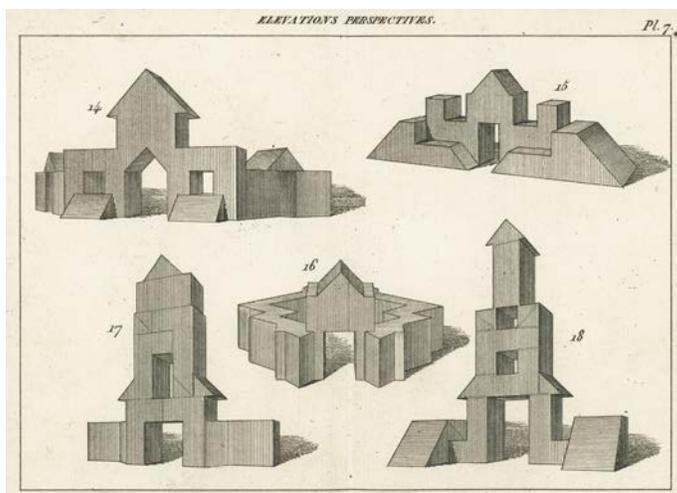


UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA  
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)



## L'ATELIER DE LA RECHERCHE

### ANNALES D'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

#### #2015#

Actes de la journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture du  
22 octobre 2015 édités sous la direction scientifique d'Éléonore Marantz

Paris  
2016

#### Pour citer cet ouvrage

Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2015#*, actes de la journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture du 22 octobre 2015, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juin 2016.

Cette première livraison de *L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture* rassemble des articles issus de communications présentées par des étudiants en histoire de l'architecture de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne lors de la journée d'étude du 22 octobre 2015. Cette manifestation et son présent prolongement éditorial entendent accompagner les étudiants dans la dernière étape d'un travail de recherche auquel ils ont été initiés dans le cadre de leur Master ou de leur Doctorat, en leur donnant l'occasion de formaliser des communications scientifiques. De la part des enseignants-chercheurs assurant la direction des travaux de ces étudiants, une telle invitation répond aussi au souhait de valoriser des recherches particulièrement abouties et participant au renouveau historiographique de notre discipline. Car c'est bien là l'aspect essentiel : en s'engageant dans la voie de la recherche, ces jeunes chercheurs nourrissent l'histoire de l'architecture en abordant des thématiques nouvelles, en engageant des réflexions originales, en s'attaquant à des sujets inédits ou encore méconnus. Les travaux présentés dans ce volume participent à la genèse des savoirs, suscitent la curiosité, enrichissent les réflexions, bousculent parfois des convictions ou ce qui était tenu pour acquis et, plus largement, font émerger de nouvelles perspectives de recherche auxquelles l'ensemble de la communauté scientifique gagne à rester attentifs.

Éléonore Marantz

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

### ARCHITECTURES : EXPÉRIENCES ET PROSPECTIVE

- Camille Lesouef**, Le jardin comme art du sol, autour des jardins de Gabriel Guévrekian 4
- Nouha Echeikh-Ezaouali**, - Vers de nouveaux paradigmes : les propositions de Guy Rottier en matière d'architecture souterraine et d'architecture solaire 17
- Anastasia de Villepin**, Regards sur les États-Unis depuis la presse architecturale italienne (1966-1980) 35
- Élise Nale**, L'État et architecture. Le cas des piscines publiques construites en France (1961-1976) 48
- Alma Smoluch**, Les Villages Vacances Familles (1959-1989). Quand le tourisme social devient générateur d'architectures 65

### ARCHITECTURES : DYNAMIQUES PUBLIQUES ET DIMENSIONS IDENTITAIRES

- Justine François**, La situation de l'Espagne néogothique dans l'histoire de l'architecture européenne du XIX<sup>e</sup> siècle. De la recherche d'une identité « nationale » au renouveau de l'architecture religieuse 78
- Rafael-Florian Helfenstein**, Paul Tornow et le portail principal de la cathédrale de Metz (1874-1904) 92
- Marie-Alice Lincoln**, L'architecture des ambassades dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une « architecture française » ? 108
- Manon Vaux**, L'architecture carcérale en France : évolution d'une architecture au prisme de ses nouvelles conditions de production (1987-2015) 122
- Charlotte Zanin**, Les Fonds régionaux d'art contemporain, des architectures au service des territoires (2000-2014) 141



