Carlo, *Huguenot Refugees in Colonial New York: Becoming American in the Hudson Valley*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2005.

En ce qui concerne les habitations ouvrières, Flagg ne fait, dans son article « Housing of the Workingmen », aucune référence directe à la France. Dans le cas du « Sun Village », le seul élément pouvant être considéré comme découlant potentiellement de son expérience parisienne est l'attention au plan du site, qu'il souhaite visiblement éloigner du système de *Grid*, en créant des « *pockets* » et autres cours pour rendre l'ensemble plus adapté aux enfants³⁵. À l'étude de ce plan, on constate que Flagg, s'il ne rompt pas totalement avec les lignes droites, prend soin de ménager des espaces publics ouverts et n'adopte pas de plan hippodamien sur la totalité du site. Quant à l'architecture des maisons, les rares clichés conservés montrent qu'aucun élément précis de leur apparence ne fait écho à l'architecture française – l'utilisation de porches rappelant notamment plutôt l'architecture coloniale américaine. Concernant leurs plans, il est intéressant de constater que Flagg en propose au moins quatre types³⁶, ce qui n'est pas sans rappeler le fonctionnement de nombreux lotissements parisiens, où plusieurs plans-type étaient souvent édités par l'architecte. Néanmoins, dans le cas du « Sun Village » cette différenciation n'était pas destinée à laisser un choix aux futurs habitants – à l'inverse de la démarche d'architectes comme Jacques Bonnier dans le lotissement HBM du Square Montsouris (Paris, xiv^e arrondissement)³⁷.

Conclusion : vers un renversement ?

Ainsi, bien que l'expérience Beaux-Arts d'Ernest Flagg l'ait profondément marqué sur le plan théorique, et continue à l'accompagner sur le plan des réseaux professionnels, sa production bâtie dans le domaine des petites maisons individuelles semble ne s'inscrire dans aucun dialogue direct avec la production de maisons individuelles en France à la même époque. Dans les cas des demeures de l'*upper class* à Manhattan comme des habitations de Staten Island, s'il utilise bien des références à l'architecture française, celles-ci se transforment pour devenir une version américaine d'éléments architecturaux identifiés comme français. Il n'y a certes pas lieu de s'en étonner, puisqu'il semble logique voire stratégique pour Flagg d'adopter des codes proprement américains afin de mettre en valeur sa production auprès de sa clientèle locale. Ce mouvement

35 Ernest Flagg, « Housing of the Workingmen », *Architecture*, Vol. XXXVIII, octobre 1918, p. 269.

36 On trouve ainsi dans « Housing of the Workingmen » la mention de trois types de plan « A », « B » et « E », ainsi que l'élévation de maisons de type « G » – ce qui laisse à penser qu'au moins sept types étaient proposés.

37 Lucie Prohin, *Les maisons HBM du Square Montsouris. Un exemple de lotissement entre intégration(s) et singularisation(s)*, Master 1 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017-2018.

fait ainsi écho au concept de « réinterprétation » développé par Michel Espagne et permet notamment de saisir en quoi l'expression « Beaux-Arts », si souvent utilisée à New York, désigne aux États-Unis une réalité architecturale parfois bien différente de la France. Quant à la production de maisons ouvrières de Flagg, celles-ci ne partagent que peu d'éléments – et, du reste, fortuitement – avec les lotissements HBM parisiens ou même avec des opérations de cités ouvrières françaises plus anciennes.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que dans le domaine des « petites maisons », les articles et ouvrages américains de l'époque tendent à regarder vers le passé de la France, tandis que cette dernière se tourne vers le futur de la maison américaine. Cette dynamique annonce un renversement qui se vérifie dans la production de *middle-class apartment houses* d'Ernest Flagg dans les années 1930.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Lucie Prohin, *Ernest Flagg (1857-1947), élève des Beaux-Arts et architecte du logement populaire new-yorkais*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – Columbia University in the City of New York (*dual degree*), 2018-2019.

EL ARQUITECTO PERUANO (1937-1947) : UN PORTE-VOIX POUR UN RENOUVEAU DE L'ARCHITECTURE AU PÉROU

JIMENA FUNG UCEDA

La genèse d'une revue d'architecture moderne

Au cours de la première moitié du xx^e siècle, une série d'événements, similaires à ceux qui se sont produits dans d'autres régions de l'Amérique latine, font considérablement évoluer le Pérou. Parmi les phénomènes les plus marquants, la rapide industrialisation du pays et l'exode rural qui l'accompagne induisent une métropolisation de la capitale tant et si bien qu'à partir des années 1930, les gouvernements successifs se penchent sur la planification de la ville. Dans le monde de l'architecture, deux événements importants interviennent en 1937 : la création de la *Sociedad de Arquitectos del Perú* (Société des architectes du Pérou) et celle de la première édition de la revue *El Arquitecto Peruano* (*L'Architecte péruvien*). *El Arquitecto Peruano* est un périodique d'architecture né de l'initiative individuelle de l'architecte et homme d'État Fernando Belaunde Terry (1912-2002) qui la dirigera jusqu'en 1963, date à laquelle il devient président de la République. Au Pérou, au xx^e siècle, cette revue est la seule à être exclusivement dédiée à l'architecture, à l'urbanisme et à la décoration : son premier numéro paraît en août 1937 et elle est publiée pendant 25 ans, atteignant 248 numéros. Son développement intervient au moment où le Pérou connaît une série des changements au niveau politique, économique, social et culturel qui auront des répercussions sur l'architecture et l'urbanisme. Le processus de modernisation du pays, commencé au début du xx^e siècle, mobilise des modèles internationaux. C'est une période de turbulences politiques et économiques, mais aussi de transformations sociales et culturelles¹. Les migrations de population depuis les campagnes vers la capitale, amorcées dans les années 1920, s'intensifient considérablement à la fin des années 1930 : la rapide d'industrialisation du pays entraîne un basculement irrémédiable du rural vers l'urbain. Les déplacements de la population vers les villes de la côte, notamment vers la capitale, favorisent une « standardisation de la culture »² dans la société péruvienne. Les styles architecturaux européens, qui prévalaient encore à l'échelle internationale,

1 Carlos Contreras, Marcos Cueto, *Historia del Perú Contemporáneo*, Lima, IEP : Instituto de Estudios Peruanos, 2018 [5^e éd.].

2 Rolando Rojas, *Perú*, Tomo 4, *Mirando hacia dentro, 1930-1960*, p. 247.

commencent à être remis en question, donnant lieu à deux phénomènes concomitants : une revalorisation de la culture indigène et un intérêt pour le modernisme médiatisé notamment par l'exposition *International Style* présentée au MoMA, à New York, en 1932.

Dans un entretien accordé à Antonio Zapata en 1936 à son retour des États-Unis où il avait étudié à l'Université de Texas, Belaunde raconte ses impressions sur le milieu architectural péruvien. La croissance démographique lui paraît palpable, surtout dans une capitale en plein développement, mais il déplore que la profession d'architecte soit négligée. En effet, la plupart des constructions sont alors réalisées par des ingénieurs, des « maîtres constructeurs » et même, dans des zones périphériques, par les habitants eux-mêmes. Par ailleurs, il constate que les grands chantiers sont souvent confiés à des entreprises étrangères, compte tenu du fait que l'industrie péruvienne de la construction est encore limitée³. C'est pour pallier ces « manques » que Belaunde fonde *El Arquitecto Peruano*, dans un moment de bascule de l'histoire de l'architecture péruvienne, à un moment où la notion d'architecture nationale commence à émerger. Le projet éditorial de Belaunde apparaît comme un espace intellectuel et médiatique, favorable et apte à générer un changement de paradigme.

Fernando Belaunde est seul maître à bord en ce qui concerne l'élaboration de la revue. Au cours de sa première décennie de son existence, elle est sous sa seule la direction, même s'il s'entoure d'un groupe de professionnels de l'architecture (architectes, urbanistes, historiens, étudiants en architecture) partageant ses convictions. L'accent est mis sur la reconnaissance et la légitimation de la profession d'architecte, abordée sous ses multiples aspects. Alors que dans d'autres pays d'Amérique latine une presse spécialisée, liée aux avant-gardes architecturales ou aux lieux d'enseignement de l'architecture, s'était d'ores et déjà développée, le paysage éditorial péruvien, à la fin des années 1930, était encore en plein développement. Si la presse généraliste – les journaux *La Prensa* ou *El Comercio* – circulait largement dans le pays, il n'existait pas de publications spécialisées en architecture. Les seules qui abordaient des questions en lien avec l'architecture (*Boletín de Minas, de Industrias y Construcción* publié entre 1900 et 1960 ; *Informaciones y Memorias de la Sociedad de Ingenieros del Peru* ; *Ciudad y Campo* édité entre 1924 et 1930⁴) étaient la plupart du temps liées à des entreprises d'ingénierie ou à des sociétés minières et traitaient principalement de thèmes techniques. Seule *Ciudad y Campo* se montrait encline à aborder

3 Recuerdos de « El Arquitecto Peruano », dans Antonio Zapata, *El joven Belaúnde. Historia de la revista El Arquitecto Peruano 1937-1963*, Lima, Minerva, 1995, p. 123-124.

4 José Carlos Huapaya, *Fernando Belaunde Terry y el ideario moderno. Arquitectura y urbanismo en el Perú entre 1936 y 1968*, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería FAUA, 2014.

des questions architecturales. Il n'en demeure pas moins que la création de la revue *El Arquitecto Peruano* est un événement important aussi bien dans le développement du processus de modernisation au Pérou que dans celui de la presse écrite spécialisée, car c'est la première publication exclusivement consacrée à l'architecture et à l'urbanisme. Elle va considérablement faire évoluer la manière dont le grand public et le milieu professionnel, qui commençait à se constituer, appréhendent l'architecture.

Transmettre les aspirations d'une profession

La revue d'architecture, par l'espace médiatique qu'elle ouvre et sa large diffusion, est un moyen privilégié pour un rédacteur en chef et son équipe de promouvoir leurs idées et aspirations. Avec *El Arquitecto Peruano*, Fernando Belaunde s'engage dans une lutte pour la légitimation de l'architecture en tant qu'une pratique spécifique. Il impose la revue comme un organe de défense de la profession alors très peu valorisée. Au cours de sa première décennie d'existence, *El Arquitecto Peruano* plaide en faveur d'une réglementation de la profession par la création d'instances de contrôle (institutions, lois, etc.) et appelle à une meilleure structuration du secteur économique de la construction (**fig. 1**). Il s'agit de promouvoir simultanément les professionnels de l'architecture et les entreprises locales du bâtiment. L'industrialisation progressive du pays, au cours des années 1930 et 1940, avait permis à des entreprises péruviennes d'introduire une série de nouveaux matériaux (notamment le verre et le béton) et de savoir-faire importés de l'étranger (principalement d'Europe et d'Amérique du Nord). Si les encarts publicitaires et les articles explicatifs⁵ qu'elles publient dans les pages de *El Arquitecto Peruano* constituent un moyen efficace de promotion, plus fondamentalement, cette forte médiatisation contribue à l'élaboration d'un nouveau langage architectural dans lequel les matériaux modernes sont envisagés comme des signes matériels du progrès.

Un organe de revendication pour les architectes

Outre l'espoir placé dans l'industrialisation de la construction, la revue entend agir sur la profession : l'objectif est d'« élever le niveau professionnel de notre secteur », écrit Belaunde en août 1937, dans le premier numéro de la revue, « en encourageant les concours et en suggérant la création de prix et de voyages d'études à l'étranger ; et encourager la tendance nationaliste dans l'attribution

5 *El Arquitecto Peruano*, n° 1, août 1937.

Algunos Puntos Principales En Nuestro Programa

- Vincular en forma directa, estrecha y permanente, a las empresas constructoras con sus proveedores y con sus clientes.
- Introducir nuevos productos, materiales e instalaciones para edificios por el medio eficaz del artículo explicativo.
- Difundir el buen gusto y la lógica en la arquitectura, orientando el progreso de nuestras ciudades.
- Patrocinar toda iniciativa viable que tienda a unir a nuestros profesionales para resolver colectivamente los problemas que los afectan como tales.
- Elevar el nivel profesional en nuestro ramo, fomentando concursos y sugiriendo la forma de crear premios y viajes de estudio al extranjero.
- Fomentar la tendencia nacionalista en la adjudicación de obras a profesionales y a empresas constructoras peruanas.
- Trabajar por la reglamentación de la profesion de arquitectura y de la industria constructora, en beneficio de la colectividad.

Fig. 1. Présentation du programme de la revue, *El Arquitecto Peruano*, n° 1, août 1937, p. 5.

des travaux aux professionnels et aux entreprises de construction péruviennes »⁶. Pour Belaunde, il est urgent d'optimiser les connaissances et compétences des architectes et entreprises péruviennes et de consolider leur accès à la commande. Cet effort de légitimation passe par aussi par la valorisation de la profession d'architecte qui, fort d'un ensemble de compétences, se différencie désormais de l'ingénieur ou du constructeur.

Plusieurs éditoriaux d'*El Arquitecto Peruano* mettent l'accent sur la spécificité et la légitimité du métier. Ainsi, le numéro de novembre 1937 insiste sur la différence entre l'ingénieur et l'architecte, ce dernier maîtrisant « l'art de concevoir et de construire des bâtiments »⁷. Comme en témoigne Syra Alvarez dans son livre *La formación en arquitectura en el Perú* publié en 2006, on considérait alors que « l'architecte devait être un artiste avec une solide

6 *Ibid.*

7 *El Arquitecto Peruano*, n° 4, novembre 1937.

préparation dans tout ce qui concernait la conception des bâtiments, avec des connaissances lui permettant de superviser une construction dans toutes ses phases et de contrôler les plans détaillés »⁸. *El Arquitecto Peruano* défend l'idée qu'il faut accorder le titre d'architecte seulement à ceux ayant suivi et validé une formation en architecture. Une vaste enquête est d'ailleurs menée pour souligner l'importance du diplôme d'architecte et le prestige qu'il y a à l'obtenir. La revue devient le porte-voix des professionnels de l'architecture qui dénoncent dans ses pages l'usage du titre d'architecte par des personnes n'ayant pas suivi de formation spécialisée. Elle s'impose comme un organe de défense du métier, dans le but de l'instaurer comme une pratique légitime et nécessaire, indissociable du développement du pays.

D'après Benavides Calderon, au cours de ses années d'études aux États-Unis, Belaunde a eu entre les mains des revues d'architecture américaines, notamment *The American Architect*. Or, entre 1930 et 1935, cette revue a publié une série d'articles consacrés à l'exercice de l'architecture et à sa réglementation, ce qui a certainement particulièrement retenu l'attention du jeune architecte⁹. Rien d'étonnant donc à ce que la revue qu'il fonde à son retour au Pérou devienne un organe professionnel à part entière, défendant des positions similaires. Dans le premier éditorial de la revue, Belaunde affirme explicitement que l'un des principaux objectifs de la est de « travailler à la régulation de la profession d'architecte et de l'industrie de la construction, au bénéfice de la collectivité »¹⁰. Dans le troisième numéro, il décrit aussi les causes et les conséquences des lacunes de la législation actuelle et explique qu'avec la publication de cette revue, l'équipe éditoriale et lui espèrent « contribuer en partie à l'amélioration de ces conditions. Si nous obtenions la réglementation de la profession d'architecte, nous aurions réalisé notre aspiration la plus légitime »¹¹.

La société péruvienne est alors traversée par une dynamique de changement. L'émergence d'une nouvelle classe moyenne favorise l'émergence de professionnels dans divers secteurs de l'économie. *El Arquitecto Peruano*, qui accompagne ces transformations en ce qui concerne l'architecture, est le lieu où commence à se construire un discours sur l'architecture moderne, et ce au prisme de quatre thèmes : la maison individuelle, l'intérieur moderne, l'urbanisme, le logement social. La maison individuelle et l'intérieur moderne polarisent les débats dès

8 Syra Alvarez, *La formación en arquitectura en el Perú : antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, 2006, p. 100.

9 Luis Antonio Benavides Calderon, *Revista El Arquitecto Peruano. Reseña de la cultura arquitectónica del Perú 1937-1977*, Master sous la direction de Roberto Osuna et Maria Teresa Valcarce, Madrid, Université Complutense, 2015, p. 131.

10 *El Arquitecto Peruano*, n° 1, août 1937.

11 *El Arquitecto Peruano*, n° 3, octobre 1937.

les premières années de la publication, surtout entre 1937 et 1940. Il faut dire que la recherche d'un nouveau cadre de vie, moderne, confortable et accessible à tous, apparaît alors comme une alternative nécessaire au modèle d'habitat que constituent alors les grandes demeures coloniales réservées à l'aristocratie.

La logique de la maison individuelle

La maison individuelle est une typologie architecturale particulièrement valorisée par la revue au cours de ses premières années de publication. Six projets sont ainsi publiés dans les rubriques « Hogares Modernos » (maisons modernes) et « Hogares Peruanos » (maisons péruviennes) du premier numéro d'août 1937. La plupart des maisons présentées se trouvent dans des quartiers de Lima ayant amorcé leur processus d'urbanisation au début des années 1930, comme San Felipe, Miraflores, San Isidro ou Orrantia¹². La revue octroie alors de l'importance à la dimension résidentielle de ce type de logement, en mettant l'accent sur l'espace domestique et la décoration intérieure (fig. 2, 3 et 4). Ainsi, novembre 1937 à mai 1938, la rubrique « *El arreglo de nuestra casa* » (L'aménagement de notre maison) présente une série d'articles consacrés aux concepts élémentaires de l'espace domestique¹³ : la salle, le salon, la salle à manger, la cuisine, le bureau, la chambre et la salle de bains. Chaque article est accompagné de photographies tirées de revues d'architecture étrangères telles que *The Architectural Forum*, *The Architectural Digest*, *Innen Dekoration* et *Moderne Bauformen*, permettant aux lecteurs de se familiariser avec des références extra-péruviennes, notamment nord-américaines. Le « style » californien fait ainsi l'objet d'une large médiatisation dans plusieurs numéros. Alors que certains architectes rejettent la tendance coloniale, ce « style » est présenté comme une option envisageable pour le Pérou dont le climat n'est pas si éloigné de celui de la Californie¹⁴. L'idée de l'équipe éditoriale est de montrer des projets de maisons individuelles modernes adaptables au contexte local¹⁵.

El Arquitecto Peruano publie également d'autres types de maisons individuelles, les *casas de renta* (maisons de location), maisons économiques accessibles au plus grand nombre en ces temps de pénurie de matériaux. La revue entreprend ainsi une campagne de promotion de maisons économiques n'utilisant ni des matériaux (béton et verre notamment), ni des processus de mise en œuvre de haute technicité jusqu'alors publiés dans la revue, mais

¹² « La Urbanización San Felipe », *El Arquitecto Peruano*, n° 10, mai 1938, p. 38-39.

¹³ *El Arquitecto Peruano*, n° 4, novembre 1937.

¹⁴ *El Arquitecto Peruano*, n° 22, mai 1939.

¹⁵ Luis Antonio Benavides Calderon, *Revista El Arquitecto Peruano*, op. cit., p. 84.

HOGARES
PERUANOS



Vista de la fachada.

*Residencia de los
esposos Salazar-Belaunde*



ÁRQUITECTO:
ALFREDO DAMMERT MUELLE

ATENDIENDO a la constante demanda que hacen nuestros lectores de viviendas matrimoniales de reducidas proporciones, presentamos la residencia de los esposos Salazar-Belaunde que ofrece un acertado arreglo decorativo.

La arquitectura del inmueble es de inspiración "californiana" con una fachada de am-

FOTO: MUELLE

Fig. 2, 3 et 4. Résidence de la famille Salazar-Belaunde (arch. : Alfredo Dammert Muelle), *El Arquitecto Peruano*, n° 9, avril 1938, p. 25-27.



El Dormitorio

HOGARES

plias superficies planas. Los altos están dotados con grandes y pintorescas terrazas y la sencillez estructural, propia del estilo, se deja sentir interiormente en la franca expresión de los techos a dos aguas que se aprecian en el Living con la exposición de la estructura de madera que los soporta.

En la selección del mobiliario no se ha intentado conservar el estilo arquitectónico original.

Residencia de los esposos Salazar-Belaunde

El Living



El Comedor





El Living



El Dormitor

PERUANOS

habiéndose buscado, en un modernismo variado y ameno, la feliz solución del problema decorativo interior.

En el Living reina una atmósfera de confort y la solidez de las piezas empleadas está en atrayente contraste con la delicadeza de los muebles de tubo cromado del Comedor y con la suavidad de líneas y colores del Dormitorio.

ARQUITECTO:
ALFREDO DAMMERT MUELLE



La Terraza



des ressources et des savoir-faire locaux. *El Arquitecto Peruano* défend par la même occasion un mode de vie, une approche du développement de la société, basés sur un modèle d'habitat individuel favorisant l'accès à la propriété des classes moyennes et présenté comme une première piste pour résoudre le problème du logement. Bien que la création d'*El Arquitecto Peruano* réponde à des aspirations collectives et corporatistes bien précises, la revue est aussi un terrain individuel d'expérimentation pour son directeur, un outil par lequel Belaunde promeut ses propres projets en matière de logement. Le Plan Morris, initiative privée visant à la construction en masse des maisons individuelles correspondant aux standards de vie moderne, est ainsi présenté pour la première fois dans le numéro de mars 1940, en mettant l'accent sur la nécessité d'aborder le problème du logement à l'échelle urbaine. Ce projet est le premier par lequel Belaunde aborde simultanément les questions urbaines et architecturales, préfigurant sa future action dans le champ du politique. Bien que, le Plan Morris n'ait pas eu le succès escompté, il constitue le point de départ de futures propositions de l'architecte en matière de logements collectifs.

L'intérieur et l'équipement moderne

Selon Hugo Mondragón, la pensée hygiéniste déjà présente dans les propositions des socialistes utopiques, dans les grands travaux réalisés à Paris sous Napoléon III et le baron Haussmann ou encore dans la Cité Industrielle de Tony Garnier, sous-tend la plupart des interventions urbaines en Occident à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle¹⁶. Cette dimension est très présente au Pérou au cours des années 1930. En juillet 1938, *El Arquitecto Peruano* se fait le relais d'un texte de loi adopté par le gouvernement d'Oscar Benavides affirmant qu'il fallait « assurer l'application effective dans toutes nos villes des préceptes modernes de l'urbanisme dans ses trois aspects essentiels : circulation, hygiène et esthétique »¹⁷. Dans la revue, la pensée hygiéniste se concentre autour de l'idée que le confort du logement est désormais permis par les innovations technologiques issues des processus d'industrialisation. Alors que les articles explicatifs à caractère technique s'emploient à démontrer l'efficacité des technologies de pointe introduites par les entreprises de construction, les mêmes qui soutiennent financièrement la revue, des annonces publicitaires (**fig. 5**) contribuent à redéfinir

16 Hugo Mondragon, *El discurso de la Arquitectura Moderna. Chile 1930-1950. Una construcción desde las publicaciones periódicas*. Thèse de doctorat dirigée par Jose Rosas Vera, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, p. 132.

17 *El Arquitecto Peruano*, n° 12, juillet 1938.

APARATOS SANITARIOS



El baño y la cocina resueltos con criterio progresista:

2

Sectores importantes del hogar moderno.

LAVADEROS



A. y F. WIESE S. A.

ESQUINA NUÑEZ Y FILIPINAS - TELEFONO 34601

Fig. 5. Page de publicité pour des appareils sanitaires et électroménagers, *El Arquitecto Peruano*, n° 8, mars 1938, p. 7.

leur signification culturelle¹⁸. Elles utilisent la revue dans un but promotionnel et, en retour, les images publicitaires qu'elles y diffusent jouent un rôle fondamental dans la redéfinition de l'intérieur moderne. C'est donc par le biais des encarts publicitaires, plus que des articles, que la consommation technologiste est promue comme un signe de modernité et de progrès rentrant dans une logique de l'hygiène, d'ordre et de propreté. Les termes *progreso et moderno*, progrès et moderne, apparaissent d'ailleurs dans la plupart des slogans publicitaires, en particuliers dans les annonces en lien avec les cuisines, les salles de bains et, plus généralement, de tous les éléments de confort (conditionnement d'air, gaz, électricité) en rapport avec l'espace domestique. Dans le numéro de juin 1939, une pleine page promeut *El hogar eléctrico* (la maison électrique) doté notamment d'une cuisine « équipée d'une cuisinière électrique » et mettant en avant que « confort, efficacité, modernisme et électricité sont aujourd'hui des mots intrinsèquement liés qui semblent avoir une seule signification commune¹⁹ ». Si l'électricité est gage de modernité, la salle de bain est, pour sa part, présentée comme le symbole de l'hygiène. *El Arquitecto Peruano* promeut une approche fonctionnelle, esthétique et décorative de cet espace, comme en témoigne un article, accompagné de diagrammes, expliquant l'importance du design des installations sanitaires dans la maison moderne²⁰. L'électricité et les appareils ménagers, tout comme l'eau courante et les équipements sanitaires, sont selon la revue, le seul moyen d'atteindre le standard de confort de la vie moderne.

Au fur et à mesure que les innovations technologiques sont introduites dans le logement, la conception de l'espace domestique évolue. Parallèlement, l'urbanisme s'impose comme une discipline à part entière et, alors que les problèmes posés par les migrations internes et de l'exode rural deviennent de plus en plus aigus²¹, dans la revue, la discussion gravite autour de deux questions intrinsèquement liées : l'habitat collectif à vocation sociale et la planification de la ville. Le logement social est envisagé comme une solution à la précarité ; en même temps il soulève un débat sur la planification en tant que stratégie d'amélioration des villes et, donc, du pays. En donnant à ces questions une place centrale à partir du début des années 1940, *El Arquitecto Peruano* délaisse ses premiers combats corporatistes et en faveur de la modernisation architecturale pour basculer progressivement vers des enjeux plus sociaux.

18 Hugo Mondragon, *El discurso de la Arquitectura Moderna*, op. cit., p. 129.

19 *Ibid.*, p. 132.

20 *El Arquitecto Peruano*, n° 33, avril 1940.

21 Alors qualifiés de *invasiones* (invasions), ces mouvements de population sont actuellement appelés *barriadas* (bidonvilles).

La planification de la ville

Bien que l'urbanisme soit un thème présent dès les premiers numéros de la revue, c'est à partir des années 1940 que la planification des villes y prend une place significative. Dans l'éditorial de septembre 1940, Belaunde pose un diagnostic implacable sur la situation à Lima : « Aucune conclusion pratique n'a encore été tirée et le problème a été aggravé par l'augmentation de la population, comme en témoignent le récent recensement et le nombre croissant de véhicules. Il est très sensible qu'en ce qui concerne les problèmes d'urbanisme dans la zone centrale, il n'y ait pas eu l'anticipation nécessaire pour éviter la situation actuelle et il est encore plus sensible qu'il n'y ait toujours pas d'action immédiate et efficace pour faire face à ce problème »²². Là encore, les modèles internationaux jouent un rôle essentiel dans les positions qu'adopte la revue sur l'urbanisme. Le point de départ est la publication de références et de concepts élaborés et parfois éprouvés en France, en Angleterre ou aux États-Unis. L'exemple français est ainsi mobilisé à deux reprises. La première (juillet 1938) au travers d'un article consacré à la construction récente de Villeurbanne ; et la seconde (mars 1943) avec la publication d'un texte sur le Paris haussmannien, déjà paru en espagnol dans la revue argentine *Revista de Argentina*, et lui-même traduit d'un texte initial en anglais publié dans *The Architectural Forum*. Le numéro de novembre 1943 d'*El Arquitecto Peruano* évoque quant à lui le modèle américain, au travers d'un article provenant de *The Architectural Forum* et intitulé « Proyectando con usted » (« Projet avec vous ») qui aborde la question de l'urbanisme aux États-Unis. Dans le même numéro sont publiés des extraits de la Charte d'Athènes, « Principes d'urbanisme approuvés au Congrès international d'architecture moderne à Athènes (1933) », tirés de l'ouvrage *Can our cities survive ?* que Jose Luis Sert avait publié en 1942²³. L'accent est également mis sur la reconstruction des villes de Grande-Bretagne, notamment de Londres qui est présentée comme véritable refondation du modèle urbain. Une attention particulière est parfois accordée à des programmes spécifiques, comme le logement étudiant dont *El Arquitecto Peruano* dresse un large panorama international au travers d'exemples de résidences universitaires construites à Rome, Pise, Paris, Londres, Madrid ou Rio de Janeiro.

La publication de ces modèles permet à Belaunde et à son équipe de faire passer un message fort : la transformation des villes péruviennes doit se faire

22 *El Arquitecto Peruano*, n° 38, septembre 1940.

23 Selon l'étude faite par Luis Antonio Benavides, les idées urbaines sur lesquelles se fonde *El Arquitecto Peruano* seraient liées à celles développées par Jose Luis Sert dans son livre *Can Our Cities Survive ?* dans lequel l'auteur soutient que la ville moderne doit reposer sur deux mécanismes, les *Unidades vecinales* (unités des voisinages) et les *Centros cívicos* (centres civiques). Luis Antonio Benavides Calderon, *Revista El Arquitecto Peruano*, op. cit., p. 173.

selon des principes urbanistiques (**fig. 6**). Certaines notions comme l'ordre, l'unité ou les proportions sont des conceptions que les contributeurs de la revue présentent comme intrinsèquement liées à un développement urbain rationnel et harmonieux. Dans l'éditorial consacré au « *Plano Regulador de Lima* », Belaunde souligne ainsi que « pour que l'expansion d'une ville se fasse de manière rationnelle, il est nécessaire qu'elle ait un plan réglementaire, établi après une étude approfondie par des urbanistes compétents »²⁴. En décembre 1939, l'architecte Hector Velarde explique qu'« il existe des méthodes pour trouver de bonnes proportions, pour arriver à donner à la composition, l'unité et l'ordre »²⁵. Au tournant des années 1930 et 1940, le réaménagement urbain et la planification de la ville deviennent ainsi des sujets centraux d'*El Arquitecto Peruano*. La revue traite dans ses pages de la planification urbaine des villes péruviennes, notamment de Lima²⁶, Cusco, Trujillo ainsi que des principales villes côtières, mais aussi d'autres villes d'Amérique du Sud telles que Caracas ou Quito.

L'habitat collectif comme outil politique de transformation sociale

L'aménagement des villes révèle un autre enjeu : le logement collectif. Si, pendant les premières années de publication de la revue, la maison individuelle constitue nous l'avons vu la typologie de logement la plus valorisée par l'équipe éditoriale, à partir du milieu des années 1940 compte tenu d'une crise du logement de plus en plus aiguë, l'habitat collectif à vocation sociale focalise toutes les attentions. En février 1943, *El Arquitecto Peruano* publie pour la première fois un ensemble de « logement collectif pour la classe moyenne »²⁷ construit à Liverpool. Néanmoins, plus que ce spécimen, le modèle qui retient l'attention de Belaunde et de son équipe est le *neighborhood unit*²⁸, modèle à partir duquel seront élaborées les futures *unidades vecinales* (unités de voisinage) construites dans les années 1950.

Mais pour l'heure dans les pages de la revue, l'habitat collectif est appréhendé selon une double focale : comme outil de modernisation du pays au plan politique et social, et comme programme architectural. Deux articles, parus

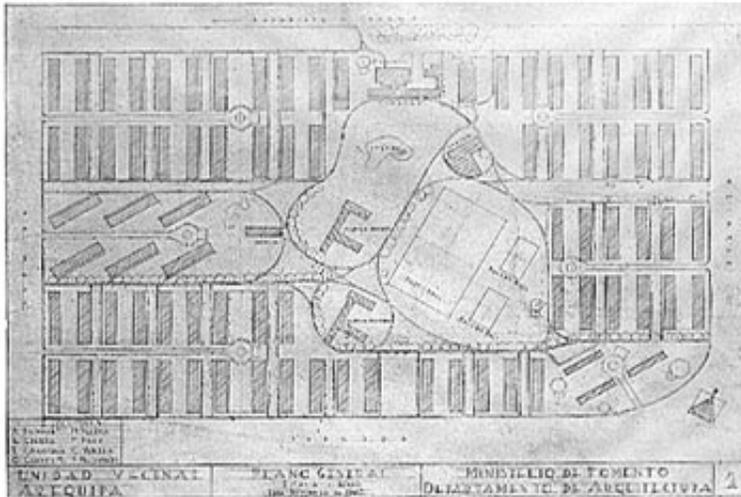
24 *El Arquitecto Peruano*, n° 22, mai 1939.

25 *El Arquitecto Peruano*, n° 28, novembre 1939.

26 Plusieurs articles d'*El Arquitecto Peruano* sont consacrés à la capitale péruvienne qui est la plus touchée par les migrations internes. En témoigne par exemple l'analyse, « El sitio de Lima », publiée par Luis Ortiz de Zevallos dans *El Arquitecto Peruano*, n° 50, septembre 1941.

27 *El Arquitecto Peruano*, n° 67, février 1943.

28 « El Barrio Unidad », *El Arquitecto Peruano*, n° 83, juin 1944.



Proyecto del Cuerpo Técnico Asesor de la Comisión Nacional de la Vivienda



ARQUITECTOS E INGENIEROS:

Alfredo Dammert	Manuel Valega
Humberto Guerra	F. Páez
L. Goicochea	C. Varela
O. Chávez M.	U. Maldonado

Fig. 6. Projet présenté par la *Comisión Nacional de la Vivienda* (CNV, Commission nationale du logement) pour la ville d'Arequipa, *El Arquitecto Peruano*, n° 110, septembre 1946, p. 19.

en 1942, ouvrent les discussions. Le premier publié en novembre s'intitule « El eterno problema de la vivienda »²⁹ (« L'éternel problème du logement »), et le deuxième, en décembre de la même année, « Interesante debate sobre el problema de la vivienda en el Rotary Club »³⁰ (« Débat intéressant sur le problème du logement au Rotary Club »). Ces deux articles interrogent le rôle de l'État en matière de politique du logement. Les premiers ensembles de logements, les *Barrios Obreros*³¹ (quartiers ouvriers), avaient été construits au Pérou sous le gouvernement d'Oscar Benavides. Ils constituaient l'une des premières expériences étatiques en matière de logements sociaux à destination des familles ouvrières. Néanmoins, l'éditorial de novembre 1943 souligne la nécessité d'abandonner définitivement les « méthodes superficielles » et d'aborder la crise du logement avec méthode : « l'urbanisme moderne établit des principes clairs et précis pour la construction de logements collectifs », écrit Belaunde, « il indique la nécessité de les regrouper en quartiers, dont le volume dépend des services, des écoles, des transports, etc. »³². Suite à cette prise de position, la crise du logement et les moyens architecturaux et urbains pouvant y remédier ne tardent pas à devenir le principal sujet de la revue. Divers articles dénoncent une situation dramatique, comme la lettre (« El problema de la Vivienda en Lima »/« Le problème du logement à Lima ») adressée par l'avocat Luis Echecopar au journal *La Prensa*. L'auteur y décrit l'urgence et les conditions défavorables dans lesquelles vit une grande partie de la population. Cette lettre, reproduite dans le numéro 76 d'*El Arquitecto Peruano*,³³ réclame des investissements et des capitaux afin de construire massivement des logements pour les classes les moins favorisées. Lors de la création en 1945 de la *Corporacion Nacional de Vivienda* (Société nationale de l'habitat) composante du ministère de *Fomento y Obras* (de la Promotion et des Travaux), des plans-type et des modèles-type de logement sont publiés dans la revue. C'est le cas du *Plan de viviendas para empleados* (Programme de logement des employés) proposé par Luis Javier Montero³⁴ ou alors du *Plan de la vivienda popular en Arequipa* (Plan d'habitation populaire à Arequipa) proposé par Luis Ortiz de Zevallos³⁵. De cette manière, *El Arquitecto Peruano* soutient l'idée selon laquelle l'architecture est un instrument au service de la société, en mettant l'accent sur les rapports qui existent entre logement collectif et urbanisme. Ainsi, le logement collectif,

29 *El Arquitecto Peruano*, n° 64, novembre 1942.

30 *El Arquitecto Peruano*, n° 65, décembre 1942.

31 *El Arquitecto Peruano*, n° 26 septembre 1939.

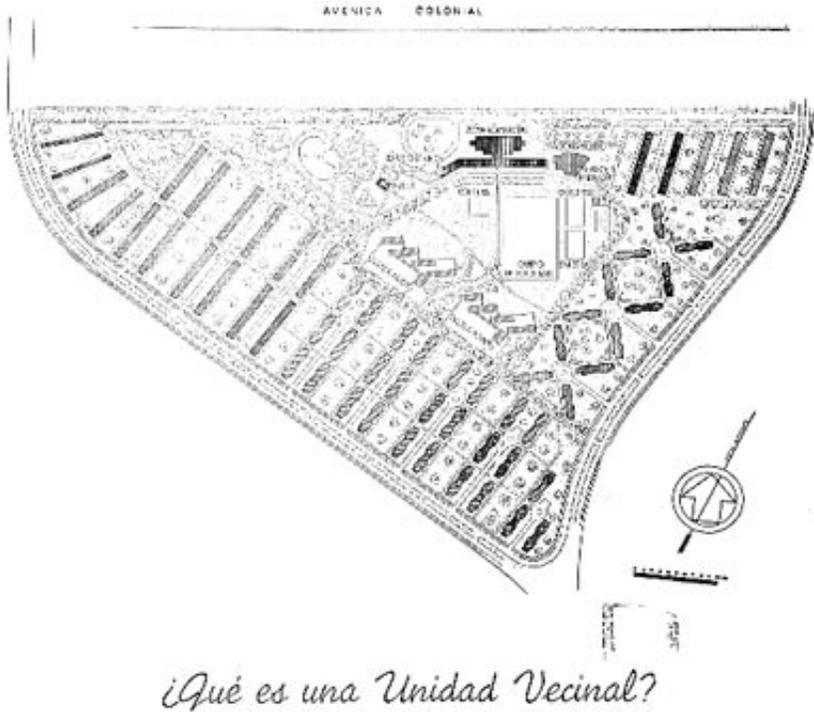
32 *El Arquitecto Peruano*, n° 76, novembre 1943.

33 *Ibid.*

34 *El Arquitecto Peruano*, n° 96, juillet 1945.

35 *El Arquitecto Peruano*, n° 98, septembre 1945.

en tant qu'outil de transformation sociale, est largement promu au moyen de la médiatisation d'une série de propositions dans le but d'orienter la politique publique. Cela fonctionnera au moins en partie puisque plusieurs projets d'*unidades vecinales* (unités de voisinage) publiés dans l'édition de septembre 1945 (fig. 7) seront réalisés dans les années 1950. Si cela témoigne de la manière dont



Una unidad vecinal es una ciudad en miniatura en la cual están resueltos los problemas de habitación, de educación, de sanidad, de vivienda, de recreación y de comercio para un número previamente determinado de habitantes que, en este caso ascenderá a 3.000 por unidad. Es una célula urbana, es un foco de descentralización, es una ciudad-satélite que facilita a los centros de trabajo la mano de obra necesaria para la producción. Sus habitantes no son ya los esclavos de la gran ciudad, sino sus servidores. No dependen para nada de la ciudad que sirven; hacen una vida hogareña independiente, sabiendo sólo los padres de familia para dirigirse al sitio del trabajo mientras las madres y los niños quedan seguros en el hogar. Los servicios educacionales, deportivos, cívicos, administrativos están proporcionados a las 1.000 familias que van a utilizarlos. El tráfico de pasajeros y de vehículos se resuelve por zonas separadas, eliminando accidentes y pérdidas. El hombre domina su ciudad con el medio más económico de transporte: sus dos piernas. No hay lugar a que no pueda llegar él, su mujer y sus hijos, en un rígido recorrido pedestre. En este pedazo de la urbe el automóvil no domina al hombre.

Una unidad vecinal es, en suma, una población para seres humanos libres y sanos. La crea para las nuevas generaciones que han de construir un Perú mejor.

Fig. 7. Article présentant le modèle de l'*unidad vecinal* (unité de voisinage), *El Arquitecto Peruano*, n° 98, septembre 1945, p. 13.

le logement collectif devient indissociable de la planification urbaine ainsi que de l'engagement de l'État péruvien à résoudre la crise du logement à compter des années 1950, il apparaît aussi que la revue *El Arquitecto Peruano* pose avec perspicacité et engagement les questions architecturales et urbaines qui accompagnent la transformation de la société péruvienne. Plus qu'un efficace organe corporatiste, ou un simple espace de réflexion et de connaissance, de débat et d'ouverture aux problématiques contemporaines, la revue – en grande partie du fait de l'engagement de son directeur, Fernando Belaunde Terry –, est un levier d'action en faveur de la modernisation architecturale et urbaine du pays.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Jimena Fung, *El Arquitecto Peruano (1937-1947). Des nouvelles perspectives pour l'architecture au Pérou*, mémoire de Master 1 recherche Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018-2019.

LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE AU THÉÂTRE DE L'ODÉON EN 1967, UN PROJET TOTAL ? FUSION ET COLLABORATION ARTISTIQUES

HÉLOÏSE TRARIEUX

Comment et jusqu'où les arts peuvent-ils collaborer ? C'est en partie ce que l'exposition « Couples modernes »¹, organisée durant l'été 2018 au Centre Pompidou-Metz, s'attachait à questionner à travers divers exemples montrant combien la créativité partagée peut faire du couple un véritable lieu d'expérimentation et d'émulation artistiques. Se limitant à cinquante années de création partagée – de 1900 à 1950 –, l'exposition rata de peu l'occasion d'intégrer à son corpus le couple de créateurs formé par l'architecte André Wogenscky (1916-2004) et la sculptrice Marta Pan (1923-2008). Après s'être rencontrés en 1948, l'architecte, alors assistant et adjoint de Le Corbusier², et la sculptrice hongroise, tout juste arrivée à Paris³, n'ont cessé d'alimenter leur démarche créatrice, et de collaborer sur de nombreux projets tout au long de leur carrière. Parallèlement à cette mise en pratique collaborative s'est élaborée, chez les deux artistes, une véritable réflexion théorique sur la fusion des arts. Dans cette perspective, leur participation à un projet théâtral prit une importance capitale, et marqua un jalon dans leur trajectoire artistique. Ils élaborèrent en effet la scénographie pour *La Tentation de Saint-Antoine*, spectacle mis en scène par le chorégraphe Maurice Béjart (1927-2007) d'après le texte de Gustave Flaubert⁴ en mars 1967 au Théâtre de l'Odéon. La pièce donnait à voir durant trois heures les tourments de Saint-Antoine, anachorète voyant apparaître le Diable et subissant, le temps d'une nuit, le défilé des « Tentations » venues mettre en branle sa foi. Outre qu'elle est la première et unique œuvre signée par Marta Pan et André Wogenscky,

1 « Couples modernes », Metz, Centre Pompidou-Metz, 28 avril-20 août 2018.

2 D'abord élève dessinateur à l'atelier de Le Corbusier (35 rue de Sèvres, 75006), puis assistant, architecte adjoint et enfin associé, André Wogenscky travailla sur de multiples chantiers : recherches sur le Modulor (1945), travaux d'urbanisation de Saint-Dié et La Rochelle-La Pallice, conception de la Maison du Brésil à la Cité Universitaire de Paris, direction des études et exécution des Unités d'habitation de Marseille (1952), Rezé (1954), Berlin (1957) et Briey-en-Forêt (1960).

3 Marta Pan arrive à Paris en 1947, où elle rencontre très vite Constantin Brancusi et Fernand Léger, puis fréquente les architectes de l'atelier de Le Corbusier.

4 Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Charpentier et C^{ie}-Libraires éditeurs, édition 1874.

elle s'attachait à questionner, au-delà du dialogue entre art et architecture, l'interaction d'une multitude d'arts, celle de ce couple avec d'autres créateurs. Interprété par la Compagnie Renaud-Barrault⁵, avec Jean-Louis Barrault (1910-1994) dans le rôle principal, dans des costumes confectionnés par Germinal Casado (1934-2016), et sur une musique composée en collaboration avec le musicien Pierre Henry (1927-2017), le spectacle était conçu comme un exemple de fusion artistique particulièrement manifeste, comme nous aurons l'occasion de le montrer. Quel statut donner à la création partagée d'André Wogenscky et Marta Pan pour ce spectacle ? Quelle place accorder à leur intervention, aussi bien dans ce projet théâtral – dans leurs intentions avouées – que dans sa réalisation – dans leurs choix et les résultats obtenus ? Nous aimerions pouvoir, par l'étude de cette mise en scène originale et peu étudiée dans le champ de l'Histoire des arts, mieux cerner la nature et l'extension de cette collaboration et saisir, dans l'ambition de « fusion des arts » qui anime le projet du spectacle, le rôle spécifique joué par ces deux artistes.

Une fusion des arts

Le spectacle, monté en mars 1967 au Théâtre de l'Odéon⁶, est le fruit de la collaboration de différents artistes et créateurs réunis par Maurice Béjart autour de questionnements partagés sur la fusion des arts. De cette association émergea un projet total, qui porta jusqu'à la scène cette ambitieuse vision artistique. Maurice Béjart et Jean-Louis Barrault, directeur de l'Odéon depuis 1959, désireux de travailler ensemble, inscrivent dès l'origine ce projet dans une perspective profondément collaborative et amicale. Tous les autres créateurs sollicités pour ce spectacle appartenaient en effet aux « proches » et à la « famille » professionnelle du metteur en scène : Germinal Casado était non seulement un danseur de la troupe du Ballet du xx^e siècle, dirigé par Béjart⁷, mais aussi décorateur et costumier sur plusieurs de ses spectacles antérieurs ; Pierre Henry collaborait régulièrement avec lui depuis la *Symphonie pour un homme seul* (1955) ; Marta Pan et André Wogenscky comptaient non seulement parmi le cercle resserré de ses amis, mais également parmi ses partenaires de travail – si la collaboration entre les deux hommes s'est cantonnée, avant l'expérience de la *Tentation*,

5 Compagnie de théâtre créée en 1946 par le couple d'acteurs Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud.

6 Le projet voit le jour en janvier 1967 à la suite d'un déjeuner printanier entre Béjart et Barrault, et le spectacle est donné à voir au public à partir du 16 mars.

7 Le Ballet du xx^e siècle est une compagnie de danse fondée par Maurice Béjart à Bruxelles, au Théâtre Royal de la Monnaie, en 1960.

au statut de projet⁸, la sculptrice et le chorégraphe avaient, pour leur part, déjà travaillé ensemble dix ans plus tôt, à l'occasion du premier Festival de l'Avant-Garde organisé pendant l'été 1956 sur le toit de l'Unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille. La sculpture en bois qu'y avait exposé Marta Pan, *Le Teck* (1956), sorte de « sculpture-mâchoire »⁹ constituée de deux parties liées par une rotule lui permettant de pivoter, s'ouvrir et se refermer, fascina tellement le chorégraphe qu'il décida de créer un ballet à partir de cette dernière : sur une musique de jazz de Gerry Mulligan et Toti Puente, le *pas de deux* devenait *pas de trois* grâce à la présence de cette sculpture, troisième danseur aux côtés de Béjart et de sa partenaire Michèle Seigneuret (fig. 1). À cette première et fructueuse collaboration avait succédé une autre rencontre, un an plus tard, qui avait pris la forme d'un dialogue gestuel entre une sculpture et une danseuse sous le signe de *l'Équilibre* (1958).

Pour donner naissance à un dialogue artistique fécond, Maurice Béjart, outre qu'il choisit des associés connus, s'attacha à réunir des créateurs animés de la même ambition. Jean-Louis Barrault avait exprimé sa conception d'un « théâtre de la totalité » dans ses *Nouvelles réflexions sur le théâtre*¹⁰ et l'avait notamment appliquée dans sa mise en scène *Le Livre de Christophe Colomb* (1953), en convoquant une séquence cinématographique, une scénographie du verrier Max Ingrand, le tout sur une partition musicale de Darius Milhaud. Pierre Henry concevait pour sa part le médium musical tantôt comme une « dramaturgie de sons »¹¹, tantôt comme « un art d'architecture, de construction, de synthèse »¹², et travaillait pour le cinéma – sa première création fut une composition pour le film *Voir l'invisible* (1949) –, pour le monde du théâtre et de la danse – son œuvre la plus connue, *Messe pour le temps présent* (1967), composée avec Michel Colombier, se présentait comme une suite de danses commandée par Béjart –, et avec des artistes plasticiens, tels qu'Yves Klein, pour lequel il avait réalisé une *Symphonie monoton* (1959), sorte d'équivalent sonore des monochromes bleus du peintre. Quant à Marta Pan et André Wogenscky, ils faisaient également de cette réunion des arts un point central de leurs recherches.

8 Le croquis réalisé par André Wogenscky en décembre 1956 légendé « Pour ballet Béjart, "Architecture", ou "les plans" ou "le cube" », et donnant à voir une structure scénique faite de huit panneaux bicolores aux dimensions du Modulor, semble en effet présager d'une éventuelle collaboration entre les deux créateurs (carnet d'André Wogenscky, croquis « Amsterdam. 21 décembre 1956 », Archives de la Fondation Marta Pan-André Wogenscky).

9 Jean-Pierre Pastori, *Maurice Béjart : l'univers d'un chorégraphe*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2017, p. 119.

10 Jean-Louis Barrault, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959.

11 Pierre Henry, *Journal de mes sons*, Paris, Seguer, 1996, p. 28.

12 *Ibid.*, p. 81.



Fig. 1. *Le Teck*, ballet de Maurice Béjart réalisé à partir de la sculpture éponyme de Marta Pan sur le toit-terrasse de l'Unité d'habitation de Marseille, été 1956. Collection Fondation Marta Pan-André Wogenscky, © Gérard Ifert.

Après les années passées auprès de Le Corbusier, l'architecte n'avait eu de cesse de collaborer et de faire participer des artistes à l'élaboration de ses œuvres architecturales, en commençant par Marta Pan qui, pour sa première réalisation, la maison-atelier de Saint-Rémy-lès-Chevreuse (1950-1954), conçoit des œuvres faisant à la fois partie de la maison et de son paysage ; mais aussi d'autres artistes comme les plasticiens James Guitet, Pierre Fichet, John-Franklin Koenig ou son frère Robert Wogensky qu'il fit intervenir au CHU Saint-Antoine (1962-1965) et à l'hôpital Necker (1963-1968)¹³. Nécessaire pour « emporter l'architecture

13 Sur ces collaborations, voir Héloïse Trarieux, *André Wogenscky, un architecte et des artistes. Faire œuvre ensemble ?*, Master 1 Recherche en histoire de l'architecture, sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR Histoire de l'art et archéologie, 2018.

au-delà de ce qu'elle est capable à elle seule pour la mener à la limite même de l'intensité plastique et esthétique que l'espace peut atteindre »¹⁴, l'appel aux artistes prend pour l'architecte la dimension d'une collaboration véritable, tant sur le plan structurel – il conçoit en effet l'architecture, la sculpture et la peinture comme « le même art, le même acte : l'organisation d'un espace »¹⁵ – que formel, puisqu'il n'envisage cette collaboration qu'à la condition que la forme accouchée de ce mariage soit « une, forte, intense, vibrante, active »¹⁶. En plus de fondre les arts plastiques et l'architecture, André Wogenscky puise son inspiration architecturale dans les autres formes artistiques. Il concède en effet, à la fin de sa carrière : « Je ne reçois plus de leçons d'architecture de bâtiments contemporains, tandis qu'en entendant de la musique, ça m'arrive souvent. De même, le spectacle de certains danseurs m'a parfois presque donné une sorte de révélation de formes architecturales »¹⁷.

La préoccupation de Marta Pan pour la fusion des arts se donne quant à elle à voir dès 1956, dans un travail plastique en lien avec la danse, mais se fait encore plus visible à partir de la décennie 1960, à travers le rapport que la sculptrice entretient à l'architecture. De 1960 à 1966, l'artiste crée essentiellement pour l'espace architectural : alors qu'en 1962, Oscar Niemeyer, qui travaille au Liban à un projet de bâtiments pour la Foire internationale de Tripoli, lui commande une sculpture signal de quarante-trois mètres de haut, elle crée quelques années plus tard une sculpture en deux parties, destinée à investir un couloir de l'immeuble Maine-Montparnasse bâti par Jean Dubuisson. Cependant, c'est lorsqu'elle est invitée à participer à l'œuvre architecturale de son mari que la fusion entre les arts – en l'occurrence, sculpture et architecture – se fait la plus manifeste. Ainsi, pour le hall d'entrée de la faculté de Médecine de l'hôpital Saint-Antoine, centre de la composition architecturale, elle crée une sculpture mobile en équilibre investissant la double hauteur sous plafond et pensée comme le « prolongement plastique »¹⁸ de l'architecture : les quatre pièces en balsa recouvert de polyester rouge qui la composent sont articulées

14 André Wogenscky, « Art et architecture », conférence, 23 octobre 1976, Foire d'art contemporain, dans Paola Misino, Nicoletta Trasi, *André Wogenscky. Raisons profondes de la forme*, 2000, p. 116.

15 André Wogenscky, « Architecture – Sculpture – Peinture », *Cimaise*, n° 53, 8^e année, mai-juin 1961, p. 103.

16 André Wogenscky, « Le Sculpteur, le Peintre, l'Architecte », conférence, octobre 2002, Archives de la Fondation Marta Pan-André Wogenscky.

17 André Wogenscky cité dans Annick Pély-Audan, *André Wogenscky*, Paris, Cercle d'Art, 1993, p. 46-47.

18 André Wogenscky, « Centre Hospitalier Universitaire – Hôpital Saint Antoine – Paris », *Cimaise*, n° 75, 13^e année, juin 1966, p. 66.

sur un même mât vertical et noir, « point de naissance et de croissance de l'architecture »¹⁹, les unes au-dessus des autres, suivant « la même gamme spatiale que l'architecture »²⁰. La sculptrice trace par ailleurs des ponts avec d'autres arts : « Je crois que le mouvement pourrait provoquer un son qui ferait à son tour partie de la sculpture. Le son dépend de la forme, du mouvement et de la matière. D'ailleurs tout dépend de tout, forme, mouvement, matière, couleur, son, odeur même »²¹.

C'est donc selon ces affinités électives, sur des liens amicaux renforcés par une connivence intellectuelle et artistique, que s'est construit le projet de *La Tentation de Saint-Antoine* et que s'est décidée la participation de chacun à sa réalisation. Le théâtre, et plus encore cette pièce, offrit à chacun la scène idéale pour donner naissance à une proposition artistique totale. Cette œuvre composite, inspirée à Flaubert par un tableau éponyme de Pierre Brueghel le Jeune, faisant appel aux codes du genre dramatique sans pour autant s'y conformer²², et jamais mise en scène car jugée irréprésentable – Michel Foucault la désigna comme un « fantastique de bibliothèque »²³ –, était en effet particulièrement propre à satisfaire cette ambition. Maurice Béjart, en tant que grand coordinateur, et tous les acteurs de ce projet s'attachèrent ensuite à fabriquer un spectacle ambitieux, comme le programme du spectacle, un « petit guide du "spectacle total" »²⁴, ne manquait pas de le rappeler. La performance se présentait d'abord comme la rencontre des « trois sœurs éternelles » (musique, théâtre et danse), dans une conception wagnérienne de l'œuvre d'art totale : les acteurs de la compagnie Renaud-Barrault, se mouvant par des pas de danse, et les danseuses, ayant appris à jouer selon une méthode expérimentale inédite inventée par Béjart pour l'occasion, donnaient à voir une expression corporelle à la croisée de la danse, du mime et du théâtre (**fig. 2**), portée par un arrangement musical fait de bruitages et de sons divers, représentatif de la musique « concrète » de Pierre Henry. À cette triple fusion s'ajoutait le concours de la sculpture et de l'architecture : en invitant Marta Pan et André Wogenscky à travailler sur ce

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 Marta Pan, 16 novembre 1956, cité dans Hammacher, *Marta Pan*, Jean-Robert Arnaud, Paris, 1961, p. 66.

22 Plus proche du genre théâtral – le texte est scandé par l'intervention de personnages et comporte des didascalies – l'œuvre s'approche néanmoins d'un poème, voire d'un chant religieux. Ses contours n'étaient d'ailleurs pas clairement définis par Flaubert lui-même puisqu'il confessa : « avec beaucoup d'échafaudages dramatiques, le dramatique manque » (cité dans Claude Olivier, « Dmesure et violence », *Lettres françaises*, 23 mars 1967).

23 Michel Foucault, « Un "fantastique" de bibliothèque », *Cahier Renaud-Barrault*, n° 59, mars 1967, p. 13.

24 Marie-France Lepoutre, « Barrault livré à Béjart », *Arts*, 8 mars 1967.

spectacle, Maurice Béjart fit non seulement entrer sur scène, aux côtés des autres arts, ces deux médiums, mais instaura aussi une « collaboration dans la collaboration », puisqu'il leur demandait d'inventer un dispositif élaboré à quatre mains, chargeant en quelque sorte le duo Pan-Wogenscky de venir par leur contribution incarner de façon particulièrement perceptible la fusion des arts plus globalement recherchée.



Fig. 2. Les acteurs évoluant sur la scène de l'Odéon selon une gestuelle à la croisée de la danse, du mime et du théâtre. Archives du Théâtre de l'Odéon, Archives nationales (Pierrefitte), © Roger Pic.

Architecture et sculpture réunies sur la scène de l'Odéon

Moins immédiatement visible que le surgissement, dans l'espace théâtral, de la danse ou de la musique, le concours de la sculpture et de l'architecture eut bel et bien lieu sur la scène de l'Odéon en 1967. En aménageant un dispositif scénique composé de trois éléments principaux – un rideau de scène mobile, une structure métallique en trois dimensions et une passerelle traversant la salle au milieu de l'orchestre –, Marta Pan et André Wogenscky répondent non seulement aux ambitions de la mise en scène mais aussi aux exigences spécifiques de l'espace théâtral et de la relation avec le public. Novices dans cet univers, ils puisent dans leurs propres ressources, architecturales et sculpturales. Il faut dire que la scénographie se rapproche, par sa nature hybride, de leur médium respectif : elle se déploie, à l'instar de la sculpture, comme un art de l'espace en trois dimensions, et s'attache à structurer un espace, en l'occurrence, celui de la scène, pour des hommes, des acteurs et des danseurs, de la même manière qu'une architecture s'applique à ordonnancer un espace donné pour des usagers.

Se rattachant donc à ce qui, dans l'art scénographique, se rapprochait de leur terrain de jeu habituel, Marta Pan et André Wogenscky aménagent l'espace de la scène, sans chercher à traduire visuellement ce texte pléthorique, dense,

surchargé d'images et de mots, mais en s'attachant plutôt, comme l'avait préconisé Maurice Béjart, à « pénétrer l'univers de Flaubert »²⁵. Ainsi, l'écran formé de panneaux rectangulaires en aluminium, s'ouvrant et disparaissant au fil du monologue initial de Saint-Antoine, suggérait les espaces de son imagination et sa foi se volatilissant, quand la structure métallique, échafaudée par les acteurs évoluant sur scène et déployant petit à petit une spirale rouge anguleuse, figurait non seulement l'expansion permanente, la croissance continue, la profusion des visions du saint aux prises avec les différentes figures de la Tentation, mais aussi l'imprégnation religieuse du texte puisqu'elle se présentait aux yeux du spectateur comme une « cathédrale métallique »²⁶ (fig. 3). Tout en s'attachant à scénographier – traduire un *texte en images* –, Marta Pan et André Wogenscky injectèrent dans ce dispositif des motifs et des formes qu'ils utilisaient habituellement dans leurs domaines respectifs – les matériaux métalliques, la couleur rouge « Wogenscky »²⁷, le motif de la spirale, l'alliance de lignes droites (arborées par les tubulaires abstraites de la structure en trois dimensions) et des

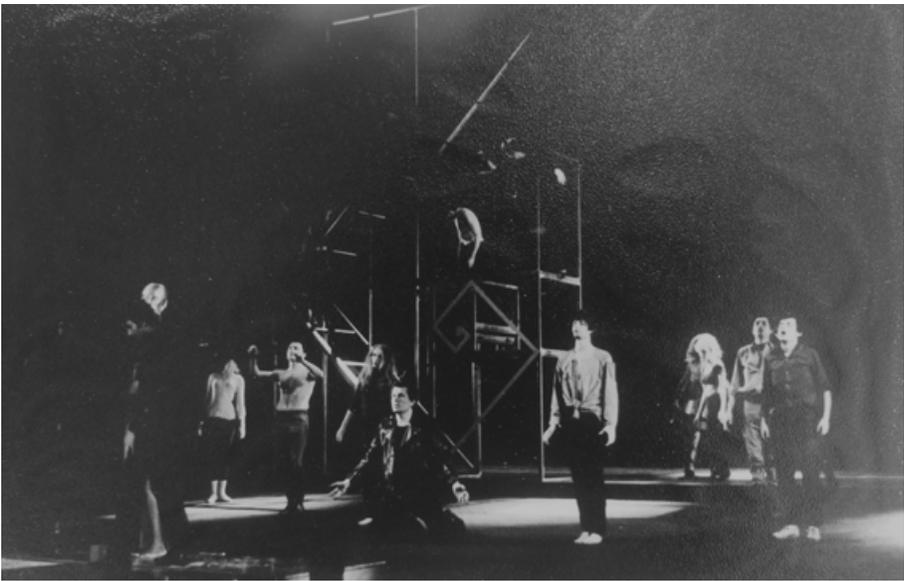


Fig. 3. La structure métallique et sa spirale anguleuse, élément principal du dispositif scénique imaginé par Marta Pan et André Wogenscky. Archives du Théâtre de l'Odéon, Archives nationales (Pierrefitte), © Roger Pic.