PARTIE 1  
**ARCHITECTURES :  
EXPÉRIENCES ET PROSPECTIVE**

# LE JARDIN COMME ART DU SOL AUTOUR DES JARDINS DE GABRIEL GUÉVRÉKIAN

CAMILLE LESOUËF

L'Exposition internationale des Arts décoratifs industriels et modernes qui se tient à Paris entre avril et octobre 1925 est à la fois le symptôme et le catalyseur d'un changement de paradigme dans les arts décoratifs français. Selon un mouvement initié avant-guerre, ses formes et fonctions se renouvellent à l'aune de l'abstraction picturale et des nouvelles réalités économiques. Les jardins créés à cette occasion par de jeunes architectes<sup>1</sup> expriment le retour à l'inspiration arabe et andalouse dans cet art en France, mais aussi la réinterprétation de principes de composition issus de la Renaissance et du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, modernisés par des couleurs et des formes alors rarement employés dans les jardins. Alors collaborateur de Robert Mallet-Stevens, le jeune architecte arménien Gabriel Guévrékian<sup>2</sup> conçoit pour cette exposition le *Jardin d'eau et de lumière*, un petit espace dont la forme triangulaire se décline dans l'ensemble de la composition (**fig. 1**). Cette réalisation lance sa carrière, puisqu'à la fin de l'année 1925 il reçoit la commande d'un jardin similaire pour la villégiature hivernale de Charles et Marie-Laure de Noailles à Hyères<sup>3</sup>.

Héritant d'un terrain sur les hauteurs du village méditerranéen à l'occasion de son mariage, le vicomte Charles de Noailles commande en 1923 à Robert Mallet-Stevens une villa moderne, qui prendra des airs de château<sup>4</sup> à son achèvement en 1933<sup>5</sup>. Au fil du chantier, l'architecte fait appel à de nombreux

- 1** La section de l'art des jardins dont le commissaire est Jean-Claude-Nicolas Forestier montre des jardins conçus par une jeune génération d'architectes alors au début de leur carrière : Albert Laprade, Joseph Marrast, André-Charles Rioussé, Gabriel Guévrékian, etc.
- 2** Gabriel Guévrékian (1900-1970), né à Istanbul de parents arméniens. Il grandit à Téhéran avant de rejoindre son oncle à Vienne où il étudie à l'Académie des Arts appliqués entre 1914 et 1919. Il arrive à Paris en 1921.
- 3** Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, Gérard Monnier, *La Villa Noailles : Robert Mallet-Stevens*, 1924, vol. 1, coll. « Monographies d'architecture », Marseille, Parenthèses, 1990, p. 62.
- 4** Richard Klein, *Robert Mallet-Stevens*, coll. « Carnets d'architectes », Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014, p. 53.
- 5** On peut distinguer quatre phases de construction de 1924 à 1933 :
  - mai 1924-décembre 1925, du gros œuvre au premier séjour des Noailles : rénovation du bâtiment des communs et des caves voûtées du château Saint-Bernard ; construction du bâtiment initial, de l'annexe, de la passerelle de liaison et du garage.

artistes et décorateurs (Pierre Chareau, Georges Bourgeois dit Djo-Bourgeois, Theo van Doesburg, Sybold van Ravesteyn, Louis Barillet, Jacques Lipchitz, René Prou, Gabriel Guévrékian) qui interviennent pour créer du mobilier ou pour aménager des pièces. D'emblée, la villa s'impose comme un lieu propice à l'expérimentation artistique et à l'union des arts, approches soutenues par le mécénat actif du couple de Noailles.



**Fig. 01.** Jardin d'eau et de lumière (autochrome attribué à Auguste Léon, 1925), Archives de la Planète, A 47133 S © Musée et jardins Albert-Kahn.

- 1926-1927, de l'installation des Noailles (janvier 1926) aux dernières réalisations de l'équipe parisienne : doublement du volume de la salle à manger (1926), construction de la « petite villa » pour les invités et les domestiques (1926), du Salon rose (1926) et du jardin triangulaire (1927).
- 1927-1928 : construction de la piscine et agrandissement des communs.
- 1928-1933 : agrandissements et construction d'équipements sportifs : salle de gymnastique (1928-1930), pavillon (1930) ; squash, liaison pavillon, agrandissement des communs et des garages (1932-1933).



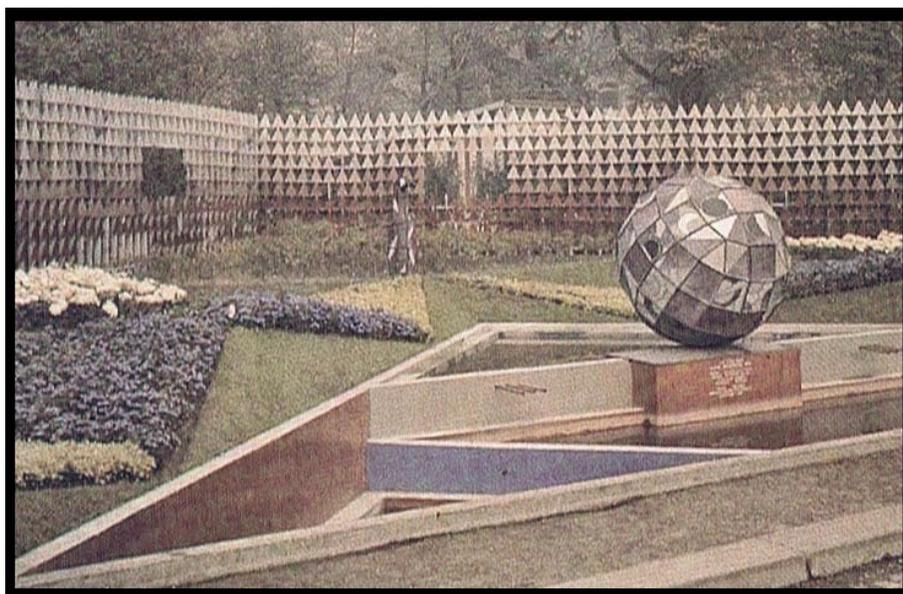
**Fig. 2.** Vue du jardin de Gabriel Guévrekian à la Villa Noailles depuis la terrasse (Hyères, 2015 © Camille Lesouef).

Dans ce contexte, Gabriel Guévrekian réalise un jardin triangulaire clos de 120m<sup>2</sup>, adossé au grand salon provençal de la villa (**fig. 2**). Objet singulier qui se distingue par son apparent éloignement de l'art des jardins, cet espace essentiellement minéral est agencé par un quadrillage de béton blanc qui délimite les espaces plantés de tulipes bleues de ceux tapissés de mosaïque colorée. La planéité de l'ensemble, tempérée par l'inclinaison légère du sol, évoque immédiatement la modernité picturale, de même que la grille qui organise la composition. De petits lits de fleurs décrivant des motifs pyramidaux et des chevrons grimpent sur la façade et de part et d'autre du mur de clôture. Ce dernier s'ouvre au bout du jardin pour laisser place à la sculpture giratoire de Jacques Lipchitz, *La joie de vivre*<sup>6</sup> (1927), et, à l'arrière-plan, à la presqu'île de Giens s'élançant dans la Méditerranée (**fig. 3 et 4**). Cette réalisation disparaît

**6** Jacques Lipchitz (1891–1973), *La Joie de vivre*, 1927, bronze, Jérusalem, musée d'Israël.



**Fig. 3.** Jardin de la Villa Noailles en 1928 (© Thérèse Bonney), photographie parue dans André Lurçat, *Terrasses et jardins*, coll. « L'Art international d'aujourd'hui », Paris, Éditions d'art Charles Moreau, 1929, planche 9.



**Fig. 4.** Jardin de la Villa Noailles en 1928 (© Thérèse Bonney), photographie parue dans André Lurçat, *Terrasses et jardins*, coll. « L'Art international d'aujourd'hui », Paris, Éditions d'art Charles Moreau, 1929, planche 29.

rapidement après son achèvement<sup>7</sup>, malgré une impressionnante notoriété due à la diffusion internationale des photographies de Thérèse Bonney.

À partir des années 1980, l'historiographie achève de faire de cet espace une icône de l'art des jardins modernistes. Dorothee Imbert réalise l'étude la plus approfondie sur cet objet dans son ouvrage *The Modernist Garden in France*<sup>8</sup> (1993), mettant en exergue l'incidence de cette œuvre sur l'art ultérieur des jardins ainsi que ses liens avec les expérimentations plastiques de son époque. Les études la précédant<sup>9</sup>, comme celles qui lui font suite<sup>10</sup>, participent de l'analyse du jardin de la villa Noailles comme une expérimentation purement avant-gardiste, en marge de l'art des jardins tel qu'il se pratique au cours des années vingt. Dans ces travaux apparaît seulement en filigrane la relation de cet espace avec l'architecture et les arts décoratifs contemporains. Le vide archivistique<sup>11</sup> à propos de cette œuvre n'ayant pas favorisé d'autres études, on peut néanmoins trouver de nouvelles perspectives dans les développements de la recherche. Les travaux qui reconsidèrent le mouvement moderne en architecture à l'aune de la synthèse des arts<sup>12</sup> offrent cette possibilité, puisqu'ils permettent d'interroger le jardin de la villa Noailles du point de vue de l'interrelation des arts en France durant l'Entre-deux-guerres, et ainsi de mettre en valeur non plus seulement ses liens avec la peinture, mais aussi avec