- 25** Béjart cité dans « Les tentations de Béjart », entretien avec M. C., *Lettres françaises*, 9 mars 1967.
26 Béjart cité dans Jacqueline Cartier, « J.-L. Barrault devient méduse et le diable fait du strip-tease », *France Soir*, 12 mars 1967.
27 Cette couleur, sorte de rouge-orangé s'approchant du vermillon, immédiatement reconnaissable, était en effet propre à Marta Pan et André Wogenscky : ils firent de ce rouge leur « marque de fabrique », et ce dès la création de leur maison à Saint-Rémy-lès-Chevreuse en 1954.

formes courbes (la cuve circulaire de Saint-Antoine, à l'avant-scène) (**fig. 2**). Ils introduisaient aussi des problématiques spécifiques à leurs propres démarches : l'utilisation du Modulor (unité de mesure pour laquelle l'architecte a assisté son créateur, Le Corbusier, en 1945) comme principe de proportion et d'harmonie, la question d'un art « utile » et d'une œuvre en mouvement, manifestant dès lors, en transposant ces motifs et questionnements sur la scène, une intervention indubitablement architecturale et sculpturale.

Les limites de la fusion ?

De toute évidence, la scénographie proposée pour la *Tentation* se « fondait dans le décor » de la production théâtrale de ces années-là. Formellement parlant en effet, le dispositif scénique faisait référence à une esthétique non figurative épurée, influencée par le constructivisme russe et marquée par un aspect praticable et mobile mobilisé sur beaucoup des scènes de l'époque et que Jean-Louis Barrault lui-même désigna comme une « esthétique de l'échafaudage »²⁸ (**fig. 4**). Mais si l'appel à des artistes plasticiens et à des architectes constituait une pratique fréquente de la décennie 1970²⁹, en quoi le concours de Marta Pan et d'André Wogensky a apporté quelque chose de plus à *La Tentation de Saint-Antoine* ? Considérant le peu d'originalité du dispositif sur le plan strictement plastique, on peut supposer que l'invitation de Maurice Béjart ne visait pas tant l'invention formelle que la poursuite d'une ambition artistique totale, cette aspiration à dépasser les catégories ; dépassement que Marta Pan et André Wogensky semblent eux-mêmes effectuer en prenant ici possession d'une pratique qui n'est pas la leur.

Mais c'est peut-être plus encore la nature de la relation entre Marta Pan et André Wogensky qui fait de leur création partagée une incarnation plus globale de la fusion des arts à l'œuvre dans la *Tentation*. Très vite après leur rencontre, ils fusionnent leur démarche créative en élaborant en commun leur

28 Jean-Louis Barrault, septembre 1963, cité dans André Frank, *Jean-Louis Barrault*, Paris, Seghers, 1971, p. 98-99.

29 Les artistes plasticiens apportent très tôt leur concours aux hommes de théâtre : le début du xx^e siècle est en effet marqué par le jalon décisif des Ballets Russes (créés en 1907), puis par la participation croissante de plasticiens à des mises en scène théâtrales ou chorégraphiques (Buffet, Léger, Rauschenberg ou encore Calder, pour n'en citer que quelques-uns). Peu à peu, aux peintres et sculpteurs s'ajoutent des artistes plasticiens polyvalents et des architectes, notamment parce que l'acte artistique du peintre, essentiellement individuel, ne correspond plus à la modernité théâtrale qui demande et exige un effacement des compartimentages pour un travail collectif (voir Yves Bonnat, *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960*, Bruxelles, Éditions Meddens, 1973).



Fig. 4. La charpente de Marta Pan et André Wogenscky, faite de tubes et de profilés métalliques. Archives du Théâtre de l'Odéon, Archives nationales (Pierrefitte), © Roger Pic.

maison-atelier : « La maison, on discutait, on voyait les plans ; on travaillait les détails ensemble »³⁰. Le travail de Marta Pan et André Wogenscky pour la *Tentation* apparaît comme un pas supplémentaire dans cette union créative, puisqu'il est le seul geste artistique qu'ils cosignent « officiellement ». S'expérimenter, ensemble, sur un terrain inconnu, aurait pu leur permettre de *fusionner* leurs deux domaines. Et pourtant, en convoquant des motifs et des questionnements à la fois individuels et partagés, l'architecte et la sculptrice font converger leurs disciplines respectives, établissent un dialogue entre leurs arts, mais ne semblent pas pour autant faire véritablement émerger de pensée commune, ni de rhétorique plastique inédite. Plus encore, il semble que Marta Pan marque davantage de son sceau cette création. La scénographie de *La Tentation de Saint-Antoine* pourrait, à première vue, paraître plus architecturale que sculpturale, ne serait-ce parce que le travail du scénographe s'apparente plus à celui de l'architecte : construire un espace à partir de multiples contraintes (texte, mise en scène, public) et pour un usager, là où la sculpture semble jouir d'une liberté plus grande ; mais aussi parce que cet espace convoquait, en l'occurrence, une esthétique et des éléments visuellement identifiables et rattachables à l'architecture, particulièrement à l'identité architecturale wogensckyenne.

Néanmoins l'influence de Marta Pan est plus prégnante : les questions d'un art « utile », participatif et ludique, autant que celles du mouvement ou de la croissance continue, omniprésentes dans le dispositif scénique, proviennent en plus grande partie de sa démarche sculpturale. Est-ce à dire que Marta Pan prit le pas sur André Wogenscky dans cette aventure collaborative ? Nous faisons plutôt l'hypothèse que ce « déséquilibre » tenait non seulement à des raisons circonstancielles – cette création théâtrale étant advenue à un moment de creux dans la carrière de la sculptrice, et, *a contrario*, dans un moment particulièrement fécond de la carrière architecturale de son mari –, mais aussi à des aspirations différentes : là où la sculptrice soutient et prouve, par ses œuvres, que « le domaine de chaque art est délimité. Plus on pousse vers les limites, plus on se rend compte. Mais selon la nature de son travail, on se découvre des voisins. Il ne reste plus alors qu'à abattre les murs mitoyens, pour que l'œuvre continue à se développer dans l'œuvre d'un autre »³¹, André Wogenscky ne semble pas capable de cette forme précise d'ouverture à l'altérité artistique, bien qu'il s'en soit défendu tout au long de sa carrière. En fait, l'incapacité de l'architecte à créer dans un autre champ que le sien, ou plutôt son attachement à créer dans son champ de prédilection, et sa difficulté à « abattre les murs mitoyens » ne signifient pas qu'il soit absolument incapable de rencontrer et de dialoguer avec

30 François Barré, *André Wogenscky, Marta Pan, l'œuvre croisé*, Paris, Cercle d'art, 2007, p. 54.

31 Marta Pan, 4 juillet 1960, cité dans Hammacher, *Marta Pan, op. cit.*, p. 82.

un art autre mais qu'il instaure la réunion fertile, l'émulation, la synergie plutôt que la fusion des arts. Dès lors, la collaboration prend, pour lui, la forme d'une démarche ne cherchant pas à unir mais plutôt à faire *avec*, par la *convergence*, la *connivence* et la *complémentarité*, pour créer un équilibre harmonieux, de la même manière qu'en musique il s'agit d'« entrer dans le rythme et entrer dans l'harmonie »³² orchestrale. Si le travail commun de Marta Pan et André Wogenscky pour *La Tentation de Saint-Antoine* n'est donc pas l'expression paroxystique de la fusion à l'œuvre dans le spectacle, cette expérience collaborative aura toutefois exploré et prolongé ce principe, en démontrant ce que l'association des arts peut avoir de complexe et de protéiforme.

En l'occurrence, dans *La Tentation de Saint-Antoine*, créer à deux, en couple, se présente peut-être comme l'ultime rencontre artistique possible ; c'est peut-être parce que la quotidienneté est le terreau le plus fertile pour s'irriguer mutuellement. Ce témoignage de Marta Pan en 2008, sorte de dernier hommage à son époux (elle décédera huit mois plus tard), en est l'illustration : « Chaque minute, chaque année, j'ai appris quelque chose auprès de lui. Ce n'est pas tellement en travaillant ensemble, mais c'est plutôt en parlant ensemble, en se comprenant, en se complétant et en tirant chacun les conclusions qui n'étaient pas toujours les mêmes mais qui étaient dans notre lit personnel »³³.

Cette osmose, cet échange, ont été d'abord rendus possibles par l'incarnation architecturale de ce principe : la maison de Saint-Rémy-lès-Chevreuse, toute première collaboration, prenant la forme « d'un seul grand volume intérieur ouvert au sud »³⁴, permettant donc l'interpénétration des espaces de travail et de vie, symbolisait déjà cette idée d'œuvre ouverte, décroïsonnée, où le dialogue des disciplines est quotidien, puisqu'il suffit de tendre l'oreille ou de se pencher pour (a) percevoir l'autre au travail (**fig. 5**). Mais l'expérience de Marta Pan et André Wogenscky pour la *Tentation* démontre encore davantage combien la créativité partagée n'advient pas forcément dans une création fusionnelle, mais survient, plus subtilement, dans une complicité au quotidien, *a priori* difficilement accessible à l'historien – puisqu'elle n'est pas fusion mais *infusion* – qui se réalise dans la progression, nourrie par des échanges constants, de chacun sur sa propre voie : c'est bien la collaboration qui permet à Marta

32 André Wogenscky, note « Bey. 22.11.81 », 1981, Archives de la Fondation Marta Pan-André Wogenscky. L'architecte établit cette comparaison à propos d'un tout autre sujet – l'intervention des architectes dans des bâtiments préexistants – mais il nous semble que la nature de la complémentarité dont il est question ici s'applique tout aussi bien à la façon dont l'architecte envisage l'union de l'architecture à la sculpture et aux arts plastiques en général (sur cette question, voir Héloïse Trarieux, *André Wogenscky, un architecte et des artistes, op. cit.*).

33 Marta Pan dans *Peinture fraîche*, émission radio, diffusée le 11 janvier 2008, France Culture.

34 André Wogenscky, manuscrit, non daté, Archives de la Fondation Marta Pan-André Wogenscky.



Fig. 5. L'atelier de l'architecte (mezzanine) ouvert sur l'espace de vie (rez-de-chaussée) dans la maison-atelier de Saint-Rémy-lès-Chevreuse (1950-1954), © Héroïse Trarieux, 2017.

Pan et André Wogenscky de mieux creuser leur « lit personnel ». Le processus permanent d'émulation, plus que jamais à l'œuvre dans cette aventure de la *Tentation* – aventure, par essence éphémère, puisque vouée à disparaître une fois la représentation achevée (les événements de Mai 68 y mettront fin encore plus rapidement³⁵) – nourrit en réalité leurs chemins singuliers.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Héroïse Trarieux, *Marta Pan et André Wogenscky à l'Odéon, le théâtre d'une collaboration*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2018-2019.

35 Alors qu'une reprise du spectacle est planifiée pour septembre 1968, les événements de Mai mettent fin à cette aventure. Le Théâtre de l'Odéon, « lieu innocent » selon la formule de Barrault, est occupé et envahi par les manifestants : au milieu de cette fièvre, qui dura du 21 mai au 14 juin 1968, les costumes de Casado sont détruits, et même si nous ne savons pas ce qu'il advint du dispositif scénique de Marta Pan et André Wogenscky, on peut supposer qu'il partit également en fumée.

LA PETITE-ROQUETTE (PARIS XI^e, 1974) UN CONCOURS D'ARCHITECTURE À REBOURS ET L'EPHÉMÈRE TENTATIVE DE SAUVEGARDE DE LA PRISON

MARTIN LICHTIG

Paris, onzième arrondissement. Un vaste îlot est étonnamment régulier parmi un tissu urbain morcelé et composite (**fig. 1**). D'une superficie d'environ 25 hectares, il est limité à l'Est par la rue Merlin, au Nord par la rue Duranti, à l'Ouest par la rue Servan et au Sud par la rue de la Roquette. À l'origine, du moins aux xvii^e et xviii^e siècles, cet îlot était occupé par le couvent des Hospitalières de la Roquette. Débarrassé dudit complexe conventuel en 1790, le terrain fut ensuite rétrocédé au Département de la Seine. À l'aube du xix^e siècle, en pleine réforme du régime pénitencier français¹, à un moment où les pouvoirs publics et les architectes sont en quête de davantage de sécurité et de salubrité, le préfet décide d'y installer une prison nouvelle et *modèle*. Pour satisfaire telle ambition, une étude de l'architecture carcérale européenne est lancée. De celle-ci découle le programme de la nouvelle prison : une maison centrale d'éducation correctionnelle, pour laquelle l'emploi d'une structure panoptique est recommandé. Le recours à cette typologie, le panoptique, constitue le principal intérêt historique de la prison de La Petite-Roquette. Au terme d'un concours d'architecture, le projet de Louis-Hippolyte Lebas (1782-1867), élève de Charles Percier et Pierre Fontaine, Second Grand Prix de Rome en 1806, est déclaré lauréat. La première pierre de la Petite-Roquette est posée en 1825. Elle est achevée onze ans plus tard, en 1836 (**fig. 2**).

Le projet de Lebas consiste en un plan centré de forme hexagonale dont le côté méridional est flanqué d'une annexe de plan carré (**fig. 3**). Au centre de l'hexagone, une tour de plan circulaire facilite, d'un point de vue pratique, la surveillance des détenus et accueille, d'un point de vue symbolique, la chapelle. De cette tour rayonnent six corps de bâtiments abritant les cellules et reliés entre eux, à leur extrémité, par six autres corps de bâtiments, constituant les côtés de l'hexagone et délimitant six cours intérieures. Les coudes formés par la jonction entre les corps de bâtiments rayonnants et ceux constituant le périmètre de l'édifice permettent l'accueil des circulations verticales. Une annexe de plan carré, placée au sud du complexe, abrite l'administration. Elle est organisée

1 Jean-Claude Farcy, *L'histoire de la justice française de la Révolution à nos jours*, Paris, PUF, coll. « droit et justice », 2001.



Fig. 1. Annexe n° 1 (plan) du règlement du concours : « Petite-Roquette et abords. Terrain faisant l'objet du concours. Côtes de nivellement. Lignes de côtes de surface de nivellement » (« Plans, programme et règlement du concours », Archives nationales 19930521/50).



Fig. 2. Photographie aérienne Nord-Ouest de la prison de la Petite-Roquette par Roger Henrard, vers 1950 (conservée à Paris, Musée Carnavalet ; <http://parismuseescollections.paris.fr>).

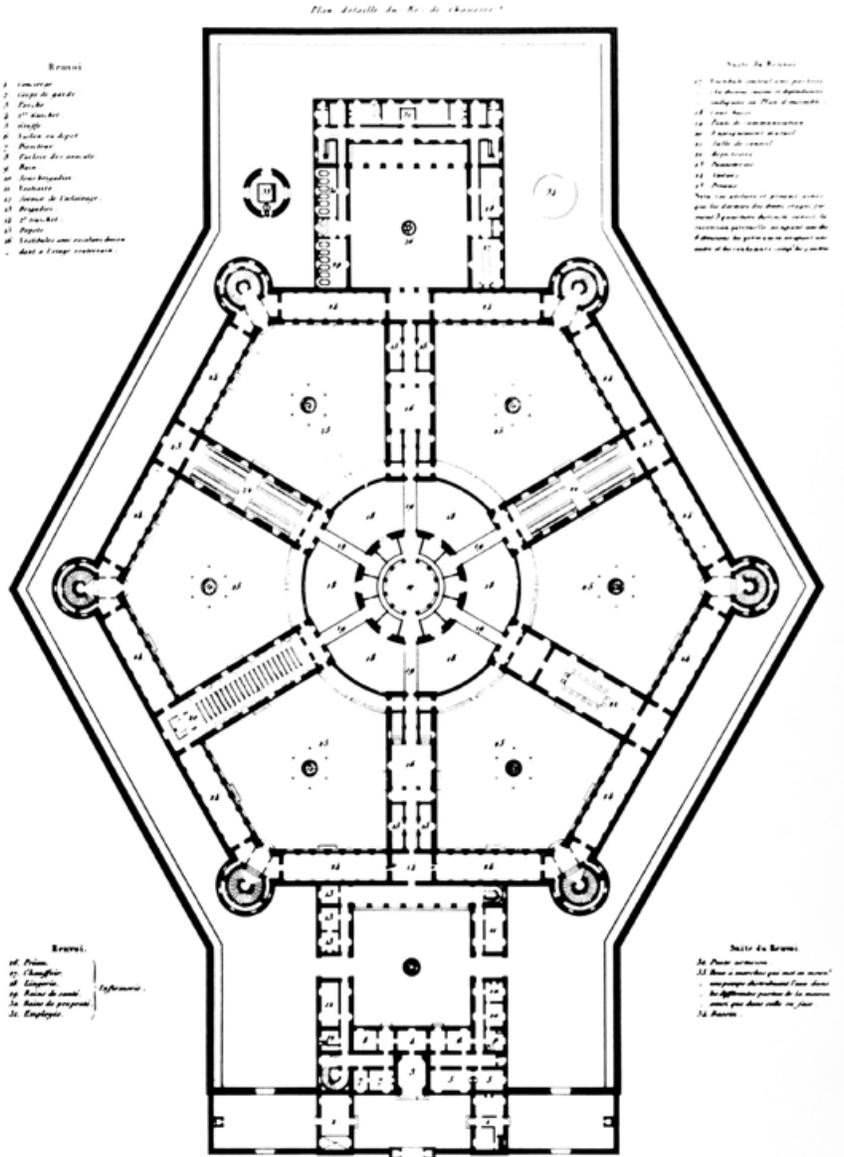


Fig. 3. Plan détaillé du rez-de-chaussée de la prison de la Petite Roquette (Bernard Huet, « Paris 1974. Faut-il détruire la Petite-Roquette? », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mars-avril 1974, p. XXIII).

autour d'une cour, à la manière d'un cloître et bordée par deux pavillons rectangulaires signalant l'entrée de la prison sur la rue de la Roquette. Cet édifice, intelligible à la seule lecture de son plan, s'inscrit pleinement dans la tradition rationaliste française véhiculée par un système Beaux-Arts alors à son apogée. Au-delà de l'adéquation du projet de Lebas avec la théorie architecturale qui lui est contemporaine, celui-ci entend répondre à l'exigence de sécurité du programme carcéral par le recours nouveau à la structure panoptique ainsi qu'à la cellule individuelle plutôt que collective². La prison de la Petite-Roquette apparaît donc doublement de son temps, à travers sa typologie et la logique de son plan.

Chronique d'une destruction annoncée

La Petite-Roquette est affectée pendant près d'un siècle aux jeunes délinquants, de 1836, date de son achèvement, à 1930, date à laquelle est entreprise une remise en état de l'établissement pénitencier. À sa réouverture, en 1932, elle change d'affectation et accueille les femmes jusqu'alors détenues à la prison de Saint-Lazare. La prison de la Petite-Roquette conserve cette affectation jusqu'en 1973, date de sa désaffectation – y compris pendant la Seconde Guerre mondiale. À la lecture d'une note dactylographiée constitutive du dossier de demande de protection de la prison de la Petite-Roquette en date du 13 juin 1973³, on apprend que dès 1932, on prévoit la construction d'une prison hors les murs de Paris entraînant la démolition de celle de la Petite-Roquette. Ce n'est toutefois que trente ans plus tard, en 1962, que les choses semblent se concrétiser. En avril, le Conseil de Paris adopte une résolution qui prévoit la mise à la disposition des terrains de la Petite-Roquette, une fois cette dernière libérée de ces dernières détenues, au profit de la Ville par le Département de la Seine⁴. L'acquisition dudit terrain n'est finalement inscrite au budget municipal qu'en décembre 1973. Entre 1962 et 1971, la construction de la prison de Fleury-Mérogis annonce effectivement la fermeture annoncée de la Petite-Roquette. Notons d'ailleurs que cette nouvelle prison, conçue par Guillaume Gillet (1912- 1987), adopte à son tour une structure panoptique ainsi que la cellule individuelle, désormais

- 2 Éléonore Marantz, « La prison des Baumettes : imaginer, projeter, construire un espace carcéral pendant l'entre-deux-guerres », dans François Dieu et Paul Mbanzoulou (dir.), *L'architecture carcérale : des mots et des murs*, Toulouse, Privat, 2011.
- 3 « Inventaire (1971- 1981) », Médiathèque de l'architecture et du patrimoine 0081/075-11/0003.
- 4 Délibérations du 12 avril 1962 : « Résolution tendant à la mise à la disposition de la Ville de Paris des terrains des prisons de la Santé (XIII^e) et de la Petite-Roquette (XI^e) par le Département de la Seine » ; « Délibérations du Conseil de la Ville de Paris (1962- 1978) », Archives nationales (désormais AN) 19860612/31.

généralisée⁵. Simultanément à l'acquisition du terrain en décembre 1973, la démolition de la prison de la Petite-Roquette est inscrite au budget de la Ville de Paris. En octobre, un arrêté préfectoral avait en effet autorisé sa destruction. Cet arrêté clôt plusieurs mois de « fausses délibérations » en interne, entre services des Bâtiments de France, des Monuments historiques et du ministère des Affaires culturelles, aucun ne s'opposant en réalité à la démolition⁶. Celle-ci intervient finalement en mars 1974, provoquant un mouvement protestataire. Au cours du seul mois de mars 1974, cinq articles de presse⁷, généraliste et spécialisée, s'insurgent et plaident pour la conservation de l'édifice. Réunis en une éphémère Association pour la sauvegarde du Panopticon de la Petite-Roquette et menés par Michel Vernes (1940-2013), riverains et intellectuels à l'origine de ces articles communiquent, manifestent et adressent, en vain, plusieurs lettres à l'Administration⁸.

Dès avril 1974, l'aménagement du terrain de la Petite-Roquette, très récemment (mars 1974) et définitivement libéré de la prison, fait l'objet d'un concours d'architecture, concours d'idée ayant pour objet la construction de logements. Contrairement aux concours contemporains d'Évry (1971-1972) et des Coteaux de Maubuée (1974), celui de la Petite-Roquette est éminemment parisien, puisqu'il concerne une réserve foncière hautement stratégique située *intramuros*. Olivier Girard ne manque pas de le souligner dans les toutes premières lignes du numéro spécial qu'*Architecture Mouvement Continuité (AMC)* consacre à la Petite-Roquette en 1975 : « Une présentation sélective de l'actualité architecturale, qui commence dans ce numéro 1 par un événement parisien, par régionalisme d'abord, parce que nous sommes parisiens »⁹. Le concours d'idées s'achève en octobre 1974, il est jugé le 7 novembre. À l'issue du seul et unique premier tour,

5 Franck Delorme, « Guillaume Gillet, architecte, acteur majeur du renouveau du parc pénitentiaire dans les années 1960 », dans François Dieu et Paul Mbanzoulou (dir.), *L'architecture carcérale*, *op. cit.*, p. 45-49.

6 « Démolition ou conservation de la prison de la Petite-Roquette (1973) », Médiathèque de l'architecture et du patrimoine 1991/025/0004.

7 En plus de l'article de Pierre Saddy déjà cité, Bernard Huet, « Paris 1974. Faut-il détruire la Petite-Roquette? », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mars-avril 1974, n° 172, p. XXII-XXIII ; Maurice Cazaux, « La prison de la Petite-Roquette livrée aux démolisseurs », *Le Figaro*, 12 mars 1974 ; « Démolition commencée de l'ancienne prison de la Petite Roquette », *La Croix. L'événement*, n° 27729, 18 mars 1974 ; Jean-Louis Saux, « District parisien. Faut-il sauver la Petite-Roquette? », *Le Monde*, 19 mars 1974.

8 La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont) a recueilli les rares traces de l'existence de l'Association pour la sauvegarde du Panopticon de la Petite-Roquette (« Démolition ou conservation de la prison de la Petite-Roquette (1973) », 1991/025/0004 et « Inventaire (1971- 1981) », 0081/075-11/0003).

9 *AMC. L'autre journal d'architecture*, n° spécial 1, février 1975, p. 1.

l'équipe constituée de Jacques Kalisz (1926-2002), Roger Salem et François Droucot est déclarée lauréate parmi la soixantaine de candidats. En juin 1975, la maîtrise d'ouvrage de l'opération est finalement confiée à la Société anonyme de gestion immobilière (SAGI), assistée de Jean-Claude Bernard (né en 1930), lequel est directement désigné par la Ville pour construire les logements, faisant fi des résultats du concours. En 1976, l'avant-projet d'aménagement de Jean-Claude Bernard est approuvé par le conseil municipal et les permis de construire sont déposés. En définitive, l'opération consiste en deux ensembles d'habitation, respectivement cent quatre-vingt-deux habitations à loyer modéré (HLM) et quatre-vingts logements Immeubles à loyer moyen (ILM) 72. En matière d'équipements collectifs, sont prévus une crèche, une école maternelle, un club du troisième âge, une salle polyvalente, un parking et un jardin public. Le mécontentement de certains élus-jurés du concours de voir les lauréats évincés conduit à la réintégration de l'atelier Kalisz qui est finalement associé à la conception des quatre-vingts logements ILM 72. L'ensemble des logements et équipements sont achevés au début de l'année 1978.

Un concours d'architecture à rebours

L'historien pourrait considérer que l'aménagement du terrain de la Petite-Roquette s'arrête là et qu'il se limite à une éphémère bataille patrimoniale perdue et à une consultation aux résultats discutés. Or, la publication de plus d'une dizaine d'articles de presse entre la clôture du concours d'idées en octobre 1974 et la livraison de l'opération en 1978, semble indiquer le contraire. Tous commentent le concours, encore et encore, contribuant à fonder l'hypothèse qu'il cristallise des enjeux particulièrement symptomatiques des débats de la période. La liste des participants *a priori* battus lors de cette consultation le confirme, puisqu'on y trouve notamment, les chefs de file d'une génération post-soixante-huitarde : le Groupement Architecture Urbanisme (GAU) réunissant Roland Castro (né en 1940), Abdelhakim Driss, Guy Duval, Lorenzo Maggio et Antoine Stinco (né en 1934) ; l'équipe d'Alan Levitt (né en 1951), Yves Lion (né en 1945) et Vittorio E. Pisu (né en 1947) ; celle de Christian (né en 1946) et Marina Devillers et François Dugeny (né en 1947) ; et, en solo, Édith Girard (1949-2014), Jacques Lucan (né en 1947) ou encore Christian de Portzamparc (né en 1944). Pour autant, le concours d'idées de la Petite-Roquette n'a jusqu'ici fait l'objet d'aucune étude historique exclusive. Certes, il est systématiquement mentionné dans les histoires de l'architecture de la seconde moitié du xx^e siècle, notamment

celles écrites par Jacques Lucan¹⁰, Gérard Monnier¹¹ ou encore Michel Ragon¹² pour les plus généralistes, par Hélène Jannièr¹³, Caroline Maniaque¹⁴, Éléonore Marantz¹⁵ ou Guy Lambert¹⁶ pour les plus spécialisées. Toutes, parmi lesquelles les nombreuses publications du sociologue Jean-Louis Violeau¹⁷, spécialiste de la période, font de la Petite-Roquette un moment charnière post-soixante-huitard. À l'image de ce que dernier a fait pour le concours des Halles, nous proposons une lecture à rebours du concours de la Petite-Roquette, en remontant le fil du temps depuis les récits élaborés *a posteriori* dans les années 1980 jusqu'aux événements ayant précédé son lancement au début des années 1970¹⁸. En effet, la « Petite-Roquette » ne se résume ni à un concours d'architecture, ni à une action en faveur de la sauvegarde d'une prison du XIX^e siècle. C'est d'ailleurs entre le début de la destruction la prison (mars 1974) et le concours (avril 1974) que, sur le plan temporel, une somme d'événements attire l'attention sur l'îlot de la Roquette et prédispose la fortune critique du concours. De fait, cet article propose de retracer cette somme d'événements qui, au cours du seul mois de mars 1974, constituèrent la tentative de sauvegarde de la prison de la Petite-Roquette.

L'éphémère tentative de sauvegarde de la prison (mars 1974)

Fin 1973, simultanément à l'acquisition du terrain de la Petite-Roquette par la Ville de Paris, la démolition de la prison qui s'y trouve toujours est inscrite par

- 10** Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2001.
- 11** Gérard Monnier (dir.), *L'architecture moderne en France*, Paris, A. et J. Picard, 1997, 1999 et 2000, 3 tomes.
- 12** Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Paris, Casterman, 1971, 1972 et 1978, 3 tomes.
- 13** Hélène Jannièr, Alexis Sornin et France Vanlaethem (dir.), *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970 / Architectural Periodicals in the 1960s and 1970s*, Montréal, CCA/IRHA, 2008.
- 14** Caroline Maniaque, *Go West! Des architectes au pays de la contre-culture*, Marseille, Parenthèses, 2014.
- 15** Caroline Maniaque, Éléonore Marantz et Jean-Louis Violeau, *Mai 68. L'architecture aussi!*, cat. expo., Paris, Cité de l'architecture du patrimoine (16 mai-17 septembre 2018), Paris, B2, 2018.
- 16** Guy Lambert et Éléonore Marantz (dir.), *Architectures manifestes. Les écoles d'architecture en France depuis 1950*, Genève, MetisPresses, 2018.
- 17** Citons, en particulier, *Les architectes et Mai 68*, Paris, Recherches, 2005 ainsi que *Les Halles. De la contre-culture aux cultures parallèles*, Paris, B2, 2018.
- 18** À la manière de la narration qu'a choisie Jean-Louis Violeau pour le concours des Halles (Jean-Louis Violeau, *Les Halles. De la contre-culture aux cultures parallèles*, op. cit.).

le conseil municipal au budget de l'année suivante. Quelques mois plus tard, en mars 1974, la démolition débute effectivement et « silencieusement ». Pour un temps seulement, puisque rapidement, elle provoque la mobilisation d'une partie des riverains, d'architectes et de certains intellectuels parisiens. Pour un temps seulement, puisque la protestation dure à peine plus d'un mois, s'achevant fin mars, une fois terminée la démolition de la prison. Au début des années 1970, le soulèvement en faveur de la sauvegarde de la Petite-Roquette ne constitue pas un phénomène isolé, en particulier à Paris où l'on renouvelle largement le tissu urbain¹⁹. Aux Halles déjà, « le démantèlement des pavillons de Baltard [avait suscité] force protestations, d'intellectuels et d'artistes, toutes vaines »²⁰. Au-delà des seules Halles, Jean-Louis Violeau évoque « un groupe aux contours flous, "Les Insulaires" qui se réunissent au café du Vieux Paris pour évoquer à la manière d'une secte la ville immémoriale que l'on est en train de saccager au début des années 1970 »²¹. Quoi qu'il en soit, le « vendredi 1^{er} mars, vers deux heures de l'après-midi, une trentaine de personnes environ dans la cour de la Roquette tapaient du pied parce qu'il pleuvait, il neigeait, en attendant qu'on veuille bien leur ouvrir la porte. Il s'agissait de gens qui venaient protester contre la démolition de cette prison. Ils étaient conduits par un professeur des Beaux-Arts, Michel Vernes »²². En réalité, la mobilisation s'organise spontanément ou, plutôt, est prise en main par cet intellectuel, qui enseigne alors l'histoire à l'Unité pédagogique d'architecture 6 (UP6, encore implantée sur le site des Beaux-Arts) dont il avait été, en 1969, l'un des créateurs avec Jean-Paul Dollé, Jean-Pierre Le Dantec, Georges Massiah et Roland Castro²³ et qui est aussi critique d'architecture. Volontairement inclassable²⁴, désireux de renouveler les méthodes pédagogiques, passionné par le XIX^e siècle, il « invite ses étudiants et ses lecteurs à regarder l'architecture "en passant" »²⁵, comme le faisait Michel

19 La décennie précédente est celle de l'élaboration du Plan d'urbanisme directeur de Paris (1959), du Plan d'aménagement et d'organisation de la région parisienne (1960) et du Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région parisienne (1965).

20 Jean-Louis Violeau, *Les Halles, op. cit.*, p. 12.

21 *Ibid.*, p. 75.

22 France Culture, *Les nuits de France Culture*, par Philippe Garbit, *Fallait-il démolir la prison de la Petite Roquette, rare exemple d'architecture panoptique carcérale ?*, 26 juin 2019 [1^{re} diffusion le 4 mars 1974], 20 min, [2 :42].

23 Michel Vernes enseignera aussi à l'École spéciale d'architecture (ESA).

24 Lauréat du Grand Prix National de la Critique Architecturale en 1991, Michel Vernes se voit consacrer un article dans *Créé*, revue à laquelle il a collaboré, dont l'auteur, Bertrand Lemoine, se demande « Qu'est-il au juste ? Un journaliste ? un historien ? un peintre ? un philosophe ? Pour cette fois, le doute aura profité à Michel Vernes ». Lemoine Bertrand, « Michel Vernes. "Notre" Grand Prix », *Créé*, n° 244, août-septembre 1991, p. 52.

25 *Ibid.*

Ragon, au même moment, à l'École des Arts Décoratifs²⁶. Par-dessus tout, « la grande ville que [Michel Vernes] affectionne, Paris » est l'objet principal, sinon exclusif, de ses articles²⁷, d'où son émoi à l'annonce de la destruction de l'un des éléments majeurs du patrimoine du XIX^e siècle.

Le 1^{er} mars 1974, Michel Vernes organise une visite-manifestation de la prison de la Petite-Roquette, avec ses étudiants²⁸, quelques riverains et en présence de la radio publique. Sur les ondes, une habitante du quartier justifie sa présence par le fait que la prison « a beaucoup de cachet, elle a un certain style et je trouve que c'est très dommage qu'elle soit démolie »²⁹. Michel Vernes met en avant que les réactions sont « tout à fait différentes de celles qu'on peut attendre de gens auxquels on a seriné pendant des dizaines d'années que c'était un lieu maudit, disons, une espèce d'enfer ». Pour lui, « il est évident que lorsqu'on découvre cette prison, son caractère monumental, la beauté de son architecture, on est tout à fait surpris ». De la prison désaffectée depuis à peine une année ne subsisterait-il désormais que le monument ? son architecture originale, voire « iconique » ? Indirectement, Michel Vernes réfute ainsi l'argument avancé par le ministère des Affaires culturelles en faveur de la destruction de la prison, argument selon lequel l'édifice, même désaffecté, conserverait son caractère « sinistre »³⁰. Mais une prison, fut-elle monumentale et désaffectée peut-elle faire patrimoine ? Au-delà du discours engagé de Michel Vernes, les riverains semblent en réalité peu soucieux du devenir de l'édifice. Ils s'engageront d'ailleurs davantage dans l'élaboration du programme d'aménagement de l'îlot une fois celui-ci débarrassé de la prison.

26 Le « Town-trail », mis au point à l'Université de Birmingham, est mis en pratique par Michel Ragon à l'ENSAD. Il propose à ses élèves d'adopter avec lui le simple statut d'usager, c'est-à-dire celui de non-spécialiste, lors d'« itinéraires urbains » à travers Paris.

27 En témoignent, par exemple, « Paris selon Horeau », *Architecture*, n° 403, juin 1977, p. 70-76 ; « Orsay, gare au pluriel », *Créé*, n° 189, juillet-août 1982, p. 34-43 ; « Le paysage de la rue », *Créé*, n° 192-193, janvier-mars 1983, p. 68-73 ou encore « Paris - Jardins. D'un jardin à l'autre », *Créé*, n° 192-193, janvier - mars 1983, p. 110-115.

28 Il est notamment fait mention d'un étudiant des Beaux-Arts à qui Michel Vernes enseigne l'histoire. Ce n'est donc pas dans le cadre du projet, l'architecture n'étant de toute façon plus enseignée à l'École des Beaux-Arts en 1974, que Michel Vernes fait découvrir à ses étudiants la prison de la Petite-Roquette.

29 France Culture, *Les nuits de France Culture*, par Philippe Garbit, *Fallait-il démolir la prison de la Petite Roquette, rare exemple d'architecture panoptique carcérale ?*, 26 juin 2019 [1re diffusion le 4 mars 1974], 20 min, [8 :53].

30 Lettre d'Alain Bacquet, directeur de l'Architecture (1971-1977), adressée au ministre des Affaires Culturelles le 22 août 1973 (« Inventaire (1971-1981) »), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine 0081/075-11/0003.

quelques membres de l'Association :

André Chastel	Bernard Huet
Guillaume Gillet	Bernard Teissiey du
Roland Baillères	Michel Andrieux
Anatole Kopp	Pierre Parat
Bruno Foncart	Patrice Noissant
Yvart Christ	Robert Jaulin
Alain Cuny	Lucien Hesi'
Jean Pims Babelon	Pierre Joly
M. Chemetov	Robert Joly
Michel Foncault	Claude Pareus
Michel Leiris	Michel Parent
André Frénaud	Bernard J. G. Tard'Avouyne
Henri Roche	Pierre de Vinoy
Pierre Emmanuel	Alain Peskins
Roger Grenier	Patrice Boulet
Jean Proust'	Jacques Vitry
George Candini	Claude Le Coeur
Maufredo Tafuri	Michel Galé'
C.G. Argan	M. de Moal
Richard Etlin	G.H. Rivier
Mona Ozouf	Jacques Dossou...
Choppin de Janvry	
Henri De Roche	
Pierre Colloc	
M. Thompson Branly	
Michel Fleury	

unitaire de l'Association,

Michel Vernes
 enseignant à l'ENSA
 44.galerie Vivienne
 PARIS II^e
 CEN 9145

Fig. 4. Liste de « Quelques membres de l'Association » pour la sauvegarde du Panopticon de la Petite-Roquette établie par Michel Vernes (« Inventaire (1971-1981) », Médiathèque de l'architecture et du patrimoine 0081/075-11/0003).

De son côté, Michel Vernes ne désarme pas. Il crée une Association pour la sauvegarde du Panopticon de la Petite-Roquette (APSPPR), dont il devient le secrétaire. Au-delà de son engagement personnel, Michel Vernes parvient à fédérer autour de sa lutte patrimoniale des architectes et des intellectuels attentifs aux questions architecturales, urbaines et patrimoniales. Lorsqu'il adresse une lettre au ministre des Affaires culturelles³¹, le 17 mars 1974, c'est fort du soutien de la cinquantaine de membres de l'Association (**fig. 4**). Parmi eux, on compte de nombreux architectes, notamment Michel Andrault (1926-2020) et Pierre Parat (1928-2019), Jacques Bosson, Georges Candilis (1913-1995), Paul Chemetov (né en 1928), Bernard Huet (1932-2001), Robert Joly (1928-2012), Anatole Kopp (1915-1990), Claude Le Cœur (1906-1999), Claude Parent (1923-2016), Alain Peskine (né en 1941), Jean Prouvé (1901-1984), Marion Tournon-Branly (1924-2016), mais aussi, parmi les futurs candidats au concours de la Petite-Roquette, Pierre Colboc (1940-2017), Guillaume Gillet (1912-1987) et Manfredo Tafuri (1935-1994), issus de plusieurs générations. Historiens et critiques viennent en nombre compléter les rangs de l'Association : Jean-Pierre Babelon (né en 1931), André Chastel (1912-1990), Yvan Christ (1919-1998), Bruno Foucart (1938-2018), Michel Fleury (1923-2002), Michel Gallet (1927-2019), Patrice Goulet (né en 1941), Patrice Noviant (né en 1945), Mona Ozouf (née en 1931) ou encore Bernard Teissèdre. Parmi eux, Patrice Goulet et Patrice Noviant deviendront des commentateurs assidus du concours et de ses résultats, Patrice Goulet concédant s'y être intéressé grâce à Michel Vernes. Enfin, parmi les soutiens figurent deux *têtes d'affiche*, que Michel Vernes mentionne de manière récurrente dans son combat : Michel Foucault (1926-1984) et Roland Barthes (1915-1980).

Si Michel Vernes présente toutes ces personnalités comme des membres actifs d'une association, la plupart ne sont certainement que signataires d'une pétition. Toujours est-il qu'en leur nom, Michel Vernes « invite les élus parisiens et le Préfet de Paris à renoncer à une destruction pure et simple »³² de la prison de la Petite-Roquette. Pour donner plus de poids à sa revendication, Michel Vernes s'appuie sur deux articles parus simultanément dans la presse architecturale, à l'entame de la destruction de la prison. Le premier³³, signé de l'architecte et historien Pierre Saddy (né en 1933) dans *AMC*, s'apparente à une étude historique à tendance typo-morphologique, faisant de la prison de la Petite-Roquette un cas d'école (**fig. 5**). Le second est une analyse historique de l'édifice que Bernard Huet fait paraître dans les colonnes de *L'Architecture*

31 « Inventaire (1971-1981) », Médiathèque de l'architecture et du patrimoine 0081/075-11/0003.

32 *Ibid.*

33 Pierre Saddy, « La prison de la Petite-Roquette », *op. cit.*

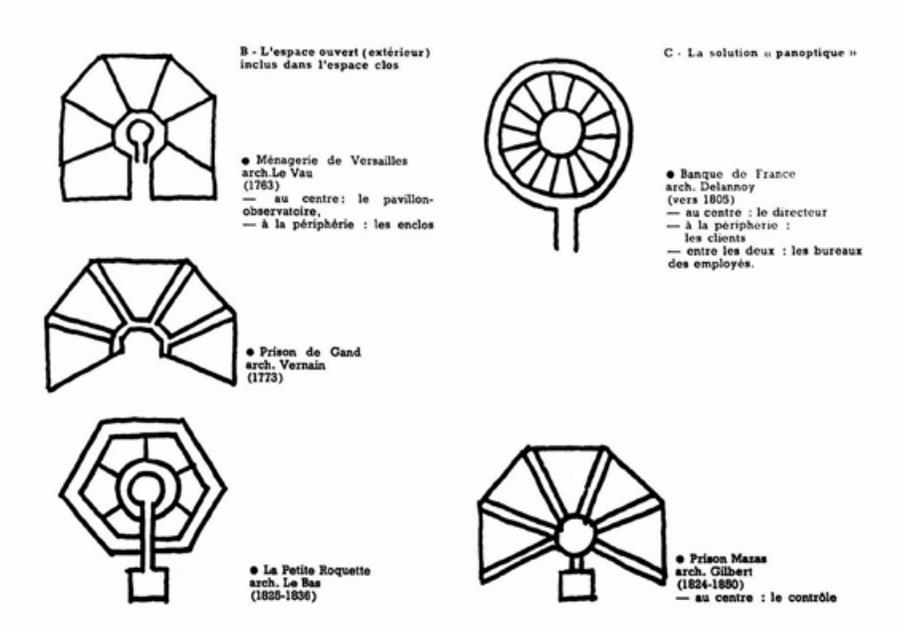


Fig. 5. « Essai d'étude typologique » (Pierre Saddy, « La prison de la Petite-Roquette », *AMC*, n° 33, mars 1974, p. 87).

*d'Aujourd'hui*³⁴. Membre de l'Association pour la sauvegarde du Panopticon de la Petite-Roquette, Bernard Huet se révèle plus engagé que Pierre Saddy et, du fait de la reconnaissance dont il jouit alors dans le monde de l'architecture³⁵, il offre une caution intellectuelle au mouvement en faveur de la sauvegarde de la prison de la Petite Roquette. Il s'exprime ainsi sur les ondes de France Culture, le 4 mars 1974, aux côtés de Michel Vernes. Ses prises de paroles, concises, sont extrêmement précises. Au-delà du seul intérêt typologique de la prison que ne manque pas de mettre en avant Michel Vernes, Bernard Huet souligne l'intelligence constructive de Lebas, l'« emploi très judicieux de tous les matériaux »³⁶ et des passerelles métalliques « parmi les plus belles et les plus intéressantes que l'on ait de cette époque ». Dans le même reportage, Michel Vernes s'exprime sur la manière dont il envisage l'avenir de la prison. À l'entendre, on comprend qu'il n'est pas partisan de la muséification de l'édifice de Lebas mais au contraire de son remploi et de sa reconversion en une maison commune car, argumente-t-il,

³⁴ Bernard Huet, « Paris 1974. Faut-il détruire la Petite-Roquette? », *op. cit.*

³⁵ Juliette Pommier, *Vers une architecture urbaine : la trajectoire de Bernard Huet*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Louis Cohen, université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2010.

³⁶ France Culture, *Les nuits de France Culture*, par Philippe Garbit, *op. cit.*, [11 :29]. La citation suivante renvoie à la même référence.

la prison de la Petite-Roquette est « une architecture (...) conçue pour la vie collective, pour une vie commune »³⁷. Treize jours plus tard, le 17 mars, dans la lettre qu'il adresse au ministère des Affaires culturelles, il demande ainsi que le règlement du concours d'idées pour l'aménagement de la Petite Roquette « convie explicitement les candidats à exploiter, entre autres éventualités, la construction existante comme une donnée de valeur »³⁸. Au Ministère comme à la Mairie de Paris, on reste sourd à sa demande et les démolitions continuent. En avril 1974, quand le concours d'idées est lancé, il ne reste plus rien de la prison-modèle construite par Lebas.

Pourtant, la proposition de conserver et réutiliser la prison de la Petite-Roquette, dont il était acté et acquis qu'elle allait perdre sa fonction initiale lorsque la prison de Fleury-Mérogis entrerait en fonction, n'était pas tout à fait nouvelle. En 1972, l'hypothèse de son emploi, avait constitué le postulat de départ du diplôme d'Yves Lion. Dans *Quelques exemples de détournement*, soutenu à UP6 sous la direction de Jean-Claude Buffi³⁹, le futur candidat au concours d'idées pour l'aménagement des terrains de la Petite Roquette envisageait de réutiliser la prison mais aussi d'autres édifices « patrimoniaux » ayant perdu leur fonction initiale, situés à Paris comme le viaduc de la Bastille (future coulée verte, situé à Paris dans 14^e arrondissement, aménagée en 1988 par Philippe Mathieux et Jacques Vergely) ou beaucoup plus loin, comme le palais de Dioclétien à Split. Si le mémoire était dirigé par Jean-Pierre Buffi, Yves Lion connaissait Michel Vernes et peut-être même que l'idée d'intégrer la prison de la Petite-Roquette à son corpus d'édifices « détournés » fait suite à des échanges avec ce dernier. Ce n'est certainement pas un hasard si on retrouve justement à l'UP6 quelques protagonistes de l'aménagement de la Petite-Roquette. Parmi les enseignants, Jacques Bosson, Georges Candilis ou encore Robert et Pierre Joly sont membres de l'Association pour la sauvegarde du Panopticon de la Petite-Roquette. D'autres, comme Roland Castro, participent au concours ou, comme Jean-Pierre Le Dantec, en commentent les résultats. Patrice Goulet, dont nous avons déjà précisé qu'il deviendra l'un des « chroniqueurs » du concours, sort diplômé de l'UP6 sous la direction de Michel Vernes en 1978. Quant à l'UP6 elle-même, l'enseignement y « est très proche, à ses débuts, des luttes urbaines »⁴⁰, même si cette proximité n'atteindra jamais les exemples allemands et belges où les étudiants, très mobilisés, joueront parfois un rôle

37 France Culture, *Les nuits de France Culture*, par Philippe Garbit, *op. cit.*, [15 : 45].

38 « Inventaire (1971- 1981) », Médiathèque de l'architecture et du patrimoine 0081/075-11/0003.

39 Yves Lion, *Quelques exemples de détournement*, mémoire de fin d'études dirigé par Jean-Pierre Buffi, unité pédagogique d'architecture n° 6, juin 1972, AP Yves Lion.

40 Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68*, *op. cit.*, p. 266.

majeur dans la préservation d'édifices ou de quartiers entiers. Au milieu des années 1970, dans certaines UP, l'analyse des formes urbaines s'impose comme une démarche intellectuelle, un champ de recherche et un outil pédagogique majeur. La rue, la place, sont désormais perçues comme des typologies de référence pour qui fabrique l'architecture et la ville⁴¹. L'histoire acquiert un rôle opératoire dans la formation des architectes.

Dans ce contexte, la prison de la Petite-Roquette a-t-elle pu constituer un modèle ou, du moins, inspirer certains jeunes architectes post-soixante-huitards ? C'est la question qu'adresse l'animatrice Paula Jacques à Bernard Huet et Michel Vernes lors de l'entretien radiophonique du 4 mars 1974, question à laquelle Bernard Huet répond sans l'ombre d'une hésitation : « Actuellement ? certainement »⁴² rejoignant ainsi Aldo Rossi qui, dès 1966, affirmait que « l'architecture [était] un matériau pour l'architecte »⁴³. De fait, en 1974, un groupe d'étudiants de l'UP3 consacre son diplôme à une *Proposition d'aménagement du terrain de la Roquette*⁴⁴. Il faut dire que les étudiants de l'UP3 étaient particulièrement familiers des analyses et des projets à l'échelle urbaine, de cette « architecture de la ville » à laquelle les avaient initiés Jean Castex et Philippe Panerai qui, dans leurs enseignements et leurs travaux de recherche, développaient des méthodes de compréhension du tissu urbain en adoptant une analyse de type structuraliste influencée notamment par Aldo Rossi, Carlo Aymonino ou encore de Saverio Muratori. Ils étaient ainsi par exemple amenés à plancher sur la place des Vosges⁴⁵ ou encore sur l'architecture rurale autour de Marcillac, dans le Rouergue⁴⁶. D'une manière plus générale, il était alors courant que les étudiants des UP engagent des réflexions sur les grands concours d'aménagement urbain. Ce fut notamment le cas pour les Halles à propos desquelles l'architecte et critique d'architecture François Chaslin (né en 1948), qui fut élève de Michel Vernes à l'UP6, mentionne « les contributions superbes des élèves et enseignants d'UP8, hors-concours »⁴⁷. Si l'on en revient à la Petite-Roquette, il est à noter que dans le champ académique propre de l'histoire, deux mémoires universitaires furent également consacrés à la prison au cours des années 1974

41 Gérard Monnier, *L'architecture du XXème siècle*, Paris, Presses universitaires, 2000 [1997], p. 109.

42 France Culture, *Les nuits de France Culture*, par Philippe Garbit, *op. cit.*, [11 :29].

43 Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Turin, Città Studi, 1966.

44 Claude Devaux, Luciano Gallego et Bernard Moreau, *Proposition d'aménagement du terrain de la Roquette*, mémoire de fin d'études, unité pédagogique d'architecture n° 3, 1974.

45 Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68*, *op. cit.*, p. 368.

46 Caroline Maniaque, Éléonore Marantz et Jean-Louis Violeau, *Mai 68. L'architecture aussi*, *op.cit.* ; des planches des travaux des étudiants furent présentés dans l'exposition éponyme.

47 François Chaslin, « Babel, les Halles et la confusion des langages », *Macadam*, février-mars 1980, p. 9-16 in Jean-Louis Violeau, *Les Halles*, *op. cit.*, p. 429.

et 1975⁴⁸, ce qui témoigne du fait que si elle n'avait pas encore atteint le statut patrimonial qui aurait permis sa préservation, elle était au moins devenue un objet d'étude.

La mobilisation en faveur de la sauvegarde de la prison de la Petite-Roquette, concomitante au lancement du concours d'aménagement des terrains que sa destruction devait libérer au cœur du 11^e arrondissement de Paris, fut certes fugace et se solda par un échec puisque la prison panoptique construite par Lebas au XIX^e siècle fut effectivement détruite. Toutefois, c'est un moment qui explique, en partie tout au moins, la grande audience dont bénéficia le concours d'architecture qui suivit. La lutte patrimoniale menée par Michel Vernes intervient dans un contexte plus général de fortes tensions entre destructions effectives, tentatives de préservation et amorces de patrimonialisation, particulièrement prégnantes dans le Paris des années 1970⁴⁹. Elle a surtout préparé le terrain du concours, en attirant l'attention de la communauté étudiante et professionnelle sur la Petite-Roquette. De ce fait, elle a indirectement participé à l'émulation générale autour de ce concours qui fut l'un des premiers terrains d'expression de la génération post soixante-huitarde. Mais, là aussi, la distance fut grande entre les perspectives et les promesses qu'ouvrait cette consultation et les choix effectifs qui furent faits pour aménager et lotir les terrains libérés par la destruction de la prison de la Petite-Roquette. Mais cela est une autre histoire, ou plutôt c'est la suite de l'histoire.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Martin Lichtig, *La Petite-Roquette (Paris XI^e, 1974). Du récit aux événements. Un concours d'architecture à rebours*, mémoire de Master 2 recherche Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2018-2019.

48 Danielle Laplaige, *La Délinquance juvénile à Paris au XIX^e siècle. La prison et la Petite Roquette (1836-1890)*, mémoire de maîtrise de géographie et sciences de la société, université Paris-VII, 1974 ; Jeanne Gillet, *Délinquance juvénile et réforme pénitentiaire au XIX^e siècle. La Petite Roquette*, mémoire de maîtrise d'histoire, 1975.

49 Isabelle Backouche, *Paris transformé. Le Marais 1900-1980 : de l'îlot insalubre au secteur sauvegardé*, Paris, Créaphis, 2016.

L'OPÉRA BASTILLE, UN OPÉRA À TROIS TEMPS

MATHILDE GALLONI D'ISTRIA

« La Bastille demeurera dans les esprits comme l'une des mémorables batailles politico-artistiques qui jalonnent l'Histoire de France »¹.

Avant d'être l'institution culturelle établie que l'on connaît, l'opéra Bastille, depuis le lancement du projet en 1982 jusqu'à l'inauguration en grande pompe de l'édifice le 13 juillet 1989, peut être étudié comme un processus avec sa chronologie et ses caractéristiques propres. Cette histoire prend une tout autre valeur épistémologique, dès lors qu'elle est appréhendée avec un recul de quelques décennies et qu'elle est mise en relation avec la double actualité de l'édifice et de l'institution culturelle. Parce qu'il est l'un des grands projets mitterrandiens², l'opéra Bastille fut, par essence, un projet éminemment politique. Il fut en effet intrinsèquement lié à la politique de démocratisation culturelle impulsée par François Mitterrand (1916-1996), premier président de Gauche de la V^e République, élu en mai 1981. En matière d'art lyrique, ce dernier souhaitait inaugurer une nouvelle ère, celle de l'opéra « populaire », ouvert et accessible à tous, rompant avec la vision traditionnellement élitiste associée à l'art lyrique. La construction d'un nouvel opéra fut donc décidée; il devait se situer dans le 12^e arrondissement de la capitale, en bordure de la place de la Bastille et de la rue Lyon, sur une vaste parcelle trapézoïdale de 2 hectares anciennement occupée par la gare de la Bastille (**fig. 1 et 2**). Cette emprise, absolument inédite pour une salle de spectacle, devait permettre au nouvel opéra de disposer, sur place, de tous les espaces et équipements nécessaires à un fonctionnement autonome. Pour le construire, un concours international d'architecture fut lancé en juillet 1982. La consultation fut un succès – 756 projets reçus – mais le lauréat ne fut pas celui que l'on attendait : Carlos Ott (né en 1946), jeune architecte d'origine uruguayenne, inconnu en France, travaillait alors dans une agence canadienne et ne bénéficiait

1 Benoît Duteutre, « L'Opéra prend la Bastille », *La Vie*, 13 juillet 1989.

2 Le 9 mars 1982 est publié un communiqué officiel détaillant la mise en œuvre de huit « grands projets » : La Villette, l'Opéra Bastille, une salle de rock à Bagnole, le nouveau ministère des Finances, la Défense, le Grand Louvre, l'Institut du Monde arabe et la reconstruction du théâtre de l'Est parisien; sur cette histoire, voir François Chaslin, *Les Paris de François Mitterrand : histoire des grands projets architecturaux*, Paris, Gallimard, 1985.



Fig. 1. Photographie aérienne du quartier Bastille, La gare de la Bastille et la délimitation du futur Opéra, AN 20000329/31.

d'aucune notoriété internationale. Ce choix, controversé, n'a pas œuvré en faveur de la légitimation de l'opéra Bastille, mais n'a pas empêché non plus qu'il soit bâti. Par contre, sa conception intervint dans un contexte hostile et nébuleux qui n'a cessé de peser sur le projet. Le chantier, débuté en 1984, fut jalonné de multiples différends politiques et administratifs, dont les conséquences



Fig. 2. Photographie de l'ancienne gare de la Bastille © EPOB.

sur le programme, et donc sur l'architecture, furent directes. Pour l'historien de l'architecture, la distance existant entre les intentions initiales, les discours et les représentations qui accompagnèrent la conception du nouvel opéra et sa matérialisation architecturale est symptomatique des enjeux et pratiques des années 1980. Une réflexion en cinq temps (acteurs, programme, concours, réception critique, architecture), suivant chronologiquement l'avancée du projet Bastille³, permet de le mesurer.

Un projet éminemment politique

Étudier, d'un point de vue architectural et historique l'opéra Bastille conduit à s'intéresser, en premier lieu, aux personnes impliquées dans le projet, à cerner leurs missions, mais aussi leurs ambitions. Beaucoup ont en effet eu des intentions contradictoires qui éclairent aujourd'hui les dimensions sociales, politiques, architecturales, urbaines, financières du projet, les motivations tantôt philanthropiques tantôt démagogiques de cette entreprise d'édification. L'opéra Bastille était un projet présidentiel : François Mitterrand qui en fut l'initiateur et qui, tout au long de cette histoire, garda le dernier mot sur l'ensemble des

3 Pour une chronologie complète du l'Opéra Bastille, on pourra consulter le *Guide des sources* élaboré par le Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la communication, chronologie publiée le 17 octobre 2017 et mise à jour le 10 décembre 2019 : <https://gtc.hypotheses.org/9620>.

décisions⁴, annonça lui-même, le 9 mars 1982, la création prochaine d'un nouvel opéra « moderne et populaire »⁵. Autour de lui se constituèrent plusieurs cellules de décision et d'action pour répondre aux défis juridiques, administratifs, programmatiques et constructifs que posait le projet de l'opéra Bastille.

Un groupe d'hommes, surnommé le « Groupe des Quatre »⁶, composé de Paul Guimard (né en 1921), conseiller culturel du président de la République, de Jack Lang (né en 1939), ministre de la Culture, de Robert Lion (1934-2019), inspecteur général des Finances et directeur de Cabinet du Premier ministre Pierre Mauroy, et de Roger Quilliot (1925-1998), ministre de l'Urbanisme et du Logement, avait été chargé de coordonner les grands travaux mitterrandiens. Il constituait « une sorte de chambre d'écoute, de proposition, de contrôle et de suivi des projets; un cercle de réflexion entourant le président »⁷.

La maîtrise d'ouvrage de la nouvelle salle d'art lyrique fut, au départ, confiée à la Mission Opéra Bastille, remplacée dès 1983 par l'Établissement public de l'opéra Bastille⁸ (EPOB) qui ne sera dissout qu'en 1993. Les profils pluridisciplinaires des différents responsables de l'EPOB expliquent pour partie la difficulté qu'il y eut à définir ce que devait être l'Opéra du XXI^e siècle ardemment souhaité par François Mitterrand. L'EPOB eut en effet pour président François Bloch-Lainé (1912-2002), haut fonctionnaire issu de l'Inspection générale des Finances et ancien directeur de Cabinet de Robert Schuman. Sa directrice, Michèle Audon, docteure en Droit, avait auparavant en charge l'Office HLM d'Avignon. Elle était assez éloignée de la technocratie parisienne dans laquelle elle devait désormais inscrire son action, bien que sa nomination soit en parfait accord avec l'idéologie « anti-élitiste » de 1982. Le diplomate et administrateur Jean-Pierre Angremy (1937-2010) était le directeur général adjoint de l'EPOB tandis que Michaël Dittmann, ancien metteur en scène à l'opéra Garnier, était directeur des

4 Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le Gouvernement de la culture*, Paris, Gallimard, 1999, p. 117.

5 Gérard Charlet, *L'Opéra de la Bastille : genèse et réalisation*, Paris, Electa Moniteur, 1989, p. 29.

6 Comme le souligne Thomas Helie, « le "Groupe des Quatre" deviendra "Groupe des Cinq" avec l'entrée au Gouvernement de Paul Quilès, qui succède à Roger Quilliot au ministère de l'Urbanisme et du Logement »; Thomas Helie, « L'architecture des décisions. Un président-bâtitisseur dans le "tournant de la rigueur" », *Gouvernement et action publique*, 2017/2 (VOL. 6), p. 7-35. DOI : 10.3917/gap.172.0007. URL : <https://www.cairn.info/revue-gouvernement-et-action-publique-2017-2-page-7.htm>

7 François Chaslin, *Les Paris de François Mitterrand : histoire des grands projets architecturaux*, Paris, Gallimard, 1985, p. 22-23.