- 7** Selon Dorothee Imbert, une carte postale de 1934 atteste la transformation du jardin en champ d'aloès. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993, p. 136.
- 8** Dorothee Imbert, *ibid.* ; Dorothee Imbert, « Unnatural acts : propositions for a new french garden, 1920-1930 », Eve Blau, Nancy J. Troy, David Cottington, *Architecture and Cubism*, Montréal/Cambridge, Centre canadien d'architecture / MIT Press, 1997, p. 167-185.
- 9** Richard Wesley, « Gabriel Guevrekian e il giardino cubista », *Rassegna*, n° 8, octobre 1981, p. 16-24 ; Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, « Une pièce rare : le jardin cubiste de Gabriel Guévrékian à Hyères (1926) », *Monuments Historiques*, n° 143, février-mars 1986, p. 38-41. Elisabeth Vitou, Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *Gabriel Guévrékian, 1900-1970 : Une autre architecture moderne*, Paris, Connivences, 1987.
- 10** George Dodds, « Freedom from the garden : Gabriel Guévrékian and a New Territory of Experience », John Dixon Hunt, Michel Conan, Claire Goldstein, *Tradition and innovation in French garden art : chapters of a new history*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 184-203.
- 11** Nous n'avons pas pu localiser les archives de Gabriel Guévrékian, hormis les documents qu'il a lui-même versés à l'université de l'Illinois où il a enseigné entre 1948 et 1963. Urbana-Champaign, Archives de l'université de l'Illinois, 12/2/26. Papiers de Gabriel Guévrékian, 1923-1934. Boîtes 1 et 2. La boîte 1 contient des coupures de presse de ses réalisations (1923-1934) et des cartes postales d'œuvres d'art et d'architecture (1950) ; la boîte 2 un album de photographies annoté de ses projets et réalisations (1920-1952).
- 12** Par exemple, Nancy J. Troy, *Modernism and the decorative arts in France : Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven, Yale University Press, 1991.

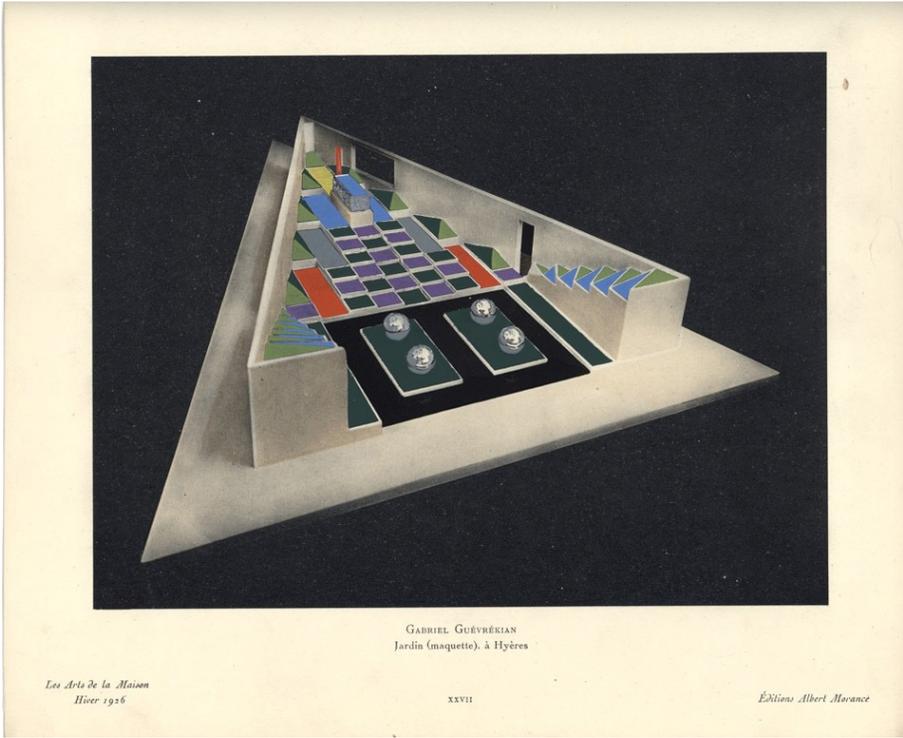
l'architecture et surtout les arts décoratifs. Ce questionnement permet donc d'étudier cette réalisation comme une manifestation de la création artistique des années 1920 et de réévaluer le rôle du contexte culturel de son élaboration.