8 Décret 83-879 du ministère de la Culture, *Journal officiel de la République française*, 20000329/3; Philippe Urfalino (dir.), Michèle Audon, François Bloch-Lainé, Gérard Charlet, *Quatre voix pour un opéra : Une histoire de l'Opéra Bastille*, Paris, Éditions Métailié, 1990, p. 54.

équipements scénographiques⁹. Enfin, l'architecte Gérard Charlet (né en 1943), ancien de l'Atelier parisien d'urbanisme (APU où il travaille de 1969 à 1981), fut successivement directeur des études puis de l'exploitation de l'établissement public¹⁰. Parallèlement, le 1^{er} avril 1982, est créée la commission Fleuret, du nom de Maurice Fleuret (1932-1990), directeur de la Musique et de la Danse au ministère de la Culture¹¹. Elle réunissait des spécialistes du monde lyrique au premier rang desquels le chef d'orchestre et compositeur Pierre Boulez (1925-2016), sans qui « rien d'important ne se [passait] en France dans le domaine de la musique »¹². Cette commission avait pour but d'élaborer le programme du futur opéra.

La volonté de faire évoluer les pratiques culturelles des Français en matière de musique en général, et d'art lyrique en particulier, était tangible depuis les années 1960¹³. Vingt ans plus tard, aux yeux de ses défenseurs, elle justifiait amplement le projet Bastille. Néanmoins, l'équipe administrative chargée du pilotage du projet subit, dès sa mise en place, un ballet incessant de démissions et de licenciements, situation qui aboutit à l'idée que le projet de l'opéra Bastille n'avait pas de pilotes clairement identifiables, mettant en péril la définition même du programme. Le problème venait aussi d'ambitions contradictoires, d'une certaine méconnaissance – quoi qu'on en dise – de la part des personnalités en présence, des rouages mécaniques d'un lieu dédié à l'art lyrique. En majorité des énarques au profil généraliste, aucun ne pouvait soupçonner la complexité qu'il y avait à élaborer un programme devant servir de base à un concours d'architecture pour un grand équipement public, *a fortiori* pour une salle d'opéra.

Un programme inédit et ambitieux

Le choix du site – la place de la Bastille, nous l'avons déjà évoqué – s'était fait relativement facilement (**fig. 3 et 4**). Son accessibilité, critère déterminant, était

9 Florent Champy évoque notamment les visites d'opéras que firent ensemble, à l'étranger, Jean-Pierre Angrémy et Michaël Dittmann ; Florent Champy, *Les architectes et la commande publique*, Paris, PUF, 1998, p. 275.

10 Cette expérience de maîtrise d'ouvrage publique est relatée par Gérard Charlet dans *L'Opéra Bastille, genèse et réalisation*, Éditions Electa Moniteur, Paris, 1989.

11 Noémi Duchemin, Anne Veitl, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2000.

12 AN 20120193/31.

13 Le premier signe de ce renouveau fut le rapport cosigné par Pierre Boulez, Jean Vilar et Maurice Béjart en 1967-1968. Celui-ci définissait les méthodes de travail d'un opéra idéal, où s'associaient classicisme et modernité dans un échange étroit entre le public et l'institution. (Pierre Boulez, « La Bastille : populaire ou culinaire ? », *Le Monde*, 1^{er} février 1989.)



Fig. 3. Photographies aériennes de la place de la Bastille, 1983, AN 20144739/86.



Fig. 4. Photographies aériennes de la place de la Bastille, 1983, AN 20144739/86.

déjà remarquable dans les années 1980 : la Bastille était desservie par trois lignes de métro, huit de bus, et se trouvait en outre à proximité immédiate avec la Gare de Lyon. Cet emplacement stratégique devait participer au rayonnement national et international du futur opéra¹⁴. Paradoxalement, il fut aussi au cœur de la controverse. La forme du terrain, trapézoïdale, désaxée, fut accusée de condamner les candidats à des « contorsions difficultueuses »¹⁵ et, en tout cas, privait le futur opéra d'arborer l'ample façade monumentale traditionnellement requise pour ce type d'édifices¹⁶. Néanmoins, la dimension symbolique du lieu – la Bastille marquait le point de rencontre entre le Paris central et le Paris populaire¹⁷ – semblait particulièrement appropriée à « l'opéra pour tous » que François Mitterrand appelait de ses vœux. Mais comment s'insérer dans le tissu existant sans l'amputer de ses qualités ? Si les dossiers de la maîtrise d'ouvrage ne manquent pas de souligner « la profondeur historique et symbolique de ce quartier », la construction du nouvel opéra engendrait de nombreuses expropriations auxquelles réagirent des « associations ne [cachant] pas leur déception devant la politique menée par les Socialistes au pouvoir »¹⁸. Mais l'ambition principale des dirigeants était de rééquilibrer la ville vers l'Est¹⁹. Installer le nouvel opéra dans le 12^e arrondissement devait participer d'une structuration de la ville « par substitution et greffe, plutôt que par extension ou gommage »²⁰. Le fait que l'opéra soit édifié sur la place de la Bastille a décidé de son nom mais a aussi justifié le jour de son inauguration, le 13 juillet 1989, date hautement symbolique dans la célébration du bicentenaire de la Révolution²¹. Aux yeux de la Présidence et des services de l'État, cette ouverture en grande pompe venait célébrer d'une part une nouvelle génération de salles témoignant de la prééminence de la France dans le domaine de l'art lyrique, d'autre part la

14 Gérard Charlet, dans *Quatre voix pour un opéra : Une histoire de l'Opéra Bastille*, op. cit. ; Frédérique Jourdaa, *À l'opéra aujourd'hui : de Garnier à Bastille*, Paris, Hachette Littératures, 2004, p. 193.

15 Frédéric Edelmann, « Le Projet de nouvel Opéra : Le fantôme et le génie », *Le Monde*, 9 septembre 1983.

16 Michèle Champenois, « La Bastille sans génie », *Le Monde*, 2 Septembre 1983 ; Jacques Violet, « Visite de l'Opéra Bastille », *Le Journal de 20h*, Antenne 2, 28 mai 1989 (05 min 03s).

17 Gérard Charlet, *L'Opéra de la Bastille*, op. cit., p. 30.

18 Françoise Varenne, « Opéra de la Bastille : une levée de boucliers », *Le Figaro*, 18 Mai 1984.

19 Les lieux de spectacle jouent un rôle majeur dans la structuration des villes et des territoires, voir Christine Desmoulins (dir.), Jean-Pierre Han, Rafaël Magrou, *Scènes d'architectures : nouvelles architectures françaises pour le spectacle* (cat. exp., São Paulo, 7^e Biennale internationale d'architecture de São Paulo, 10 novembre-16 décembre 2007), Paris, Éditions du Patrimoine, 2007, p. 8.

20 Gérard Charlet, *L'Opéra de la Bastille*, op. cit., p. 56.

21 AN 20000329/3.

création d'une institution culturelle inédite à vocation internationale et, enfin, un pouvoir politique animé d'ambitions et de projets « révolutionnaires » et démocratiques²². Ces dernières ne firent pas l'unanimité. En 1992, l'historien de l'art et de la littérature Marc Fumaroli (1932-2020), dans son ouvrage *L'État culturel*, dénonçait la mainmise de l'État sur les institutions culturelles françaises jusqu'à dire que « la Culture [était] un autre nom de la propagande »²³. De fait, l'opéra Bastille fut au cœur d'âpres discussions dont se saisirent les journaux. Dans un premier temps, se posa la question de l'utilité d'un nouvel opéra dans une capitale que certains considéraient déjà largement pourvue en salles d'art lyrique²⁴. Dans un second temps, les critiques soulignèrent l'ambiguïté du qualificatif « populaire », dont la connotation négative n'échappait à personne d'autant que l'Opéra avait toujours été une pratique élitiste.

L'opposition au projet Bastille ne fut cependant pas générale. Pour certains, ce nouvel opéra était en effet, la promesse d'une programmation ambitieuse, une manière d'introniser Paris comme la nouvelle capitale mondiale de l'art lyrique²⁵, tout en rendant l'opéra abordable²⁶. La construction d'une nouvelle salle était même considérée comme indispensable, pour la viabilité de l'Opéra de Paris. Elle était appréhendée comme un outil de démocratisation et de valorisation de l'art lyrique²⁷. La salle de 2 700 places, garantissant les meilleures qualités de visibilité et d'écoute, était adaptée à la présentation d'œuvres du répertoire et de grands opéras contemporains. L'adoption d'un système d'alternance programmatique, alors tout à fait inédit en France, permettait de proposer, dans un seul et même lieu, jusqu'à six spectacles différents par semaine. Cela reposait sur la présence de cinq scènes « annexes », aux dimensions identiques à la principale (19,5 × 19,5 m = 380,25 m²), où pouvaient être stockés les décors de chaque production sans avoir à les démonter (**fig. 5**)²⁸. À ce dispositif déjà exceptionnel s'ajoutait un second niveau de six scènes, logé sous le premier plateau, pour les autres décors montés ou en cours de montage (**fig. 6**). La salle principale, dont l'efficacité technique devait être remarquable, était au cœur

22 Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le Syndrome de l'opéra*, op. cit., p. 207.

23 Marc Fumaroli, *L'État culturel*, Paris, Éditions de Fallois, 1992, p. 19.

24 Marie-Pierre Levallois (dir.), *Larousse de Paris : Monuments, quartiers, vie parisienne*, Paris, Larousse, 2001, p. 236 ; Pierre Pougnaud, *Théâtres : quatre siècles d'architectures et d'histoire*, Paris, Éditions du Moniteur, 1980, p. 98 ; Jean Vermeil (dir.), Catherine Lauhère-Vigneau, *Opéras d'Europe*, Paris, Éditions Plume, 1989, p. 150 ; Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le gouvernement de la culture*, op. cit., 1999, p. 249.

25 S.n., « Monsieur Barre s'inquiète de "l'avenir" de l'Opéra de la Bastille », *AFP*, 19 décembre 1988.

26 AN 20000329/3.

27 AN 20000329/3.

28 AN 20000329/31.

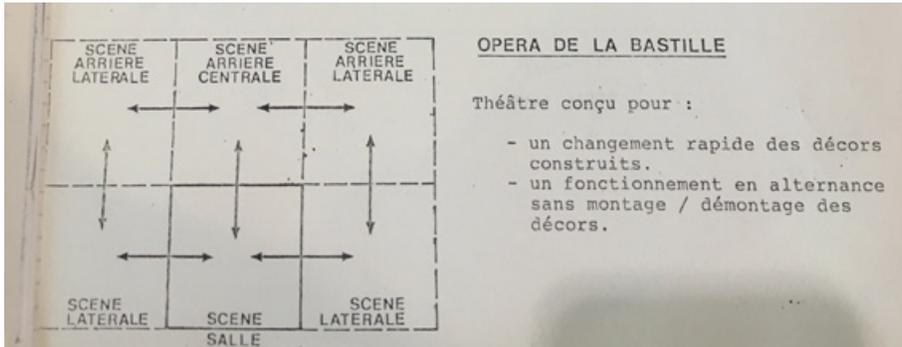


Fig. 5. Plans schématiques des scènes des théâtres de référence et plan inaugural de l'opéra Bastille, AN 20000329/31.

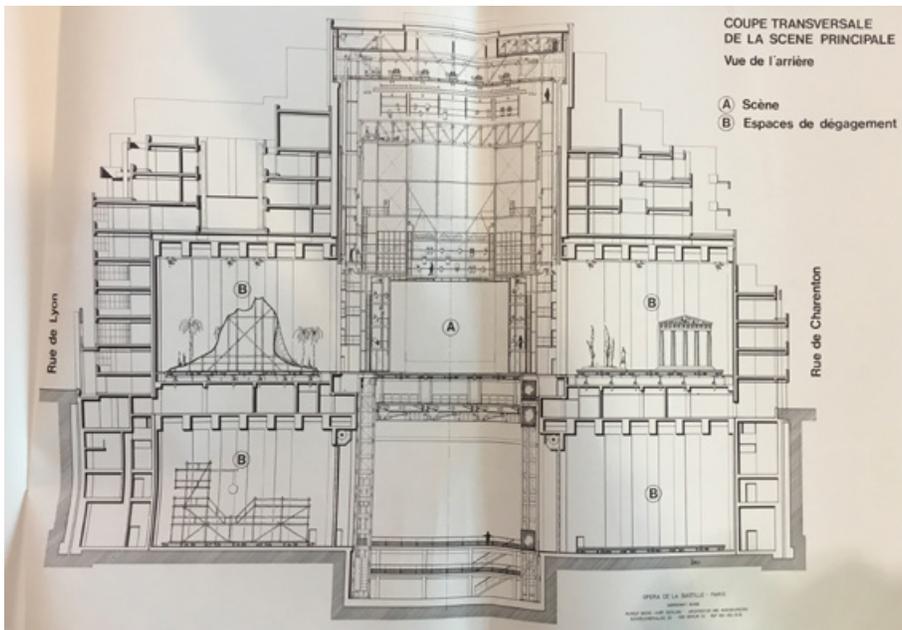


Fig. 6. Coupe transversale de la scène principale, Vue de l'arrière, AN 20000329/31.

d'un complexe comprenant aussi un amphithéâtre de 500 places, un studio de 280 places pour des conférences et enfin, une salle modulable allant de 600 à 1300 places, pouvant adopter différentes configurations et destinée à la présentation d'œuvres contemporaines et expérimentales. L'une des salles de répétition, contiguë et identique à la scène principale, devait permettre de répéter dans des conditions similaires aux représentations publiques, sans pour autant paralyser le fonctionnement de la salle principale. Le programme prévoyait en outre tous les locaux nécessaires au bon fonctionnement de la

« maison » opéra, au travail des différents employés, des artistes jusqu'aux guichetiers de la billetterie, en passant par tous les agents de l'administration ²⁹. Enfin, pour permettre l'autonomie de la structure, des ateliers de fabrication des décors et des costumes devaient s'élever en fond de parcelle (fig. 7, 8, 9). Disposer de l'ensemble de ces fonctions dans un même lieu relevait d'une stratégie financière : dans un opéra où aucun aspect de la production n'avait à

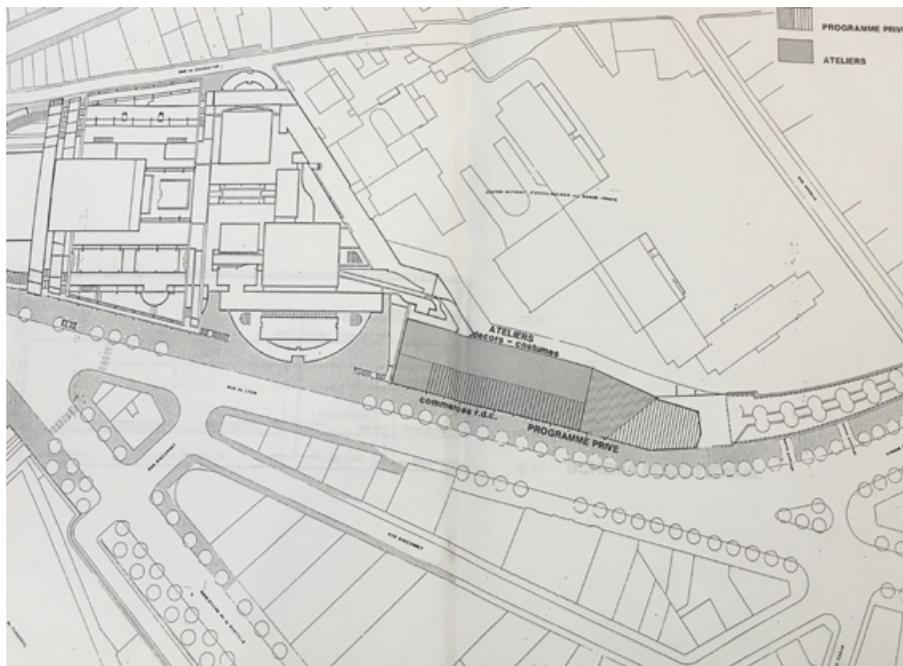


Fig. 7. Opéra Bastille (Paris, 12^e arrondissement, 1984-1989, arch. : Carlos Ott), Plan de situation des ateliers, Janvier 1988, AN 20000328/2.

être externalisée, les tenants du projet espéraient un « miracle de rentabilité » ³⁰.

L'opéra Bastille fut donc réellement pensé comme une machine culturelle « efficiente », en vue de gagner en productivité, portant l'ambition d'être « le modèle des opéras du XXI^e siècle » ³¹. La maîtrise d'ouvrage joignit ainsi au dossier du concours d'architecture un schéma de référence qui définissait la localisation relative de chaque élément ³². Le cahier des charges fut d'ailleurs *a posteriori* perçu par certains comme limitatif, voire répressif, pour la liberté architecturale,

²⁹ Loges, locaux techniques, lieux de repos, de restauration et de détente, AN 20144739/86.

³⁰ Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le Syndrome de l'opéra*, op. cit., p. 225.

³¹ Gérard Charlet, *L'Opéra de la Bastille*, op. cit., 1989, p. 38.

³² AN 20000329/31.



Fig. 8. Opéra Bastille (Paris, 12^e arrondissement, 1984-1989, arch. : Carlos Ott), Atelier peinture, niveau+4
© Mathilde Galloni d'Istria, avril 2019.

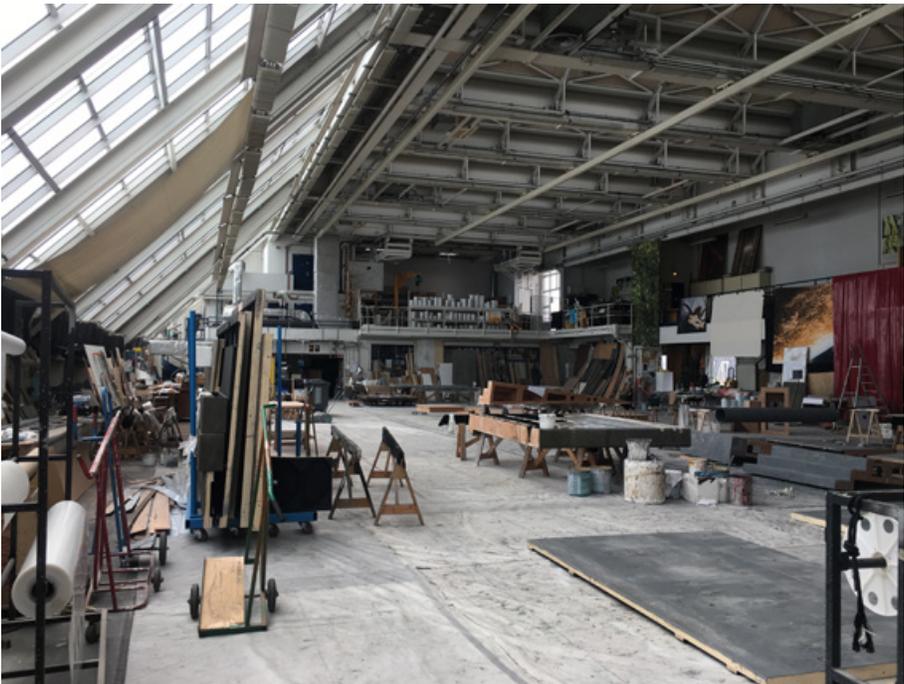


Fig. 9. Opéra Bastille (Paris, 12^e arrondissement, 1984-1989, arch. : Carlos Ott), Atelier peinture, niveau+4
© Mathilde Galloni d'Istria, avril 2019.

artistique et esthétique³³. Force est de constater, que sans un respect strict de ces prescriptions, la faisabilité du projet s'avérait quasiment impossible. Pour les participants au concours, passer outre revenait à prendre le risque de voir ses esquisses instantanément rejetées. Ce programme, extrêmement précis, surprit les architectes mais aussi les journalistes qui s'interrogèrent sur la légitimité, dans ces circonstances, d'un concours d'architecture, considérant que le projet était déjà déterminé, voire finalisé, du fait de la « toute puissance de l'organisateur »³⁴ qui réduisait les architectes « au rôle de façadier »³⁵. D'ailleurs, l'une des principales critiques formulée à l'encontre du lauréat, Carlos Ott, fut que son rôle aurait été celui d'un « enveloppeur » de programme, sans « aucune prétention au geste architectural »³⁶, pour un concours de « carrosserie »³⁷. Dans un entretien récent, le principal intéressé porte un tout autre regard. Selon lui, le programme n'a pas restreint l'inventivité des architectes. Il interprète au contraire le grand nombre de réponses reçues comme symptomatiques de l'envie, de la part des architectes du monde entier, de s'exprimer malgré la densité du programme. Il met en avant le fait que les candidats avaient pleinement conscience du caractère exceptionnel du concours et de la chance qui leur était donnée de participer à cet « évènement architectural » qui, par son impact évident, allait marquer la physionomie de Paris et, espéraient-ils, l'histoire de l'architecture³⁸.

Les déconvenues d'un concours d'architecture

Le choix de Carlos Ott venait clore un concours d'architecture, anonyme et international, lancé en mars 1982, une consultation de grande envergure, fortement médiatisée, qui aurait voulu être un exemple du genre. S'il ne garantissait pas forcément la qualité architecturale, ce mode de sélection, qui ne deviendra obligatoire en France qu'avec la Loi MOP (adoptée en 1985, définitivement mise en application en 1991)³⁹, était déjà couramment utilisé pour les grands

33 Rocco Compagnone, dans Jean-François Roudot, *L'Opéra Bastille. Acte 1 : Préliminaires* [document audiovisuel], Paris, Centre audiovisuel de Paris, 1991 ; Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le Syndrome de l'opéra*, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 244.

34 *Ibid.*

35 Jean-Claude Ribaut, dans François Chaslin, *Les Paris de François Mitterrand*, op. cit., p. 192.

36 Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le Syndrome de l'opéra*, op. cit., p. 252.

37 Eugène Reynald, « Concours Opéra-Bastille », *AMC. Architecture mouvement continuité*, n° 3, mars 1984, p. 87 ; François Chaslin, *Les Paris de François Mitterrand*, op. cit., p. 200.

38 Entretien avec Carlos Ott, 9 mars 2019.

39 Éléonore Marantz, « L'architecture à la reconquête de sa dimension symbolique ? Architectures et lieux de pouvoir à l'heure de la décentralisation à Marseille (1984-1994) », *In Situ* [En ligne],

équipements publics. Dans la version ouverte et « anonyme » qui prévalait encore, il favorisait une certaine émulation et le développement d'idées neuves et ingénieuses, tout en garantissant – en théorie – l'indépendance du jury. Le jury du concours de l'opéra Bastille comprenait justement des acteurs du monde musical, de l'administration publique et de l'architecture, d'horizons volontairement divers, comme en témoigne la présence de l'architecte, historien et critique anglais Dennis Sharp (1933-2010), des architectes français Jean Nouvel (né en 1945) et Alain Sarfati (né en 1937), du représentant de la Ville de Paris Pierre-Yves Ligen (1937-2001) alors directeur de l'APUR, de Pierre Boulez et Maurice Fleuret pour incarner le monde de la musique, ou encore de Louis Erlo (né en 1929), metteur en scène et alors directeur de l'Opéra de Lyon, considéré par ses pairs comme un spécialiste de la gestion des salles d'art lyrique.

Les vingt jurés se réunirent en juin 1983 pour examiner les 756 projets reçus⁴⁰. Le 5 juillet, ils arrêtaient leur décision sur six projets⁴¹, ceux du britannique Nicholas Hare, de Dan Munteanu (né en 1946) architecte d'origine roumaine associé à Teodor Georgesco et à Odile Perreau-Hamburger, du canado-uruguayen Carlos Ott, des français Christian de Portzamparc (né en 1944) d'une part, et Jean-Paul Viguier (né en 1946) et de Jean-François Jordy (né en 1944) d'autre part, et enfin celui de l'architecte hongkongais Rocco Yim. Ils furent soumis à François Mitterrand qui hésita quatre mois avant de départager les esquisses, certes très différentes mais répondant au même programme. Il n'en retint que trois : celles de Ott, de Munteanu et de Yim (fig. 10, 11, 12, 13, 14). Le 2 septembre 1983, François Mitterrand invita les trois architectes à réaliser, en liaison avec la Mission Opéra Bastille, un travail complémentaire afin d'éclairer son choix⁴². Ce n'est que le 10 novembre 1983 qu'il opta pour le projet de Carlos Ott, dont la découverte du nom fut, pour certains, perçue comme « une véritable catastrophe »⁴³ : pensez, un jeune architecte uruguayen de 37 ans, méconnu voire inconnu, dont Mitterrand avait pourtant, selon les sources, « détesté d'emblée le projet »⁴⁴. Comme quelques présidents français avant lui (Georges Pompidou,

34 | 2018, mis en ligne le 4 mai 2018, consulté le 11 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15743>; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.15743>.

40 Dans la presse, le décompte du nombre de projets reçus fluctue parfois ; pour exemple, le *Washington Post* du 13 septembre 1983 indique le nombre de 745 projets reçus ; Vicky Elliot, « Paris Opera : Competition to Rebuild the Glory of France », *Washington Post*, 13 septembre 1983. Pourtant, les archives nationales gardent bien la trace de 756 projets reçus, AN 19920273.

41 AN 19920273/1.

42 *Communiqué de la présidence de la République en date du 17 novembre 1983 relatif au concours d'architecture de l'opéra de la Bastille*, <https://www.vie-publique.fr/discours/208582-communique-de-la-presidence-de-la-republique-en-date-du-17-novembre-1983>.

43 François Chaslin, *Les Paris de François Mitterrand*, op. cit., p. 198.

44 Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le Syndrome de l'opéra*, op. cit., p. 252.

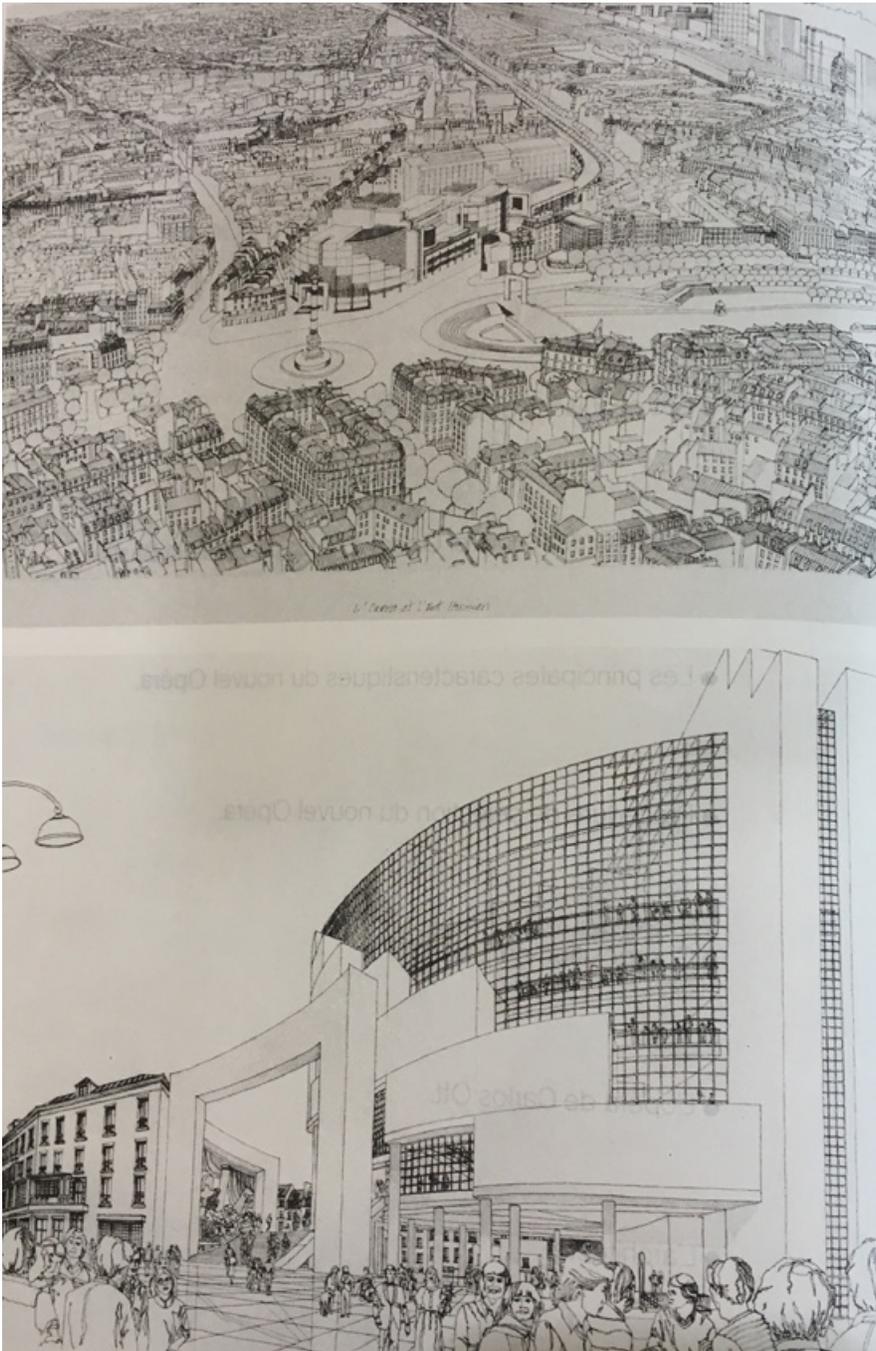


Fig. 10. Planche de l'esquisse du concours de Carlos Ott, AN 1984/86.

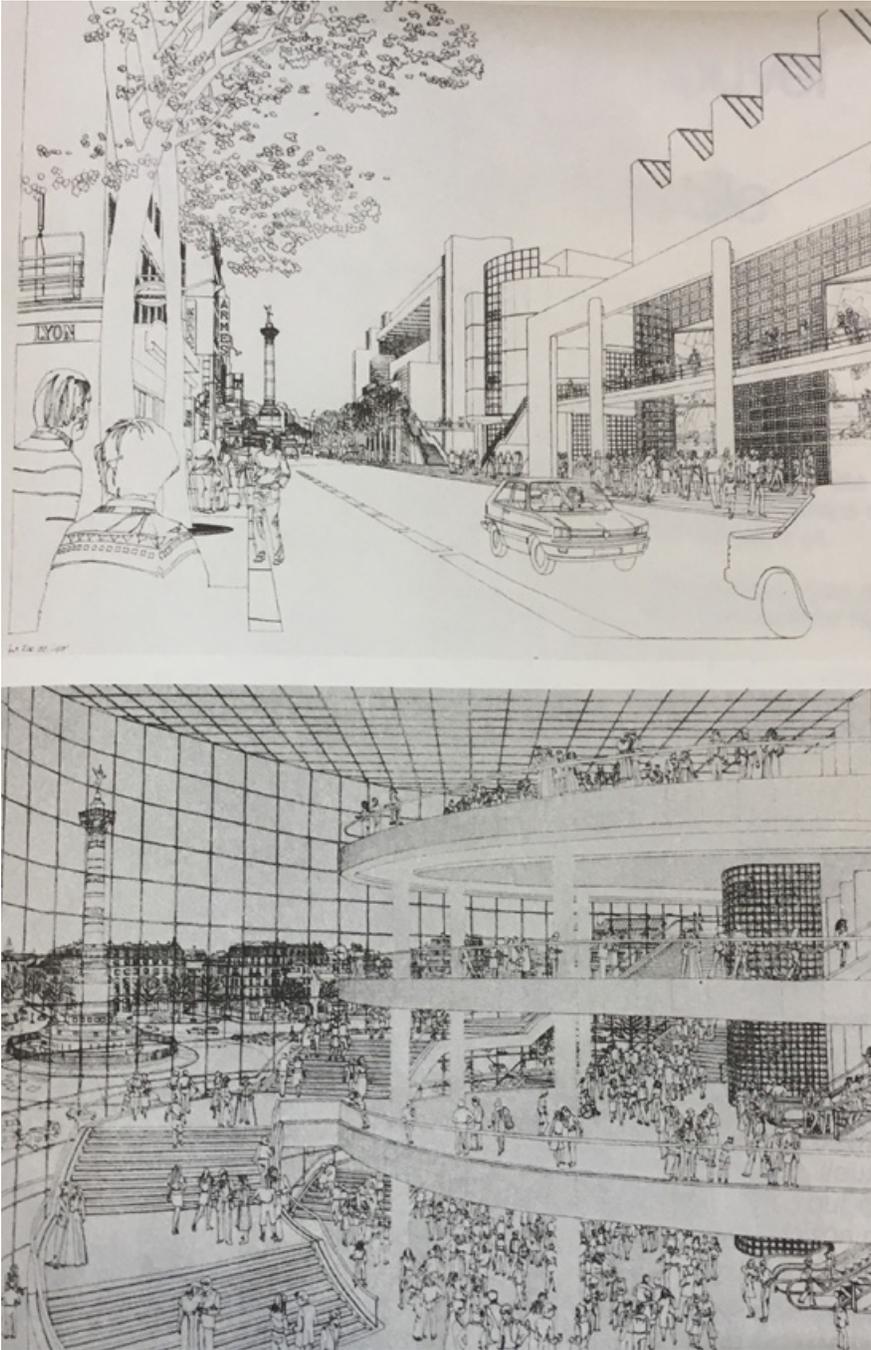


Fig. 11. Esquisses du concours de Carlos Ott, AN 20144739/86.

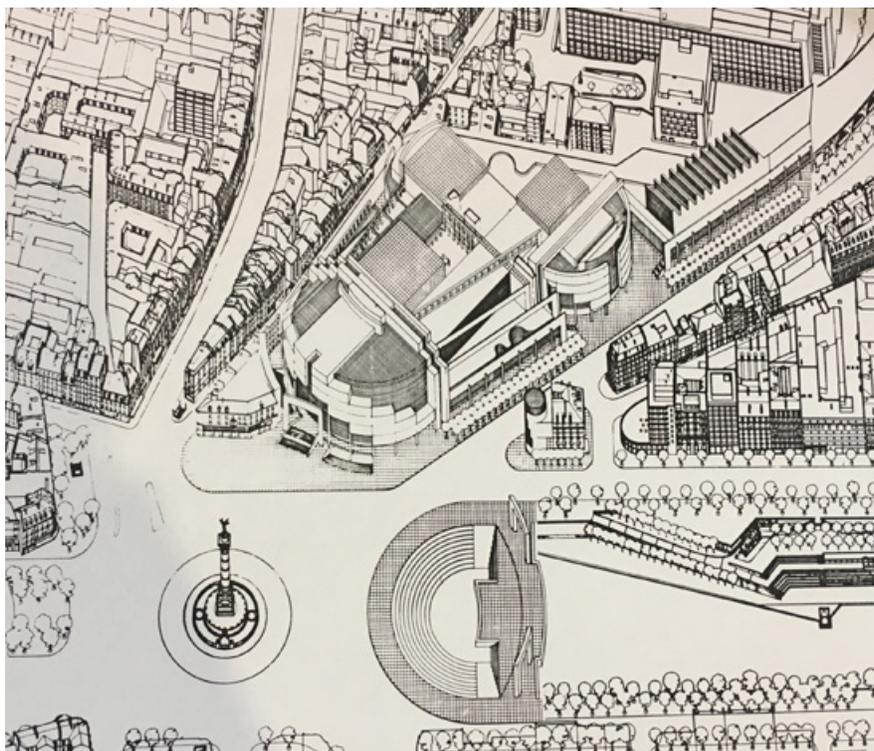


Fig. 12. Esquisses du concours de Carlos Ott, AN 20144739/86.

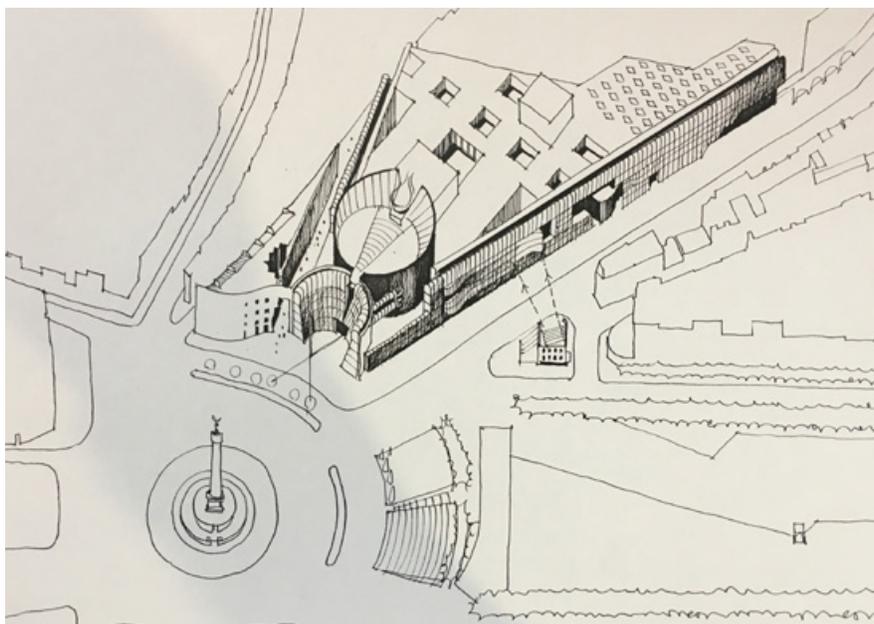


Fig. 13. Esquisses du concours de Rocco Yim, AN 20144739/86.

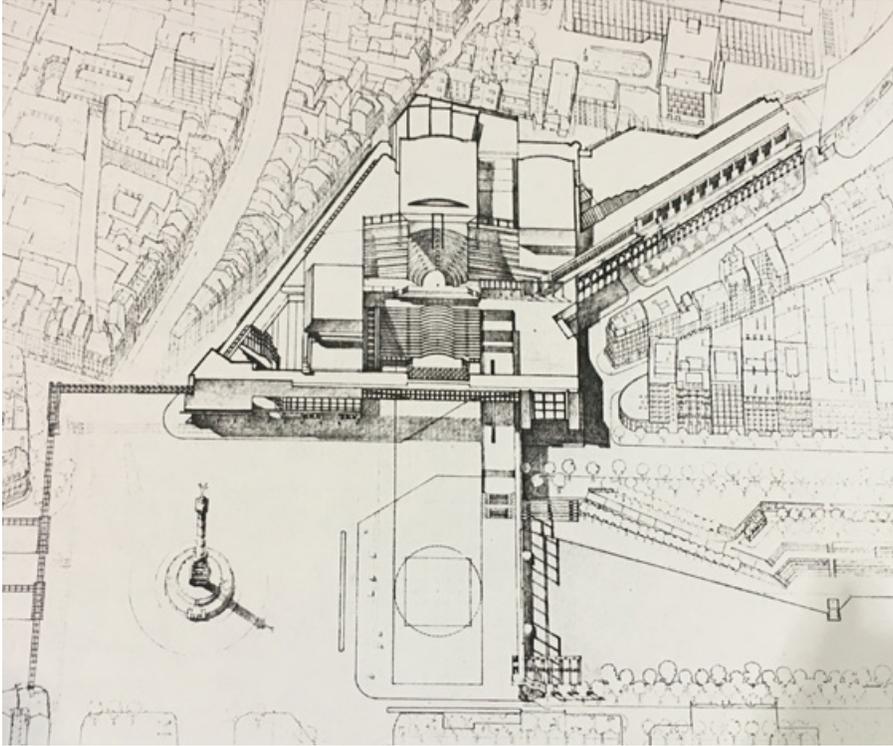


Fig. 14. Esquisses du concours de Dan Munteanu, AN 20144739/86.

Valéry Giscard d'Estaing par exemple) et après lui (Jacques Chirac, Nicolas Sarkozy), François Mitterrand avait décidé d'imprimer « architecturalement parlant » la trace de son passage à la tête de l'État. « Dans toute ville, je me sens empereur ou architecte. Je tranche, je décide, j'arbitre »⁴⁵, annonçait-il dès 1981. Ce « Louis XIV de rechange »⁴⁶, comme l'ont surnommé certains, perpétuait en réalité la propension régaliennne des dirigeants à utiliser l'acte constructif, en particulier d'édifices culturels, pour consolider leur pouvoir.

Un projet au cœur des controverses

De ce fait, l'Opéra Bastille ne semble être ni complètement l'œuvre de son architecte, ni celle de l'EPOB ou même du Groupe des Quatre, mais bien celle de François Mitterrand qui, dès le 8 mars 1982 avait précisé que « cet opéra

⁴⁵ François Mitterrand, *La Paille et le grain*, Paris, Albin Michel, 1975, dans Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le gouvernement de la culture*, op. cit., 1999, p. 189 ; Frédérique Jourdaa, *À l'opéra aujourd'hui : de Garnier à Bastille*, op. cit., p. 165 ; Pierre Poix, *L'État architecte : les choix tranquilles du président*, Paris, Syros-Alternatives, 1991, p. 16.

⁴⁶ Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le gouvernement de la culture*, op. cit., 1999, p. 76.

(..) essentiellement voué au grand répertoire lyrique, [serait] constitué d'une grande salle », qu'il comprendrait « également les services nécessaires à son fonctionnement et une salle à vocation expérimentale » et qu'il devrait en outre « abriter divers espaces (...) ouverts au public dans la journée »⁴⁷, déclaration publique qui fonde la paternité mitterrandienne du projet Bastille. Pour autant, quel était le rapport du président à l'art lyrique ? Tout au long de la genèse de l'opéra, la presse ne manqua pas de souligner qu'« aucun de nos dirigeants (...) ne [raffolait] de la musique »⁴⁸ et que « François Mitterrand (...) [n'aimait] pas l'opéra »⁴⁹ ce qui, selon certains observateurs, permit que « les délires les plus imaginatifs purent se donner libre cours, profitant de l'indifférence présidentielle à l'art lyrique »⁵⁰ comme l'analysait *a posteriori* le journaliste Philippe Meyer dans la revue *Le Débat*. De fait, le dessein principal de Mitterrand ne concernait pas la nouvelle salle d'art lyrique en elle-même, mais les valeurs qu'elle était susceptible d'incarner : l'Opéra Bastille, espérait-il, « dans un des lieux célèbres de la Révolution, fera de Paris la capitale de l'art lyrique populaire »⁵¹. Dès l'annonce officielle des résultats du concours, la presse fut divisée : certains s'enthousiasmèrent devant un projet perçu comme le « plus homogène », le « plus sobre », le « plus fonctionnel », ou encore le plus « respectueux du contexte urbain tant par son impact au sol que par son échelle »⁵² ; d'autres s'insurgèrent contre ce « triomphe de la banalité »⁵³, cette « Bastille sans génie »⁵⁴, un édifice « lourdaud, incomplet, décevant »⁵⁵. Les critiques s'amplifièrent au fur et à mesure que le bâtiment sortait de terre et atteignirent leur paroxysme en 1989 : sous la plume de certains journalistes, l'opéra Bastille devenait « baleine, rhinocéros,

47 AN 20144739/86.

48 Franck Erikson, Jean-Sébastien Stehli, « Sortie des artistes », *L'Express*, 20 janvier 1989.

49 Béatrice Houchard, « Une très belle coquille vide », *La Nouvelle République du Centre Ouest*, 3-4 juin 1989.

50 Philippe Meyer, « L'opéra de l'Opéra Bastille », *Le Débat*, n° 70, mai-août 1992, Paris, Gallimard, p. 102.

51 François Mitterrand cité dans Catherine Buard, Brigitte Lebhar, *Architectures capitales, Paris, 1979-1989* (Mission interministérielle des grands travaux de l'État), Paris, Éditions du Moniteur, 1992, p. 12.

52 Claude Samuel, « L'art le plus cher du monde », *Le Matin*, 24 novembre 1983 ; Pierre Cabanne, Françoise de Maulde, « Carlos Ott, le preneur de la Bastille », *Le Matin*, 24 novembre 1983 ; Bulletin d'Informations Architecturales, n° 81, décembre 1983 ; François Chaslin, « La surprise de la Bastille », *Le Nouvel Observateur*, 16 décembre 1983.

53 Pierre Vaisse, « L'Opéra Bastille : Triomphe de la banalité », *Le Figaro*, 8 décembre 1983.

54 Michèle Champenois, « La Bastille sans génie », art. cit., 2 septembre 1983.

55 *Ibid.*

hippopotame », « bateau ivre » allant jusqu'à être comparé à un lavabo ou à une usine⁵⁶.

Carlos Ott fut ainsi projeté, le temps de la conception et de la construction de l'opéra Bastille, au cœur de l'arène médiatique, avant de retomber d'ailleurs dans l'anonymat dont le concours l'avait un temps sorti. Avant Bastille, il n'avait en effet signé aucun projet en son nom propre. Diplômé de la faculté d'architecture de l'université de la République d'Uruguay en 1971, titulaire d'un *Master Degree in Architecture and Urban Design* obtenu à l'université de Washington en 1972, il avait été associé l'Agence Moffat et Kinoshita (Toronto, Ontario, Canada) entre 1975 et 1979, en charge notamment de la rénovation et l'extension du Royal Ontario Museum de Toronto, le plus grand musée interdisciplinaire du Canada. De 1979 à 1983, il avait dirigé une équipe d'architectes de la Compagnie Cadillac Fairview (Toronto). En 1983, au moment de l'élaboration du projet et de la proclamation des résultats du concours de l'opéra Bastille, Carlos Ott était architecte associé de l'Agence Neish Owen Rowland and Roy, troisième agence canadienne d'architecture et d'ingénierie (130 personnes). Il y pilotait des équipes et s'était éloigné de la conception architecturale à proprement parler. Son projet pour l'Opéra Bastille fut conçu pendant son temps libre. Il l'a d'ailleurs présenté à titre personnel, considérant que c'était pour lui une occasion de « revenir à l'architecture et au dessin »⁵⁷. Abordant ce concours comme un travail académique, son intention première se concentrait dans le fait d'organiser et de répartir logiquement les éléments du programme. Il avait conscience bien entendu de l'importance du lien du bâtiment à la ville – une ville qu'il ne connaissait pour ainsi dire pas⁵⁸ – mais, dans son projet de concours, il tenait à faire de Bastille un « instrument » destiné à créer et diffuser des opéras⁵⁹.

Une « machine » architecturale

Indéniablement, Carlos Ott parvint à mettre en œuvre une réelle « machine »⁶⁰ architecturale. Sans doute pour la première fois dans l'histoire des salles d'Opéra, l'une d'elles allait être autosuffisante, centralisant l'ensemble des locaux et services nécessaires à son fonctionnement. Formellement, Ott prit le parti d'une

56 François Chaslin, Bruno Suner, « Ott à l'opéra Bastille », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 268, avril 1990, p. 127 ; Florence Mothe, « Ubu à l'Opéra Bastille », *Sud-Ouest*, 16 Janvier 1989 ; Pierre Vaisse, « L'Opéra Bastille : Triomphe de la banalité », art. cit., 8 décembre 1983.

57 Entretien avec Carlos Ott, 9 mars 2019.

58 Carlos Ott explique avoir approfondi, dans la phase de mise au point du projet définitif la dimension urbaine de l'opéra Bastille, avec l'APUR et avec Gérard Charlet. Entretien avec Carlos Ott, 9 mars 2019.

59 AN 20144739/86.

60 Philippe Urfalino (dir.), *Quatre voix pour un opéra*, op. cit., p. 118.

« modestie relative »⁶¹ vis-à-vis du site, ce qui aboutit à une physionomie sobre, marquée par un monochrome blanc. Chacune des fonctions s'exprime à l'extérieur, par des combinaisons géométriques signalant chaque entité : la grande salle, la salle modulable et la salle de répétition située au niveau du plateau s'inscrivent dans des demi-cylindres ; les volumes cubiques sont quant à eux destinés aux fonctions techniques et aux ateliers de confection (fig. 15 et 16).



Fig. 15. Assemblage volumétrique de l'Opéra Bastille, AN 20080657/22.

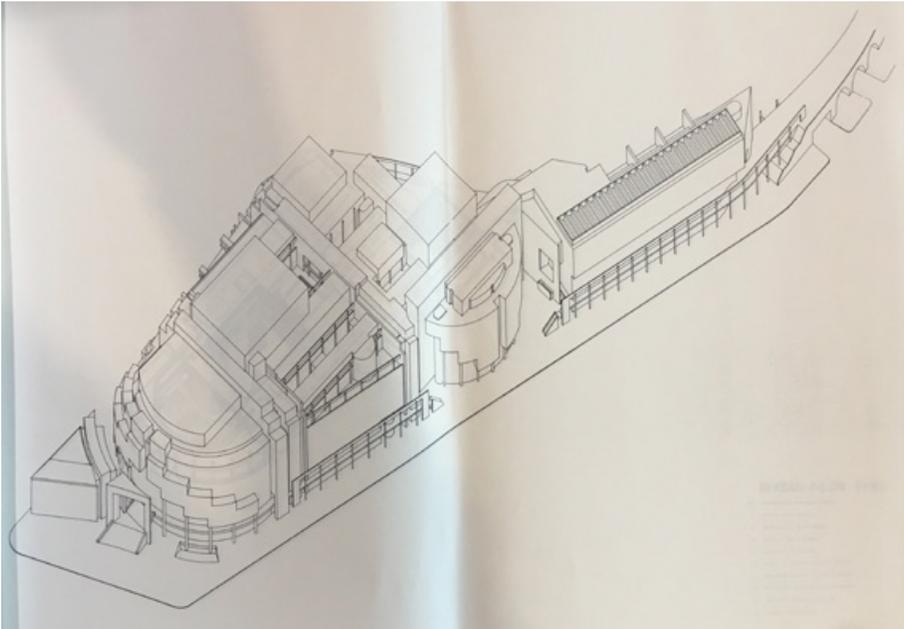


Fig. 16. Axonométrie de l'Opéra Bastille, 1984, AN 20000329/31.

61 S. n., « Quel opéra pour la Bastille? », *Techniques et architecture*, n° 350, novembre 1983, p. 30.

En réalité, tout au long du processus de mise au point du projet, Carlos Ott resta extrêmement fidèle à sa première esquisse, malgré les multiples critiques qu'elle avait essuyées. En plus du recours systématique à des volumes spécifiques, Ott imposa un module carré (90 × 90 cm) dans l'ensemble des espaces intérieurs et extérieurs (**fig. 17 et 18**). L'usage de ce module, sans vocation symbolique particulière, avait pour seul objectif de mettre en exergue la taille du bâtiment⁶². À l'homogénéité du plan et de l'élévation répond une hétérogénéité « contrôlée » de matériaux dont la « noblesse intrinsèque » était censée être porteuse d'une identité caractéristique des salles d'art lyrique⁶³. Et si les tonalités qui dominent à l'extérieur et dans les foyers habillés de pierres de Valreuil sont essentiellement froides, l'intérieur de la salle (**fig. 19**) joue davantage sur le contraste entre le granit bleuté de Lanhélin et le bois de poirier aux nuances chaudes évoquant, pour l'architecte, la lutherie des instruments rassemblés dans la fosse⁶⁴. Ces choix esthétiques ont parfois été analysés comme une volonté, de la part de Ott, de matérialiser les besoins antinomiques de l'opéra Bastille, à savoir la présentation de spectacles prestigieux dans la plus pure tradition de l'opéra, mais aussi la production de spectacles modernes et performants⁶⁵. Ils n'ont toutefois pas fait l'unanimité : certains spectateurs ont souligné l'hermétisme, la massivité et la rigueur constructive de l'édifice⁶⁶. Or, cette sobriété était intentionnelle, murement réfléchi ; dans l'esprit de Carlos Ott, elle devait garantir que toutes les catégories de public puissent se reconnaître dans une « rassurante » neutralité architecturale et esthétique⁶⁷. D'ailleurs, le foyer, qui épouse la façade transparente de la rotonde (**fig. 20**), est une invitation à entrer adressée à chaque passant. De la même manière, Carlos Ott dessine des étages tous semblables, conçus dans le plus strict esprit d'égalité. Carlos Ott considérait que c'était à l'opéra de s'adapter à son public potentiel et à ce que chacun souhaitait lire et voir en lui⁶⁸.

62 Entretien avec Carlos Ott, 9 mars 2019.

63 AN 20000329/3.

64 Carlos Ott, dans Jean-François Roudot, *op. cit.*, 1991 (54 min).

65 Ian Berry *et al.*, *Les Grands Travaux*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1989, p. 78.

66 Luc Décygnes, « On tombe de haut », *Le Canard enchaîné*, 31 mai 1989 ; Gérard Mannoni, « Opéra Bastille : le grand frisson du vaisseau fantôme », *Le Quotidien*, 31 mai 1989 ; Bernard Mergaud, « Vive le son ! », *Télérama*, 5 juillet 1989 ; François Pigeaud, « Éditorial », *Le Monde de la Musique*, Mai 1989 ; Jean Vermeil, « L'ère des opéras Hilton », *Le Nouvel Observateur*, 22-28 juin 1989.

67 Nicole Duault, « La Bastille, c'est grandiose ! », *France Soir*, 27 novembre 1989.

68 Eugène Reynald, « Concours Opéra-Bastille », *art. cit.*, mars 1984, p. 88.



Fig. 17. Opéra Bastille (Paris, 12^e arrondissement, 1984-1989, arch. : Carlos Ott), Façade principale côté rue de Lyon © Mathilde Galloni d'Istria.



Fig. 18. Opéra Bastille (Paris, 12^e arrondissement, 1984-1989, arch. : Carlos Ott), Façade principale © Mathilde Galloni d'Istria, mai 2017.



Fig. 19. Opéra Bastille (Paris, 12^e arrondissement, 1984-1989, arch. : Carlos Ott), Vue partielle de la grande salle © Éléonore Marantz, juin 2019.



Fig. 20. Opéra Bastille (Paris, 12^e arrondissement, 1984-1989, arch. : Carlos Ott), Vue du foyer du premier balcon © Éléonore Marantz, juin 2019.

Les espaces d'accueil du public sont « exigeants et fastueux » tandis que ceux réservés aux professionnels répondent aux seules exigences d'un « centre de production fonctionnel d'une haute technologie »⁶⁹. Ces « espaces techniques », pratiques et adaptables⁷⁰, occupent 68,05 % des surfaces⁷¹, inversant le ratio des surfaces de l'opéra Garnier (1861-1875) où les espaces « techniques » n'occupent qu'un tiers de la surface totale, la priorité étant donnée aux espaces d'accueil du public. Ce choix témoigne des moyens mis en œuvre à Bastille pour atteindre une haute qualité de spectacle. Carlos Ott s'est en outre efforcé d'imposer une implacable logique distributive dans l'affectation des différents espaces, selon une hiérarchisation fondée sur des critères de proximité horizontale et verticale par rapport à la scène de la salle principale. Par exemple, les régisseurs, considérés comme les chefs d'orchestre du plateau, furent installés aux premier, deuxième et troisième étages côté rue de Charenton, à proximité immédiate du plateau où ils officient quotidiennement.

Machine de production plus que monument du spectacle social, l'opéra Bastille, au-delà de la dimension intrinsèquement politique de son projet, révèle une dimension proprement « révolutionnaire » puisqu'il vient remettre en question un modèle d'équipement culturel dédié à l'art lyrique qu'incarnait encore l'opéra Garnier. Finalement, et malgré les controverses dont il fut l'objet, il a conféré une nouvelle identité à l'Opéra national de Paris. D'ailleurs, dès son inauguration, Bastille est très rapidement devenu « une star »⁷² : deux mois d'attente pour le visiter dès le mois de mai 1990, reconnaissance quasi-unanime de la qualité des installations de la part des artistes lyriques. Conformément au souhait de ses initiateurs, Bastille s'est, de fait, imposé comme une référence internationale dans le palmarès des opéras⁷³. En février 2019, il a été décidé que la salle modulable, délaissée avant même d'être opérationnelle lors de la construction de l'opéra, serait rénovée et retrouverait sa vocation originelle en 2023. Ce projet a fait l'objet d'un nouveau concours d'architecture, pour lequel Carlos Ott fut consulté⁷⁴ et qui fut remporté par le cabinet danois Henning Larsen Architects⁷⁵. À l'occasion de cette intervention, les ateliers vont recouvrer leur emprise initiale et les espaces de l'administration, dont les locaux

69 Catherine Buard, Brigitte Lebhar, *Architectures capitales, Paris, 1979-1989, op. cit.*, p. 109.

70 *Ibid.*

71 AN 20000329/31.

72 Guillemette de Vericourt, « Voyage dans les coulisses de l'Opéra Bastille », *Marie France*, Mai 1990.

73 *Ibid.*

74 Entretien avec Carlos Ott, 9 mars 2019.

75 Opéra national de Paris, « Henning Larsen Architects aménagera la Salle modulable et construira les nouveaux ateliers Bastille de l'Opéra national de Paris », *Communiqué du 5 février 2019* [en ligne sur le site de l'opéra Bastille].

ne répondent plus aux exigences et conditions actuelles de travail, vont être rénovés. Trente ans après son inauguration, l'opéra Bastille tient toujours sa réputation de salle d'art lyrique performante et révèle son adaptabilité. Cette pérennité fonctionnelle serait-elle finalement son legs principal ?

Travail universitaire dont est tiré cet article : Mathilde Galloni d'Istria, *L'Opéra Bastille, un opéra à trois temps*, mémoire de Master 2 recherche Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018-2019.

OMBRE ET LUMIÈRE AUX JEUX OLYMPIQUES D'HIVER DE 1992 : UN DÉCOR POSTMODERNE POUR UN ENSEMBLE CULTUREL À ALBERTVILLE (1989-1993)

MARIE BEAUVALET

Les grands événements sportifs – et plus particulièrement les Jeux olympiques – sont généralement le catalyseur d'une transformation tant de l'espace urbain que du paysage architectural des villes hôtes¹. Le développement et la requalification d'espaces jusqu'alors en marge, ainsi que l'ambition de représentation à l'échelle internationale de l'entité organisatrice, sont souvent les motivations principales pour l'organisation de tels événements. Les 16^e Jeux olympiques d'hiver de 1992, attribués à Albertville (France, Savoie), se déploient sur treize sites répartis dans la vallée de la Tarentaise². Albertville est chargée, sous la houlette du Comité d'organisation des Jeux olympiques (COJO), de la construction de la patinoire principale (Halle de Glace), de l'anneau de patinage de vitesse et du stade des cérémonies. Afin de tirer tout le bénéfice du remarquable vecteur d'image que constituent les Jeux olympiques, beaucoup d'aménagements sont menés en marge de l'événement. Ils peuvent être soit d'ordre purement fonctionnel³, à l'image de la réfection des routes⁴, du prolongement et de l'amélioration du réseau ferroviaire (gares, électrification des voies)⁵, soit d'ordre esthétique et médiatique. À ce titre, la réfection du centre-ville d'Albertville fait l'objet d'une attention toute particulière. Albertville profite ainsi des Jeux et de la réalisation du « parc olympique », en périphérie de l'agglomération, pour concrétiser son projet de restructuration du centre-ville, en particulier le quartier de la Poste,

- 1 John Robert Gold et Margaret M. Gold, *The making of Olympic cities : critical concepts in urban studies*, New York, Routledge, 2012 ; Valerie Viehoff et Gavin Poynter (éd.), *Mega-event cities : urban legacies of global sports events*, Burlington, Ashgate, 2015.
- 2 Marie Beauvalet, *Construire l'idéal olympique. Les Jeux olympiques d'hiver d'Albertville (1992)*, mémoire de Master 2 recherche Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018-2019.
- 3 AN 19950153/1 : « Cahier n° 3. Le choix de développement de la Savoie « Montagne de l'Europe » et ses conséquences sur l'offre des sports d'hiver », *Stratégies de valorisation économique liée à l'organisation des Jeux olympiques d'hiver de 1992*, décembre 1989.
- 4 AN 19900043/5 : *Protocoles d'accord relatifs aux travaux d'aménagements de la route nationale 90 en Tarentaise (2^e programme 1986-1991)*, décembre 1986-novembre 1987.
- 5 *Les Aménagements olympiques de 1992*, Mastère AMUR, École nationale des ponts et chaussées, 1987-1988.

dans le cadre d'un « contrat ville moyenne »⁶ et au moyen de la création d'une zone d'aménagement concerté (ZAC)⁷. Cet exemple n'est pas isolé : la ville de Moûtiers saisit également l'opportunité de la construction du centre de télédiffusion olympique (CIRTV) pour requalifier une friche industrielle en un quartier de logements, bureaux et commerces. À Albertville, le projet de la place de l'Europe et du centre culturel du Dôme (arch. Jean-Jacques Morisseau, 1989-1993), en plein cœur du quartier de la Poste et de la ZAC, est l'occasion de voir comment se construit l'identité visuelle, culturelle et historique d'une ville de taille moyenne et de quelle manière l'architecte saisit ces enjeux pour les traduire en architecture.

Fabriquer une image de la ville et renouveler l'offre culturelle

À l'échelle d'Albertville – sous-préfecture d'environ 18 000 habitants – une restructuration des espaces publics du centre-ville, avec la réalisation de logements, de locaux commerciaux et surtout d'un complexe culturel incluant un théâtre et une médiathèque, apparaît comme un projet ambitieux. Si à la fin des années 1980, l'attention est focalisée sur les grands chantiers parisiens souvent menés par des architectes de renommée internationale, à l'image de l'achèvement du projet du Grand Louvre à Paris entre 1983 et 1989 par Iohannes Ming Pei, Michel Macary et Georges Duval, ou encore de la Grande Arche de la Défense dont le chantier est également en passe d'être livré (1983-1989, arch. Johan Otto von Spreckelsen et Paul Andreu), d'autres projets, de moindre envergure mais tout aussi importants à l'échelle des villes qui en sont le théâtre, contribuent à l'émulation architecturale. Ceci peut être en partie imputé aux lois de décentralisation de 1982 qui confèrent aux territoires et aux communes des compétences nouvelles. Fortes de cette autonomie renforcée, de nombreuses villes se lancent dans une politique d'aménagement et dans une quête de réalisations emblématiques, tout en restant parfois un peu frileuses face au défi que peuvent constituer de tels projets, notamment en termes de qualité architecturale et d'engagement culturel⁸. Ces actions sont essentiellement dues à l'ambition de maires soucieux d'augmenter l'attractivité de leurs villes et de

- 6 Loïc Vadelorge, « Les villes moyennes ont une histoire », *L'Information géographique*, vol. 77, n° 3, 2013, p. 29-44.
- 7 Je remercie la mairie d'Albertville, en particulier Madame Laurence Millers, pour les documents qu'elle m'a communiqués. Je tiens également à remercier Myriam Lesage pour sa précieuse contribution photographique.
- 8 Éric Lengereau, *Architecture, urbanisme et pratiques de l'État : 1960-2010*, Paris, Documentation française, 2017, p. 183 et 222-223.

marquer durablement le paysage de ces dernières. Nîmes en est un exemple marquant : Jean Bousquet fait intervenir de nombreux architectes renommés, à l'image de Norman Foster ou Jean Nouvel⁹, et épauler des projets particulièrement audacieux¹⁰. L'architecture n'est pas la seule donnée de l'équation, et les enjeux d'aménagement et de planification urbains se posent avec une nouvelle acuité¹¹. Si cette question paraît légitime pour de grandes villes ou métropoles régionales comme Aix-en-Provence, Lille, Nantes ou Nîmes, de plus petites se saisissent également de ces enjeux, à l'image d'Albertville.

En 1989, le déficit en équipements culturels à Albertville est criant. René Gachet, directeur régional des Affaires culturelles de la région Rhône-Alpes, commande une étude en concertation avec Henri Dujol, maire d'Albertville¹². Alain Claude, désigné comme chargé de mission détaché à la ville, se rend vite à l'évidence qu'Albertville est un réel « désert culturel »¹³. En effet, seules les villes de Chambéry et d'Annecy disposent d'une programmation complète avec, respectivement, la Maison de la Culture et le Centre d'action culturelle. Pourtant, la zone d'influence d'Albertville, qui couvre les vallées de la Tarentaise et de l'Arly, concerne à la fin des années 1980 une population d'environ 60 000 habitants. La programmation culturelle locale se résume en des actions associatives valeureuses, telles que celles menées par le Comité des fêtes. Cela semble inconcevable au vu du nombre d'habitants et des établissements scolaires concernés. La ville propose donc un équipement sous forme d'un « vague projet d'auditorium »¹⁴ qui, grâce à Alain Claude, se mue en un programme plus étoffé. L'équipe municipale, entraînée par l'adjoint à la Culture, Jean-Pierre Dubourgeat, est convaincue par le rapport d'Alain Claude, et vote la construction d'un complexe culturel associant un théâtre, deux cinémas, une bibliothèque

9 Fanny Bocklandt, « "Expérience Nîmes" : de l'art de la ville à sa représentation », Éléonore Marantz (dir.), *L'Atelier de la Recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2016# : L'architecture en discours*, actes de la journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture du 29 septembre 2016, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019.

10 Mathilde Pons, « La couverture des arènes de Nîmes (1988-2005). Enjeux et réalités d'une intervention contemporaine dans l'existant », Éléonore Marantz (dir.), *L'Atelier de la Recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2018#*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2020.

11 Éric Lengereau, *Architecture, urbanisme et pratiques de l'État : 1960-2010*, op. cit., p. 183 ; Marcel Roncayolo, « Préface », dans Patrizia Ingallina, *Le projet urbain*, Mayenne, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2010.

12 Bernadette Bost, « Une scène olympique pour Albertville », *Le Monde*, 1^{er} février 1992.

13 « Les incertitudes demeurent sur la construction d'un centre culturel à Albertville », *Le Monde* (édition Rhône-Alpes), 28 septembre 1990, p. 18.

14 « Les incertitudes demeurent sur la construction d'un centre culturel à Albertville », art. cit.

et des salles d'exposition¹⁵. Ce projet culturel se double d'un projet urbain et immobilier intégrant un hôtel, des logements, des commerces, des bureaux et des parkings¹⁶. Cette décision rencontre toutefois des réactions hostiles, en particulier de la part de plusieurs membres du conseil municipal qui crient à la démesure et aux dépenses excessives¹⁷ (fig. 1).

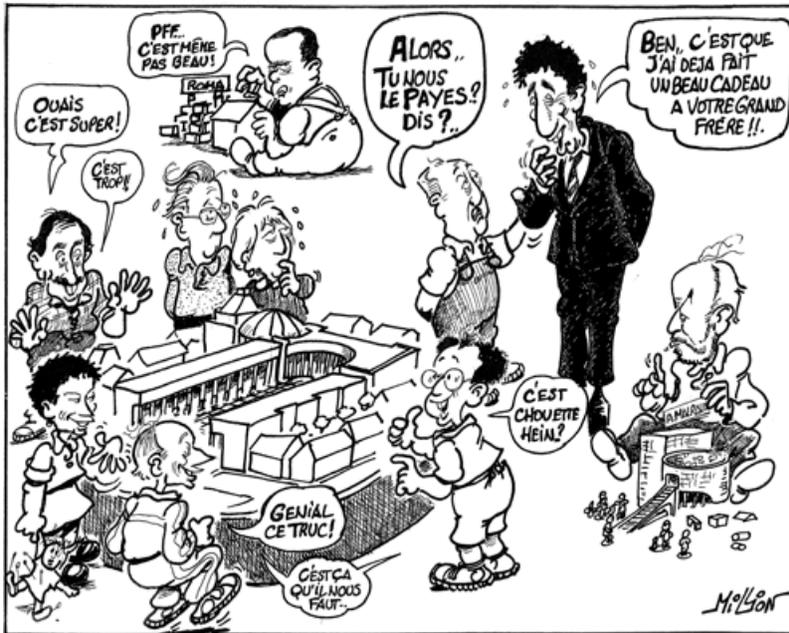


Fig. 1. Georges Million, Henri Dujol, maire d'Albertville, demandant à Jack Lang un financement pour la place de l'Europe; Louis Besson, maire de Chambéry, « joue » avec la maquette du théâtre de Mario Botta, octobre 1989. Archives municipales d'Albertville.

Un concours sur esquisse pour la réalisation de cet ensemble est lancé en juin 1989 dans l'optique d'une inauguration pour l'ouverture des Jeux olympiques, en janvier 1992. Sur les 59 équipes s'étant portées candidates, seules cinq sont amenées à proposer un projet (Bernard Kohn, Tassin-Hamayou, Jacques Lévy et Yves Dujol, Galfetti-Frog et Jean-Jacques Morisseau)¹⁸. D'autres agences de renommée nationale avaient également été retenues, sans toutefois

¹⁵ Archives municipales d'Albertville 42W147, *Dossier consultation concours centre culturel et environnement urbain*, juillet 1989.

¹⁶ AM Albertville, 42W148, *Jury d'examen des propositions*, 5 octobre 1989.

¹⁷ « La majorité municipale ne se rend pas compte qu'elle est en train de conduire cette ville à la faillite », déclare l'un des membres du conseil municipal : « Les soucis du Docteur Dujol », *La Vie nouvelle*, 19 octobre 1990.

¹⁸ *Ibid.*

donner suite, à l'image de Christian Hauvette, Maurice Novarina ou encore André Wogenscky. Parmi les projets proposés, deux retiennent l'attention du jury : ceux de Jean-Jacques Morisseau et d'Aurelio Galfetti, associé pour l'occasion à l'agence Frog. Fort de son expérience avec Mario Botta à Chambéry¹⁹ – une référence primordiale pour le jury –, Galfetti propose un théâtre à balcon avec une salle en trapèze inversé de 500 places dans le parterre et de 270 dans les galeries. C'est cependant le projet de Jean-Jacques Morisseau qui est retenu, ce dernier étant allé au-delà des demandes du jury dans la « réflexion et la conception »²⁰ tout en proposant un prix inférieur à celui de son compétiteur direct (35 MF contre 39 MF, valeur 1989)²¹. Morisseau dispose également de références récentes en matière culturelle, étant donné qu'il vient d'achever, en 1988, le théâtre de la Colonne à Miramas; le jury note d'ailleurs à son sujet dans la catégorie « références-observations » : « Haut de gamme. Très connu »²². Le projet sur esquisse de Morisseau est particulièrement apprécié, notamment pour ses dessins, et il est retenu par le jury à l'unanimité (fig. 2).

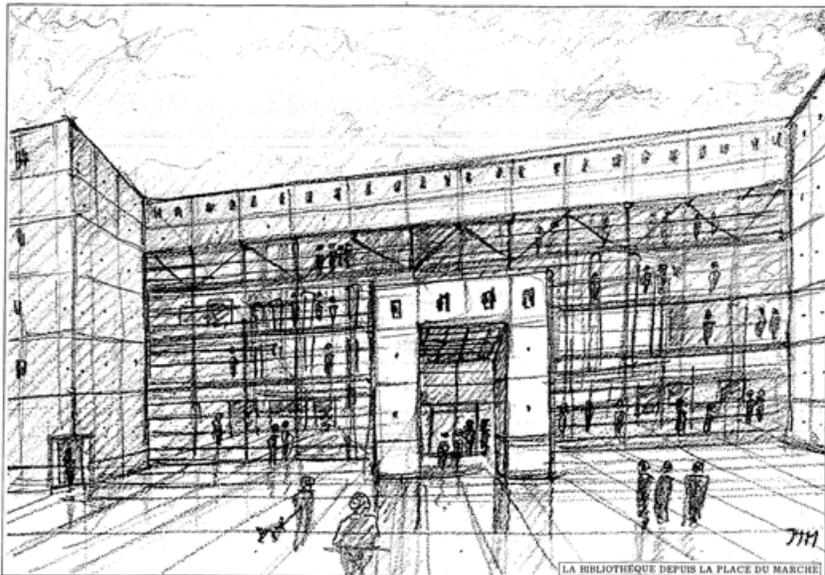


Fig. 2. Jean-Jacques Morisseau, dessin de rendu de l'entrée de la bibliothèque, juillet 1989. Archives municipales d'Albertville.

- 19** La maison de la Culture de Chambéry sera installée dès 1989 dans l'espace Malraux, œuvre de Mario Botta (1984-1987) qui a connu un fort écho dans le monde architectural.
- 20** AM Albertville, 42W148, *Jury d'examen des propositions, op. cit.*
- 21** Dès que le projet a été voté, le coût du projet a été réévalué à 62 MF en octobre 1990 : « Feu vert pour le centre culturel d'Albertville », *Le Monde* (édition Rhône-Alpes), 17 octobre 1990.
- 22** *Ibid.*

Le théâtre du Dôme de Jean-Jacques Morisseau, conçu « à l'italienne », compte 800 places, il est doublé d'un cinéma de 280 places, d'une vidéothèque, d'une médiathèque et d'une salle polyvalente²³. La place piétonne – une spécificité obtenue de haute lutte par l'architecte²⁴ – est flanquée de deux longs corps de bâtiments en R+4 qui abritent des commerces en rez-de-chaussée et des logements dans les étages. Les arcades du rez-de-chaussée sont surmontées par un ordre colossal sur trois niveaux, des baies géminées rectangulaires animant les travées, celles de l'attique étant en plein cintre (fig. 3). Ces deux corps de bâtiments forment un ensemble avec le Dôme, les matériaux, les corniches, les colonnes ainsi qu'une frise avec des motifs carrés unissant le tout. La rotonde se distingue par l'usage de verre miroir entre les colonnes sur les trois niveaux d'étage courants et par son entrée semi-circulaire. Les espaces sont généreux, le jeu sur l'opacité et la transparence permet de créer des rythmes. Les équipements culturels, qui manquaient si cruellement à la ville, sont largement mis en évidence par la place en enfilade aboutissant à la rotonde. Le projet assure ainsi son triple rôle de moteur de la rénovation urbaine, de rééquilibrage de l'offre culturelle ainsi que de monumental marqueur urbain, le théâtre apparaissant comme l'élément clé du dispositif²⁵.



Fig. 3. Vue générale de la place de l'Europe, janvier 2020. Photo Myriam Lesage.

²³ « Albertville. Conseil municipal, marathon men », *Les Échos*, 15 décembre 1989, p. 8.

²⁴ Témoignage de Jean-Jacques Morisseau, architecte. Paris, 29 mai 2019.

²⁵ Le théâtre est un élément traditionnel de prestige pour les villes : « Aller au théâtre », *Histoire urbaine*, n° 38, vol. 3, 2013.

Cette quête de prestige est renforcée par les choix de l'architecte pour l'intérieur du théâtre. Les matériaux utilisés – béton, bois blond, cuivre et velours noir – créent un jeu subtil sur les textures et les teintes, induisant une impression d'unité chaleureuse. La salle, qui semble combiner les typologies des théâtres italiens mais aussi élisabéthains en réunissant une salle quasi circulaire, une scène de conception cubique et des galeries associées à des loges, a beaucoup en commun avec le théâtre de la Colonne à Miramas. Les loges en arcades sont soulignées par des pilastres. Une palette de couleurs chaudes incite le spectateur à « faire corps » avec la salle. Si Jean-Jacques Morisseau réutilise à Albertville le système acoustique déjà éprouvé à Miramas où des interstices avaient été ménagés entre les briques des murs, au théâtre du Dôme, les parements de bois sont perforés pour casser les résonances.

(Re)tracer un lien historique

Les choix de Jean-Jacques Morisseau laissent poindre une dimension identitaire en lien avec le territoire d'Albertville et de la Savoie. L'architecte revendique une référence, assez générale, à l'Italie. Cette dernière passe par le recours à des signes, des indices qui, individuellement, ne seraient pas forcément pris comme tels, mais qui forment un ensemble signifiant. Ce travail en *patchwork* est assumé par Morisseau : « L'Italie pour moi, c'est un état d'esprit et pas une architecture »²⁶. Ce faisant, l'atmosphère rappelle indéniablement l'image mentale que l'on peut se faire d'une architecture « à l'italienne », et tout ce que cela peut impliquer dans le cas de la Savoie. En effet, les Jeux olympiques de 1992 se déroulent dans un contexte de résurgence de revendications identitaires initié dans les années 1960 avec les célébrations du centenaire de l'unification du duché de Savoie à la France (traité de Turin, 1860). La référence à l'Italie apparaît donc comme une évocation du passé savoyard, une référence à comprendre en regard des mouvements célébrant le particularisme de ce territoire, à l'image du Mouvement Région Savoie fondé en 1972 qui milite pour la création d'une région Savoie²⁷, ou de la Ligue savoisiennne qui, à partir de 1994, prône une « désannexion »²⁸ du territoire. Qui plus est, le chef-lieu du département de la Savoie, Chambéry, est une ville dont le patrimoine architectural est particulièrement marqué par les échanges avec les provinces italiennes, et notamment la ville

²⁶ Témoignage de Jean-Jacques Morisseau, architecte. Paris, 29 mai 2019.

²⁷ Mouvement Région Savoie, *Livre Blanc et Rouge : Pour une Région Savoie*, 1973.

²⁸ Claire Pittard (dir.), *Histoire de la Savoie et de ses États*, Founant, Yoran Embanner, 2017.

de Turin²⁹. Incidemment, Jean-Jacques Morisseau est l'auteur d'un autre projet concomitant à celui de la place de l'Europe à Albertville, le centre de congrès Le Manège à Chambéry (1989-1992). Dans cette ville résolument marquée par l'héritage italien et dans le cadre d'une intervention sur un ancien manège de cavalerie édifié entre 1844 et 1846, Jean-Jacques Morisseau opte pour une architecture très différente de celle mobilisée à Albertville. L'architecte habille l'ancien bâtiment d'une impressionnante verrière ; son intervention entre en dialogue avec l'architecture d'inspiration sarde, tout en la « complétant » par un fronton surplombant les cinq baies de la façade. Son intervention, employant notamment des éléments volontairement historicisants, présente des points communs avec l'ensemble d'Albertville, notamment le mur-rideau de verre de la façade (fig. 2).

À Albertville, la relation à l'histoire est également un point à considérer pour Jean-Jacques Morisseau. La place de l'Europe étant limitrophe du centre ancien (le Conflans), son aménagement implique de détruire un quartier constitué de petits ateliers, d'îlots sombres et de constructions vétustes afin de relier deux parties de la ville, jusque-là perçues comme des lieux séparés³⁰, structurées par deux rues commerçantes (rues Gambetta et de la République). La destruction de ce quartier « dans les plus brefs délais » était l'un des objectifs premiers de la mairie soucieuse de rénover « l'hypercentre »³¹ d'Albertville. Dans son projet, Jean-Jacques Morisseau ne s'oppose pas à cette préconisation mais s'attache à travailler les abords du quartier pour faire le lien entre les deux axes principaux d'Albertville – la rue de la République et le cours de l'Hôtel de Ville – et à tracer un nouvel « axe symbolique »³² dans la cité ; Bernadette Bost, journaliste au *Monde*, parle à ce sujet d'un « lien symbolique entre le passé et le présent »³³. On retrouve bien dans les choix de l'architecte les éléments « attrayants » soulignés par le jury du concours : « un grand dégagement » et « une grande dimension urbaine »³⁴.

Une place telle un décor de théâtre

Jean-Jacques Morisseau est à la recherche, dans sa pratique, d'un cadre urbain qui permette aux habitants et aux visiteurs d'avoir envie « de se balader, de

29 François Juttet, *Chambéry, lecture d'une ville : patrimoine, architecture, urbanisme*, Chambéry, Éd. Comp'act, 2005 ; Christian Sorrel (éd.), *Histoire de Chambéry*, Toulouse, Privat, 1992.

30 AM Albertville 42W147, *Programme général*, juillet 1989, *op. cit.*

31 *Ibid.*

32 Témoignage de Jean-Jacques Morisseau, architecte. Paris, 29 mai 2019.

33 Bernadette Bost, « Une scène olympique pour Albertville », art. cit.

34 AM Albertville, 42W148, *Jury d'examen des propositions*, *op. cit.*

rêver »³⁵, de l'expérimenter, de se l'approprier. À Albertville, il répond ainsi à la demande du programme de créer un « espace d'appel ou d'aspiration afin d'inciter le visiteur ou l'utilisateur à pénétrer dans le quartier »³⁶. S'opposant à « des architectures froides, impersonnelles et trop intellectuelles », il cherche à donner une dimension « humaine » à ses projets. Pour ce faire, Morisseau recourt à des solutions reposant sur un aspect purement décoratif et volontairement ancré dans un passé recherché, voire fantasmé. Ainsi, le dispositif immersif de la place de l'Europe est complété par des trompe-l'œil. Sur la place du Théâtre, derrière le Dôme, Jean-Jacques Morisseau investit plusieurs murs pignons pour compléter de manière factice ses bâtiments, donnant l'illusion de plus d'espace à l'étroit passage dans lequel ils sont placés (**fig. 4**). Depuis, les habitants ont « colonisé » certains espaces – ce que l'architecte considère comme une grande réussite³⁷ – en faisant percer une fenêtre à l'intérieur même du trompe-l'œil, brouillant ainsi les frontières entre espace architectural et pictural. Ce jeu entre « vrai » et « faux » est amplifié par la présence, face aux peintures en trompe-l'œil et sur l'arrière du théâtre, d'une fenêtre dont l'encadrement imite des rideaux tirés avec leurs embrases (**fig. 5**). Leurrer le passant, ou en tout cas lui fournir des éléments de doute ou de réflexion autour de la question du réel, est également un but revendiqué par l'architecte : « En vieillissant, j'ai apprécié de plus en plus les gens qui mettent de l'illusion dans leur vie, dans leur architecture. Je trouve que cela confère une grande liberté et je trouve qu'il y a beaucoup plus de liberté en Italie qu'en France, plus d'humanité »³⁸. De plus, de tels choix sont opérés dans une optique sociale, avec une connotation positive, bien plus que ne le porte le terme de « populisme », au sens où l'entend Federico Ferrari, terme qui pourrait pourtant s'appliquer dans ce cas. En effet, ce dernier, qui « trouve dans la forme architecturale un instrument puissant et décisif »³⁹, implique souvent une certaine condescendance envers les usagers.

Un jeu « archi-pictural » alliant des références historiques, un goût pour le spectaculaire ainsi qu'un certain sens de l'humour, avait déjà été expérimenté par Jean-Jacques Morisseau au théâtre de la Colonne à Miramas. En façade, une gigantesque colonne bleue, cannelée, tronquée et placée sur un socle rouge, était plaquée sur un fond de céramique blanche dont les limites semblaient déchiquetées. Ce dispositif induit un sentiment d'étonnement et conduit le spectateur à se poser la question de la primauté de la façade : la colonne vient-elle

35 Témoignage de Jean-Jacques Morisseau, architecte. Paris, 29 mai 2019.

36 AM Albertville 42W147, *Programme général*, juillet 1989, *op. cit.*

37 Témoignage de Jean-Jacques Morisseau, architecte. Paris, 29 mai 2019.

38 *Ibid.*

39 Federico Ferrari, *Le populisme esthétique : l'architecture comme outil identitaire*, traduit par Maria Cristina Bonini, Gollion, Infolio, 2015, p. 16.



Fig. 4. L'un des trompe-l'œil donnant sur l'arrière de la place, janvier 2020. Photo Myriam Lesage.



Fig. 5. Détail de la « fenêtre-rideau », janvier 2020. Photo Myriam Lesage.

parasiter la « véritable » façade en brique ou est-ce l'inverse ? Cette façade, en quelque sorte secondaire, est composée d'arcades de briques animées par des colonnes et de fausses fenêtres pouvant faire penser à celles de la Porta Pia de Michel-Ange à Rome (1561-1565). Le *storytelling* est encore une fois affirmé, revendiqué : Jean-Jacques Morisseau ne se veut pas un « puritain de l'architecture »⁴⁰, il « fabrique des images » et pense que « tous les moyens qu'utilisent les scénographes ou les gens de cinéma pour faire rêver sont essentiels. [Il a] appris avec le temps qu'il faut tricher avec la réalité et proposer un décor »⁴¹. Cette générosité envers le « peuple » peut faire penser aux propositions de Ricardo Bofill, dont les Arcades du Lac à Saint-Quentin-en-Yvelines (1978-1982) ont été d'emblée qualifiées de « Versailles pour le peuple »⁴², ou encore au quartier Antigone de Montpellier (1979-1985), notamment avec la place du Nombre d'Or. Tout comme Bofill, Morisseau recherche une certaine monumentalité, tant par les formes que par la générosité des espaces. Le tout est abrité derrière des façades évoquant des architectures historiques, bien souvent inaccessibles pour le commun des usagers. Ricardo Bofill ne rechigne pas, lui non plus, à

⁴⁰ Federico Ferrari (dir.), *La fabrique des images : l'architecture à l'ère postmoderne*, Gollion, Infolio éditions, 2017.

⁴¹ Témoignage de Jean-Jacques Morisseau, architecte. Paris, 29 mai 2019.

⁴² Michèle Champenois, « Chantiers pour demain dans la ville nouvelle de Saint-Quentin-en-Yvelines : Bofill construit son "Versailles pour le peuple" », *Le Monde*, 15 janvier 1980.

créer des décors⁴³ passant par un certain refus de la simplicité et une audace des proportions⁴⁴. La démarche de Jean-Jacques Morisseau peut également être rapprochée de la posture post-moderne de Michael Graves, et notamment de projets comme celui des bureaux de la compagnie Walt Disney (Burbank, Californie, 1985-1991). En effet, Graves comme Morisseau font l'expérimentation, au moyen d'un jeu éclectique, de la mutation de signes culturels populaires et/ou de leurs images médiatiques en plaisanteries, références ou citations plus ou moins explicites⁴⁵. Ces démarches, qui font une place aussi bien à la culture savante que populaire, constituent l'essence d'une culture post-moderne qui brouille les frontières établies⁴⁶.

Avec l'architecture qu'il propose, Jean-Jacques Morisseau semble bien appartenir à ce groupe d'architectes « post-modernes » tel que le définit Charles Jencks⁴⁷. Selon lui, ces architectes s'arrogent le droit de ne pas être systématiquement innovants, de ne pas forcément faire des architectures fonctionnelles, mais de pouvoir générer une architecture composite, émaillée de références au passé⁴⁸. La colonne de la façade du théâtre de Miramas ne fait-elle pas écho aux colonnes monumentales de la « façade » de Hans Hollein dans la *Strada novissima* de la biennale d'architecture de Venise de 1980⁴⁹? De même, on peut voir dans la place de l'Europe d'Albertville, une Piazza d'Italia (La Nouvelle-Orléans, arch. Charles Moore, 1976-1979) agrandie et assagie. Ces deux projets témoignent également de l'idée qu'une œuvre architecturale de grande envergure et d'aspect quelque peu « tape-à-l'œil » peut, en elle-même, revitaliser un quartier⁵⁰. Si la Piazza est perçue comme un échec, souvent imputé à son extravagance⁵¹, le projet de Jean-Jacques Morisseau, en restant plus « conservateur » du point de vue du design, des matériaux et de la présence

43 Ricardo Bofill se propose notamment de créer de grands « décors de théâtre », notamment en bâtissant des « monuments de démesure » ; Jean-Louis André, Ricardo Bofill, *Espaces d'une vie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1989, rééd. Paris, Seuil, coll. « Point », 1992, p. 30-31.

44 Christophe Gibout, « Néo et post-modernisme : la mode architecturale comme discours public réaménagé », *Quaderni*, n° 35, 1998, p. 12.

45 Dominic Strinati, *An introduction to theories of popular culture*, London, Routledge, 2004, p. 213.

46 *Ibid.*

47 On peut citer, entre autres, Aldo Rossi, Michael Graves, Hans Hollein ou Ricardo Bofill. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

48 Nicolas Jouret, « Qu'est-ce que la postmodernité ? », *Sciences Humaines*, n° 73, juin 1997, p. 22.

49 Organisée à la corderie de l'Arsenal sous le commissariat de Paolo Portoghesi, cette biennale, placée sous le signe de la « Présence du Passé », est dans son essence post-moderne, cette « étiquette » lui étant notamment apposée par Charles Jencks : Charles Jencks, « La Strada Novissima : The 1980 Venice Biennale », *Domus*, n° 610, octobre 1980.

50 Mark Hinshaw, « Postmodern Postmortem », *Landscape Architecture*, vol. 91, n° 6, 2001, p. 131-132.

51 *Ibid.*

de commerces, a non seulement su trouver sa place dans la cité, mais aussi et surtout remplir son rôle de pivot du centre-ville. Morisseau, qui reconnaît une sympathie avec les post-modernes, s'attache à rester fidèle au principe d'« inventer des histoires sous forme architecturale »⁵², tout en les adaptant à leur contexte : « Quand on est Le Corbusier ou Ciriani on a un style. Moi, je triche, je suis capable de changer, de passer de l'ancien au contemporain, de l'épuré au chargé. Ma réponse architecturale peut être différente et j'essaie de faire une réponse juste qui tienne compte du site, des besoins »⁵³.

À Albertville, les enjeux de représentation l'ont emporté sur les contraintes financières. Le projet de Jean-Jacques Morisseau, chiffré à 35 MF lors du concours sur esquisse, revient en fin de compte à 75 MF (valeur 1992), dont 43 MF sont à la charge de la municipalité⁵⁴, le reste étant, entre autres, assuré par la dotation générale de décentralisation⁵⁵. La subvention de 10 MF promise par ministère de la Culture, a été en fin de compte « révoquée » par Jack Lang⁵⁶ (fig. 1). Malgré ces difficultés, le projet est resté fidèle à celui du concours et très peu de concessions ont été faites, au contraire des autres équipements olympiques⁵⁷. Bien que le projet de la place de l'Europe ait pu être critiqué pour son coût excessif – surtout si on le rapporte à la population –, et que les commanditaires aient été taxés de « mégalomanes »⁵⁸, il a néanmoins été bien reçu. La ville a tenu ses paris, elle s'est « faite belle » à temps pour les Jeux et s'est constitué un réel pôle culturel, le tout en accomplissant son objectif de rénovation du centre-ville, dans un contexte de hausse général des dépenses pour la Culture des villes de plus de 10 000 habitants à la fin des années 1980⁵⁹.

Le réaménagement du quartier de la Poste est synchrone des projets olympiques de la Halle de Glace et de l'anneau de patinage⁶⁰. L'esthétique choisie – en commun avec le COJO – pour ces deux équipements est pourtant radicalement différente de celle retenue par la mairie seule pour le centre-ville. Pour le parc olympique, on ne relève aucune trace d'historicisme, les bâtiments devant

52 Témoignage de Jean-Jacques Morisseau, architecte. Paris, 29 mai 2019.

53 *Ibid.*

54 Correspond à 16,5 M€, valeur 2018. Bernadette Bost, « Une scène olympique pour Albertville », art. cit.

55 AM Albertville, 39W230, *Dotation générale de décentralisation. Bibliothèque municipale et centre culturel. Arrêtés préfectoraux d'attribution de subvention*, 1990-1994.

56 « Les incertitudes demeurent sur la construction d'un centre culturel à Albertville », art. cit.

57 Marie Beauvalet, *Construire l'idéal olympique. Les Jeux olympiques d'hiver d'Albertville (1992)*, op. cit.

58 Bernadette Bost, « Une scène olympique pour Albertville », art. cit.

59 Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, *Le 10 % culturel, Dossier*, n° 97, janvier 1993.

60 Halle de glace olympique d'Albertville (1989-1991, arch. : Jacques Kalisz) ; anneau de patinage de vitesse d'Albertville (1989-1991, arch. : Ligne 7 architecture).

mettre en jeu un imaginaire de l'espace et de la conquête technologique⁶¹. High-tech et post-modernisme, tel sport et culture, semblent ici s'opposer et correspondre à deux démarches « commerciales » : l'une à l'échelle internationale, les Jeux devant mettre en avant la performance de la France, l'autre territoriale, le centre-ville d'Albertville devant plaire à un public bien différent et plus restreint. Les propositions de Jean-Jacques Morisseau pour Albertville se font sans l'ironie et le cynisme qui accompagnent, selon Kenneth Frampton, la démarche post-moderne de Charles Moore ou de Robert Venturi⁶². Elles sont plus proches de l'approche radicale de Charles Jencks qui voit dans le post-modernisme une véritable résistance contre un *mainstream* architectural moderniste en ayant recours à un « éclectisme radical »⁶³. Il demeure tout de même dans l'architecture de Jean-Jacques Morisseau une profusion d'éléments destinés à « séduire les masses par un pastiche composé de références historiques »⁶⁴. Ce constat démontre, s'il était nécessaire, qu'il est illusoire de proposer une lecture simple univoque d'un objet architectural, lequel résulte de l'interaction entre l'intention de l'architecte, la réception et des enjeux induits par le contexte. L'architecture de Morisseau, que l'on pourrait qualifier d'immodérée, est un témoignage précieux d'un glissement d'un post-modernisme radical vers un consensus tournant autour d'un « classicisme post-moderne »⁶⁵.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Marie Beauvalet, *Construire l'idéal olympique. Les Jeux olympiques d'hiver d'Albertville (1992)*, mémoire de Master 2 recherche Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018-2019

61 Marie Beauvalet, *Construire l'idéal olympique. Les Jeux olympiques d'hiver d'Albertville (1992)*, *op. cit.*

62 Kenneth Frampton, « L'architecture, la production et le lieu : vers une théorie critique de la construction », *L'architecture moderne : une histoire critique*, Paris, Thames & Hudson, 2009 [1980], p. 312.

63 Diane Ghirardo, *Les architectures postmodernes*, Paris, Thames & Hudson, 1997.

64 *Ibid.*, p. 20-21.

65 Ce concept est esquissé par Jencks en 1980 lorsqu'il commente la Biennale de Venise : Charles Jencks, « La Strada Novissima : The 1980 Venice Biennale », *art. cit.*

LE CAMPUS DE L'UNIVERSITÉ D'AARHUS AU DANEMARK (1992-2018), ENTRE ARCHITECTURE HÉRITÉE ET CRÉATION CONTEMPORAINE

DORIAN BIANCO

Le campus de l'université d'Aarhus représente un symbole majeur de l'architecture moderne danoise. Les historiens considèrent l'aménagement du Parc de l'Université (*Universitetsparken*) comme une étape essentielle dans la formation d'une *tradition moderne* de l'architecture danoise au xx^e siècle, visant à adapter les méthodes constructives traditionnelles aux nouveaux styles de provenance internationale¹. Sa spécificité réside dans la manière avec laquelle ses architectes – Christian Frederik Møller, Kay Fisker et Povl Stegmann – se sont appropriés le langage du Mouvement moderne et l'ont décliné dans une version qu'on a qualifiée tantôt de *locale*, *régionale*, voire *vernaculaire*, mais qui demeure profondément liée à l'architecture nationale. Ils ont imaginé une architecture éloignée des formes et des matériaux industriels, se référant au vernaculaire rural. Les trois architectes s'inscrivent aussi dans la filiation de la tradition danoise des années 1910 et 1920, qui mobilise le savoir-faire artisanal, pour aboutir à régionalisme dépouillé des systèmes ornementaux romantiques ou néoclassiques : maçonneries en briques, toitures à deux versants et couvertures en pannes flamandes. Ce répertoire « pittoresque » donne un caractère organique à son architecture fonctionnaliste. Il offre par la même occasion une version nationale de la modernité. À l'université d'Arhus, la question de l'identité revêt ainsi un double sens : elle désigne d'une part un discours sur l'équilibre entre adaptation et préservation d'une architecture comportant des invariants (murs pleins, briques, pignons, caractère anti-urbain) et, d'autre part, ses adaptations dans le temps, au travers de bâtiments successivement réalisés jusqu'à l'époque contemporaine. La construction du musée Steno (Mads Møller, 1992), de l'auditorium du lac (*Søauditoriet*, C.F. Møller Tegnestue, 2001) et des laboratoires de recherche en biomédecine (*Skou-Bygningen*, Cubo arkitekter, 2018), tous les trois situés sur le Parc, relèvent de ces déclinaisons contemporaines veillant à prolonger un ensemble architectural cohérent. Ils posent la question de la possibilité d'innover sur la base d'un modèle préexistant et de construire dans le respect d'une identité qui avait fait école pour toute une architecture nationale.

1 Tobias Fader, *Dansk arkitektur*, København, Arkitektens Forlag, 1963.

Les débuts d'une architecture moderne et pittoresque

Pour comprendre la démarche singulière des architectes qui sont intervenus dans le parc de l'université (*Universitetsparken*) depuis le début des années 1990, il faut remonter aux origines de la « tradition moderne » danoise. À la toute fin des années 1920, les Danois s'ouvrent aux conceptions formulées par le mouvement du Bauhaus en Allemagne. Parmi eux, Christian Frederik Møller (1898-1988), Kay Fisker (1893-1965) et Povl Baumann (1878-1963) sont tous les trois issus de l'Académie royale des Beaux-Arts de Copenhague. Leurs premières esquisses pour le projet d'Université (1931) reflètent leur intérêt pour le Bauhaus et les récents bâtiments de la Nouvelle objectivité qu'ils avaient visités en 1929 lors d'un voyage d'étude en Allemagne. Les architectes s'inspirent tout particulièrement de l'école de la confédération syndicale *Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes* (ADGB) à Dessau, construite en 1928-1930 par Hannes Meyer et Hans Wittwer². Les bâtiments résidentiels se présentent comme des blocs décalés en cœur d'îlot, dont les murs de brique jaune sont rythmés de fenêtres carrées. Cependant, lorsqu'ils remportent le concours avec l'aide du paysagiste Carl Theodor Sørensen, les architectes y ajoutent, dans le projet final, des toitures à deux versants, surmontées de pannes flamandes jaunes. Enfin délimité, le site du campus forme désormais le parc de l'université où les premiers bâtiments hébergeant la faculté de Physique sont construits de 1932 à 1933³. Plusieurs blocs parallèles alternent de manière inégale murs gouttereaux et pignons percés de baies rectangulaires. L'association inédite de briques et de tuiles jaunes contrevient à la tradition locale où cette couleur était réservée aux façades sur cour, les toitures devant être normalement surmontées de pannes flamandes rouges pour former un contraste visuel en façade. À la faculté de Physique, la construction associe le savoir-faire de la brique avec des innovations modernes : le recours à des linteaux métalliques permet d'éliminer le traditionnel arc de décharge et de supprimer les éléments en saillie sur la façade.

La faculté de Physique fut décriée lors de son inauguration en 1933, notamment par le roi Christian IX qui fustigea le caractère primitif⁴ et la simplicité quasi-puritaine d'une architecture éliminant toute ornementation sur les façades, s'apparentant à une version épurée de la longère traditionnelle, dupliquée et regroupée en plusieurs bâtiments mitoyens et perpendiculaires. Dès lors, un

2 Olaf Lind, Poul Ib Henriksen, *Arkitekturfortællinger, om Aarhus Universitets Bygninger*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2003.

3 Christian Frederik Møller, *Aarhus Universitets Bygninger*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1978.

4 Palle Lykke, *By og Universitet*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1996.

rapport de force s'engage entre l'architecte et la municipalité pour la construction des bâtiments suivants. C.F. Møller veut préserver et approfondir le projet d'un campus à l'architecture fortement homogène, à la fois moderne dans son plan, anti-monumentale dans sa forme et organique par le paysage pittoresque que recrée C. Th. Sørensen à l'échelle du parc. Il aménage un étang central alimenté par un ruisseau coulant en pente douce depuis le nord (**fig. 1**). Les collines qui l'entourent, formant des cœurs d'îlot couverts de gazon, sont uniquement plantées de chênes et forment un site homogène, clairement inspiré par les paysages danois⁵ caractérisés par un ensemble de moraines dédiées à une polyculture mêlant élevage, des parcelles agricoles (système intermédiaire entre bocage et openfield), bosquets d'arbres feuillus ou de conifères et étangs.



Fig. 1. Vue du parc de l'université (*Universitetsparken*) remontant vers les bâtiments principaux avec, de gauche à droite, la bibliothèque (*Bogtårnet*), la cour du Soleil (*Solgården*) et l'amphithéâtre (*Aula*), en janvier 2019 © Dorian Bianco.

Une architecture universitaire en tuiles et briques jaunes

L'édification des premiers logements étudiants (1935), de la faculté de Biochimie et de Physiologie (*Biokemisk-Fysiologisk Institut*, 1935-1936) et du musée d'Histoire naturelle (*Naturhistorisk museum*, 1937-1939), suit le modèle établi à la faculté de Physique. C.F. Møller se consacre ensuite au développement

5 Sven-Ingvar Andersson, Høyer Steen, C. Th. Sørensen, *Landscape modernist*, Copenhagen, The Danish Architectural Press, 2001.

majeur de l'université, qui s'étalera de la Première Guerre mondiale à 1963, en concevant les bâtiments principaux (*Hovedsbygningerne*), situés dans la section nord du parc (**fig. 1**). Un amphithéâtre ainsi qu'un ensemble de bâtiments administratifs sont construits dans un style concédant aux souhaits municipaux une monumentalité discrète, tout en conservant une forte continuité avec l'architecture du campus. L'auditorium, un hexagone doté d'une impressionnante structure en béton laissée apparente à l'intérieur, comporte une façade sud vitrée surplombant le parc, par laquelle pénètre le soleil d'hiver lui conférant un caractère religieux inspiré par la *Grundtvigs Kirke* de Peder Vilhelm Jensen-Klint⁶. À l'ouest, les bâtiments administratifs forment une cour (*solgården*) bordée par un mur de soutènement ondulant et des portiques constitués de piliers en briques jaunes reliés par une série d'arcs. La composition d'ensemble s'inspire de la ville médiévale de San Gimignano (Italie), dont le tableau éponyme de William Scharff (1925) a directement inspiré C.F. Møller⁷. En 1963, la bibliothèque universitaire (*bogtårnet*, la « tour-livre »), dont la silhouette imite la tranche d'un livre disposé verticalement, achève la réalisation du complexe des bâtiments principaux. C.F. Møller, confirmé dans ses fonctions d'architecte en chef, étend les facultés scientifiques durant les années 1960 et 1970 vers le sud du parc autour de son étang central (*Søuniversitet*), et au-delà sur le parc Vennelyst. Chaque bâtiment y reproduit la même architecture : plan en *ails de moulin*⁸, façades dissymétriques, pleins, angles droits et trames rectangulaires alternant murs gouttereaux et pignons, adaptation à la déclivité du terrain, tuiles et briques jaunes sur lesquelles sont disposés des plans de lierre et de vigne vierge. L'ensemble du campus prend les allures d'un village dont la modernité pittoresque aligne un programme de bâtiments universitaires sur une typologie d'architecture domestique.

Ce caractère pittoresque est le fruit d'un contrôle de l'architecte en chef sur le processus de conception et de réalisation, ainsi qu'à sa maîtrise des différentes échelles du projet : paysagère, architecturale et mobilière. Pour les bâtiments principaux, l'université commande au décorateur (*møbelarkitekt*) Poul Henningsen les suspensions Spirale (1942) pour éclairer le grand amphithéâtre⁹. Les salles d'étude sont équipées de chaises J39 réalisées par Børge Mogensen (1937). L'université d'Aarhus acquiert ainsi le statut d'une œuvre d'art total, considérée dès la seconde moitié du xx^e siècle comme une version

6 Olaf Lind, Poul Ib Henriksen, *Arkitekturfortællinger, om Aarhus Universitets Bygninger*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2003.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Tina Jørstian, Poul Eric Munk Nielsen eds., *Light Years Ahead, The Story of the PH Lamp*, Copenhagen, Louis Poulsen, 1994.

nationale de l'architecture moderne distincte du style international¹⁰. Kay Fisker, qui a cessé depuis 1939 de collaborer avec C.F. Møller sur le chantier d'Aarhus, élabore la notion de *tradition fonctionnelle* en 1950 pour désigner l'adaptation des méthodes constructives danoises aux innovations modernes et internationales. À l'occasion d'un long séjour professionnel aux États-Unis, Kay Fisker emprunte cette expression, qu'il applique au *Bay Region Style* observé sur la côte ouest¹¹, à une publication d'*Architectural Review* (1947) consacrée à l'architecture suédoise d'après-guerre¹². Bien qu'elle ne désigne pas originellement l'architecture du campus, l'Université d'Aarhus devient le symbole de la tradition moderne danoise développée sur le temps long. La modernité pittoresque d'Aarhus fait dire, selon les mots de C.F. Møller lui-même, que ses bâtiments semblent naturalisés sur leur site (*vokset op af jorden*, « naturellement sorties de terre »¹³) comme l'habitat dispersé des longères épouse harmonieusement les lignes du paysage danois.

Après C.F. Møller : de la construction à la préservation

C.F. Møller meurt en 1988 et laisse un testament qui édicte une série de prescriptions¹⁴ sur l'architecture des futurs bâtiments du campus qu'il considère comme l'une de ses réalisations les plus abouties. Cette charte prescrit la poursuite du modèle architectural originel : bâtiments en briques et tuiles jaunes sur un plan perpendiculaire, cœur d'îlot, plantation de chênes, etc. Sur la base de la nouvelle loi sur l'université (1992) qui modifie la composition des conseils académiques, l'université d'Aarhus adopte progressivement, comme les autres établissements publics danois, les méthodes du *New Public Management* qui ont comme objectif principal le rayonnement international de l'établissement. L'enseignement intègre le cadre compétitif des classements universitaires. L'administration lance alors de grands projets d'aménagement du campus. En dépit du projet avorté de parc scientifique (*Videnskabspark*) sur une partie du campus originel, l'Université s'étend désormais bien au-delà de ses limites historiques (*Forskerparken* à l'ouest, *Katrinebjerg* au nord-est),

10 Tobias Fader, *Dansk arkitektur*, København, Arkitektens Forlag, 1963.

11 Kay Fisker, « Den funktionelle tradition, Spredte indtryk af amerikansk arkitektur », *Arkitekten Månedshæfte*, 5-6, p. 69-100.

12 « The New Empiricism : Sweden's latest style », *Architectural Review* 101/606, juin 1947, p1. 99-204.

13 Christian Frederik Møller, *Universitetsparken og Vennelystparken i Aarhus, kortfattet gennemgang af bygninger og anlæg med beskrivelse, intentioner og retningslinier for bygningsmæssige udvidelser og ændringer*, Udgivet med bistand af arkitektfirmaet C.F. Møllers tegnestue og Aarhus tekniske forvaltning, 1988.

14 *Ibid.*

avec de nouveaux ensembles construits dans un style différent de celui du Parc. L'organisation administrative se modifie également de manière radicale : en 2001, les anciennes facultés sont absorbées dans quatre grandes écoles. La protection du site historique, constitué des deux parcs et de plusieurs bâtiments au nord de la *Nordre Ringgade*, se pose pour la première fois durant les années 1990 car certains projets pouvaient potentiellement remettre en cause les recommandations de C.F. Møller.

Le cadre institutionnel de la planification urbaine permettra d'encadrer les premières tentatives de préservation du site. L'urbanisme danois, depuis les grandes réformes administratives de 1973 (*Planlovreform*)¹⁵ est marqué par une approche en partie décentralisée et fortement planificatrice. Les municipalités portent l'initiative d'établir un plan d'urbanisme local (*lokalplan*), réalisé sous la direction d'un *Stadsarkitekt* (architecte de l'État), qui puisse couvrir l'intégralité des zones urbaines. Cet urbanisme réglementaire édicte des recommandations strictes depuis l'implantation des bâtiments jusqu'aux types de matériaux et de toiture à utiliser. En 1993, la municipalité d'Aarhus adopte un plan d'urbanisme (le plan n° 376) englobant les parcs de l'Université et du Vennelyst¹⁶. Il reprend l'ensemble des recommandations de C.F. Møller en délimitant les espaces constructibles et en réglementant l'architecture des nouveaux bâtiments qui doivent suivre le « modèle » en briques jaunes. Le paysage doit être également préservé dans ses caractéristiques végétales (pelouses, chêne, étang). La créativité architecturale des futurs projets demeure fortement encadrée par l'environnement existant, dont la valeur historique est pour la première fois reconnue institutionnellement par le plan d'urbanisme.

La question qui se pose aux architectes appelés à intervenir sur le campus est la suivante : faut-il rigoureusement en reproduire le schéma originel ? Ou bien est-il possible d'innover en adaptant le modèle architectural aux styles contemporains, comme le postmodernisme au tournant des années 1990 ? Le concept de « tradition fonctionnelle » formulée par Kay Fisker prescrivait justement d'actualiser les méthodes constructives anciennes, selon une vision dynamique de l'histoire. Faut-il se conformer au fondement de cette démarche ou l'appliquer à la lettre ? C'est en somme une interrogation courante, inhérente à toute intervention dans un bâti constitué. Les trois bâtiments réalisés sur le site du Parc de l'Université entre 1992 et 2018 sont autant de pistes possibles pour respecter le terreau patrimonial sans renoncer à la création, ni à l'invention.

15 Arne Gaardmand, *Dansk byplanlægning, 1938-1992*, København, Arkitektens Forlag, 1993.

16 Aarhus Kommune, *Udarbejdet af Stadsarkitektens Kontor, Lokalplan n° 0376, Bevarende lokalplan for Universitetetsparken og Vennelystparken, février 1993.*

Derrière la conformité paysagère avec les autres bâtiments universitaires, le musée Steno (*Steno Museet*, 1993-1994), dessiné avant la publication du plan local d'urbanisme, constitue le premier bâtiment construit après la mort de C.F. Møller. Il comporte quelques innovations architecturales qui furent diversement appréciées. L'aspect général de l'édifice reproduit le « modèle » de mise sur le campus historique. Trois bâtiments rectangulaires, parés de briques jaunes, sont recouverts par des toitures à deux versants inclinés à 33°.



Fig. 2. Façade sud du musée Steno (*Steno Museet*) en janvier 2019 © Dorian Bianco.

Sur cette base, l'architecte en chef du projet, Mads Møller (fils de C.F. Møller), s'écarte du modèle en ailes de moulin et conçoit trois bâtiments mitoyens avec des pignons orientés nord-sud formant une façade tripartite. L'effet de symétrie y est assoupli par le décalage entre les deux bâtiments situés aux extrémités est et ouest. Au sud, le musée ouvre sur un jardin médicinal clôturé par un muret en brique percé de meurtrières, qui remonte en arc de cercle vers la partie ouest abritant le musée d'histoire médicale (fig. 2). C'est surtout à l'intérieur de l'édifice qu'apparaît clairement un motif assimilable à ce que Charles Jencks nomme le *classicisme postmoderne*¹⁷. Reprenant un élément de composition typique de l'architecture muséale du XIX^e siècle¹⁸, Mads Møller aménage deux rotondes au premier niveau du bâtiment central : la première fait office d'entrée par le nord, signalée de l'extérieur par un renforcement en courbe dans la façade, et la seconde permet de communiquer avec le niveau supérieur grâce à un escalier s'enroulant autour d'un pendule de Foucault. Ces jeux discrets d'ordre et de symétrie, inspirés par le néo-rationalisme italien en vogue dans l'architecture

¹⁷ Charles Jencks, *The New Classicism in Art and Architecture*, New York, Rizzoli, 1987.

¹⁸ « Steno Museet », *Arkitektur DK*, n° 8, 1993.

danoise de la fin des années 1980, ajoutent un caractère néoclassique au musée, à l'encontre des formes dynamiques et dissymétriques que prônaient C.F. Møller (absence d'ordonnement des façades avec balcons décalés ou pans de murs aveugles). Cette inspiration postmoderne dénature-t-elle la cohérence architecturale du campus ou constitue-t-elle une adaptation au contexte culturel de la fin du xx^e siècle en contribuant à l'évocation historiciste de l'architecture italienne, poursuivant le dialogue entre les bâtiments principaux et le paysage urbain de San Gimignano ?

Le projet d'amphithéâtre pour le campus sud, situé à proximité du musée Steno, donne une réponse différente à cette question. Dès son inauguration (2001), l'auditorium du lac (*Auditoriehuset*, renommé *Søauditoriet* en 2003) fut remarqué pour son architecture à la fois originale et fidèle au modèle originel¹⁹. Les architectes de l'agence C.F. Møller, en charge du projet, nouent un « dialogue »²⁰ avec la monumentalité discrète des *Bâtiments principaux* : un passage souterrain nord-sud sous le foyer central relie l'amphithéâtre Per-Kirkeby à l'ouest et les quatre petits auditoriums des parties est. Aléatoirement percés de fenêtres en bandeaux et de sections de baies vitrées, les murs font ressortir la texture « pure » de la brique jaune. (fig. 3). Les volumes forment une composition dissymétrique qui paraît, comme au nord, harmonieusement « sortir de terre » tant le bâtiment épouse la déclivité du terrain et se conforme à son paysage pittoresque (fig. 4) de pelouses et de bosquets de chênes. La cohérence visuelle des auditoriums est renforcée par la création de deux *plaza* pavées de tomates jaunes, inspirées par la Cour du soleil au nord.

La référence aux places des villes méditerranéennes est reprise dans le *Skou-bygningen* (Cubo Arkitekter, inauguré le 3 octobre 2018), situé entre le musée Steno et les auditoriums (fig. 5). Le programme comporte un ensemble de laboratoires de biomédecine répartis dans deux bâtiments dont les pignons sont orientés nord-sud. Leur disposition décalée découvre une place pavée de tomates jaunes et noires faisant accéder au foyer principal, qui distribue sur cinq niveaux deux rangées de laboratoires par bâtiment. À l'inverse des bâtiments historiques où les espaces de circulation sont séparés des espaces de travail par d'épaisses cloisons maçonnées en briques jaunes (inédites pour l'époque), des parois vitrées permettent d'observer de l'extérieur laboratoires et salles de réunion depuis le foyer central et les couloirs. On peut faire l'hypothèse que cette transparence extrême des espaces de travail, pouvant conduire au contrôle des chercheurs par l'observant extérieur, reproduit une organisation panoptique de la disposition intérieure. À l'extérieur du bâtiment, deux façades à pignons

19 *Auditoriehuset*, *Arkitektur DK*, n° 5, 2001.

20 *Ibid.*



Fig. 3. Plaza sud des amphithéâtres du lac (*Søauditoriet*) en janvier 2019 © Dorian Bianco.



Fig. 4. Façade nord des amphithéâtres du lac et étang central (*Universitetssøen*) en janvier 2019 © Dorian Bianco.



Fig. 5. Façade nord-est des laboratoires de Biomédecine (*Skou-bygningen*) en octobre 2018 © Dorian Bianco.

présentent une autre rupture profonde avec le schéma originel. Un claustra en briques jaunes cachant une baie vitrée en retrait crée un vide contrastant avec les murs en maçonnerie pleine. Ce motif rompt avec les conceptions esthétiques de C.F. Møller, pour qui la recherche d'une forme pittoresque devait se conformer à une solution fonctionnelle éliminant toute ornementation et modénature, au niveau des façades. C'est en vertu de ce *credo* moderniste qu'il refusait l'installation de cheminées sur les toits et qu'il les remplaçait par de petites ouvertures carrées directement dans la maçonnerie en brique, s'apparentant à des claustras percées dans le gable du mur. Il semble que les architectes se soient inspirés de ce motif pour traiter l'ensemble de la façade en y créant un relief, avec la rigueur du modèle originel. Cependant, situé à l'est du parc, le *Skou-bygningen* en reproduit très fidèlement certains aspects comme les fenêtres en quasi-bandes horizontales surmontées de marquises du *Bartholin*. Si le Musée Steno, les auditoriums et les laboratoires de biomédecine respectent dans les grandes lignes les recommandations de C.F. Møller, ils illustrent la manière dont un modèle architectural peut être perpétué sans être copié à l'identique, projetant ce modèle des années 1930 dans la longue durée²¹. Notons toutefois qu'il n'a été possible de poursuivre et d'approfondir le modèle de l'Université de briques jaunes qu'en vertu d'une reconnaissance de sa valeur patrimoniale, qui témoigne de la reconnaissance progressive d'un héritage essentiel dans la formation de la tradition fonctionnelle danoise. Parce qu'Aarhus a fait école pour le xx^e siècle danois, le parc de l'université nécessitait la mise en place d'une politique de protection d'un site soumis aux dynamiques d'aménagement d'une Université contemporaine.

Un monument historique ?

Sur le plan juridique, l'université d'Aarhus n'est pas un monument historique (*fredede bygning*), ce qui autorise d'intervenir sur le campus historique, qu'il s'agisse de rénovation ou de construction de nouveaux bâtiments sans déposer une demande auprès du ministère de la Culture (*Kulturministeriet*). Pourtant, la reconnaissance officieuse de sa valeur patrimoniale, qui a progressivement émergé depuis la mort de C.F. Møller (1988), acquiert une ampleur nouvelle au début du xxi^e siècle. En 2004, le ministre de la Culture Brian Mikkelsen a fait établir une liste d'œuvres composant un « canon de la culture danoise » (*Kulturkanon*). Leur valeur purement symbolique permet de présenter un échantillon représentatif de la culture danoise à travers ses multiples formes d'expression (techniques, artistiques, architecturales ou littéraires). Ce tour de force a hissé

²¹ Poul Erik Skriver, « The University of Aarhus : a long-term project », *Casabella*, n° 584, 1991.

l'architecture du campus d'Aarhus au rang d'une référence *classique*, aux côtés de Kierkegaard ou la peinture de l'âge d'or danois.

Un dossier d'inscription au titre des Monuments historiques a été constitué au sein de l'établissement public consacré au patrimoine (*Kultur og Slotsstyrelsen*) sur la base d'une étude d'inventaire classée dans le FBB (*Fredede og bevaringsværdige bygninger*)²², un répertoire qui recense tous les bâtiments classés ou simplement inventoriés sur l'ensemble du territoire danois. À l'inverse des monuments historiques directement gérés par l'État, cet inventaire général est constitué à l'initiative des municipalités (*kommuner*) par les atlas et les plans locaux d'urbanisme. Ces collectivités peuvent également déposer des dossiers de classement auprès du ministère de la Culture. Disponible en ligne grâce à sa numérisation complète, cet inventaire national utilise la méthode SAVE (*Survey of Architectural Values in the Environment*) qui examine l'ensemble des structures bâties (*bebyggede strukturer*) dans leur relation au paysage²³. Aux côtés des 9 000 monuments classés, 335 000 bâtiments présentent un « intérêt patrimonial » (*Bevaringsværdige bygninger*) examiné par la méthode SAVE. Une échelle de 1 à 9 répartit les bâtiments selon leur valeur patrimoniale, le premier échelon étant constitué par les sites classés. La valeur décroît en montant dans les échelons, du second présentant un intérêt historique ou architectural majeur au dernier qui recense des bâtiments anciens réaménagés ou possédant une valeur modeste.

Après une première étude menée en 2013, le plan d'urbanisme d'Aarhus de 2017²⁴, consacré à la préservation de 4654 bâtiments non classés de la ville, a ouvert un dossier évoquant l'éventualité d'un classement pour 11 bâtiments du parc, tous antérieurs à la Seconde Guerre mondiale. On y retrouve notamment l'ancienne faculté de Physique (1933), les premiers logements étudiants (1935), le musée d'Histoire naturelle (1939) ainsi que l'ancien hôpital municipal en briques rouges, également construit par C.F. Møller (1935) à l'est de l'université. Les bâtiments principaux, achevés après la guerre, n'y sont pas intégrés alors que leur valeur architecturale paraît aussi importante que les bâtiments primitifs privilégiés par le dossier de classement. L'Université s'oppose alors fermement au classement du site car une telle procédure supposerait de recourir à des dérogations auprès du ministère de la Culture pour toute opération d'aménagement à l'intérieur comme à l'extérieur de ces bâtiments, en dépit du fait que de nombreux acteurs ont exprimé leur souhait de voir l'Université

22 Aarhus Kommune, *Bevaringsværdige bygninger*, Kommuneplan, 2013.

23 Byens træk. *Om by- og bygningsbevaringssystemet SAVE*, København, Planstyrelsen, Miljøministeriet, 1992.

24 Aarhus Kommune, *Bevaringsværdige bygninger*, Kommuneplan, 2017.

classée, essentiellement les conservateurs, les historiens de l'architecture et les associations de défense du patrimoine et du paysage danois²⁵.

À travers ces rapports de force entre les différents acteurs et usagers, les problématiques d'aménagement du campus cèdent peu à peu la place à la conservation qui, en l'absence de cadre légal officiel hormis les plans locaux d'urbanisme, s'en remet au compromis entre les architectes, les défenseurs du patrimoine et l'Université elle-même. Les trois bâtiments contemporains du parc de l'université illustrent cette tension entre la nécessité d'agrandir les locaux universitaires et la préservation d'une identité architecturale qui impose un modèle à respecter. Alors que le musée Steno et les auditoriums ont été construits par l'agence C.F. Møller, le *Skou-bygningen* (2018) est le premier bâtiment du Parc réalisé par une autre agence choisie au terme d'un concours d'architecture. À l'inverse de la plupart des commandes monumentales contemporaines au Danemark, qui s'inscrivent dans une démarche de création²⁶, la prise en compte des prescriptions de C.F. Møller nécessitait d'aligner le projet sur les exigences d'une intervention sur un monument historique alors qu'il était réalisé par des architectes non spécialisés dans le patrimoine. Il en a découlé une architecture qui, dialoguant avec un héritage historique, a acquis une valeur « militante » aux yeux d'un historien puisqu'il constitue un exemple de « dilution » du Mouvement moderne dans une tradition nationale. Le campus de l'université d'Aarhus offre ainsi une vision de la modernité très différente des jugements réducteurs et dévoile la capacité de l'architecture du xx^e siècle à passer un compromis avec le régionalisme ou la tradition.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Dorian Bianco, *Les Bâtiments contemporains de l'Université d'Aarhus au Danemark (1992-2018) : poursuivre la tradition moderne ?*, mémoire de Master 2 recherche Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2018-2019.

25 Mogens Andreassen Morgen og Jannie Rosenberg Bendsen, *Fredet – Bygningsfredning i Danmark 1918-2018*, København, Strandberg, 2018.

26 Kjeld Vindum og Kristoffer Lindhardt Weiss, *Den ny bølge i dansk arkitektur*, København, Arkitektens Forlag, 2012.