### Un jardin pour la villégiature de Charles et Marie-Laure de Noailles : commande et usage

Un seul texte de Gabriel Guévriékian abordant ce jardin nous est parvenu. Reproduit ci-après, il donne une idée du rôle joué par le maître d'œuvre Charles de Noailles dans l'élaboration de ce projet et affirme la relation qu'entretient cet espace avec l'architecture et l'art décoratif : « Lors du projet du jardin du vicomte de Noailles à Hyères, on exprima le souhait de créer un contraste avec la riche végétation du sud ; c'est pourquoi le jardin fut entouré de murs pour le délimiter et lui donner l'impression d'une cour. Une pointe en triangle de l'aménagement est laissée ouverte à cause de la large perspective sur la mer. En outre, le jardin est aménagé de telle sorte qu'il offre depuis la salle située au rez-de-chaussée un tout autre spectacle que depuis la terrasse supérieure. Le sol, réalisé en mosaïque, est constitué de porcelaine de différentes couleurs : une suite de couleurs jaune, bleu, gris, rouge. La surface située devant la maison est noire avec deux pelouses rectangulaires qui sont plantées d'orangers chinois. Au bout du jardin se détache nettement sur le bleu de la mer une sculpture. Vu qu'il était impossible de rendre accessible toutes les vues de cet ouvrage il fut installé de façon pivotante. Le tout est plus une architecture qu'un jardin. L'aménagement très soigneux respectant particulièrement les proportions et les différentes nuances de couleur en ont fait un morceau de terre organisé qui s'insère de façon harmonieuse dans la nature<sup>13</sup> ». L'attention portée aux nuances de couleur et à l'harmonie de l'ensemble est significative de la destination décorative de cette réalisation. Il apparaît également intéressant que Guévriékian lui-même affirme le caractère architectural et donc l'artificialité et la minéralité de la composition.

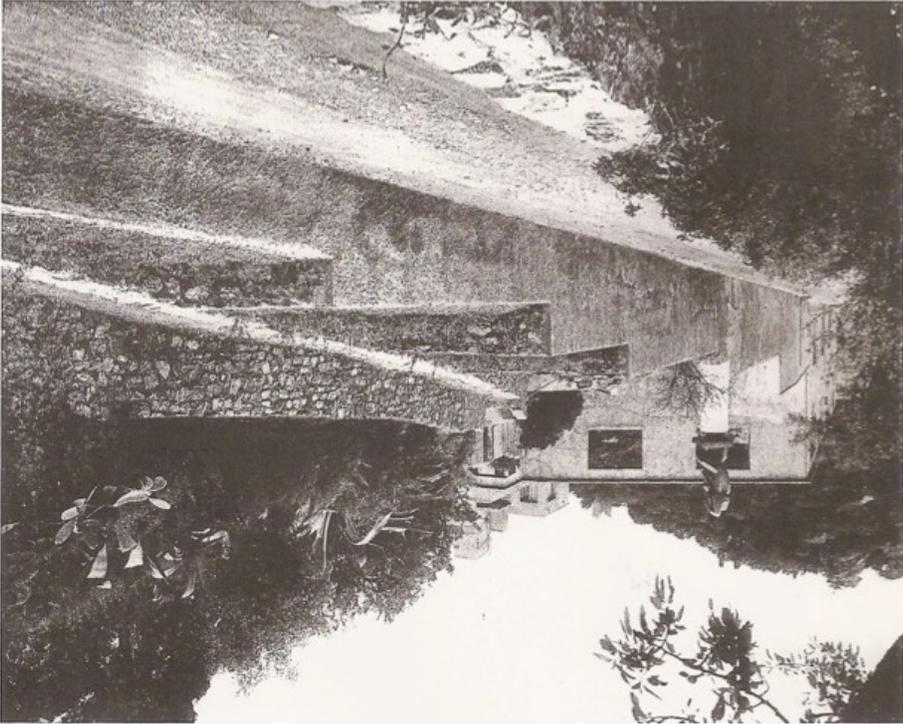
Les divergences entre le *Jardin d'eau et de lumière* (fig. 1), la maquette du projet pour les Noailles (fig. 5), et le jardin finalement réalisé, illustrent l'impact de la commande et de la destination d'usage sur l'œuvre de Gabriel Guévriékian. Le *Jardin d'eau et de lumière* cristallise les expérimentations éphémères de la section de l'art des jardins de l'Exposition, qui présentent pour la plupart un retour à une certaine rigueur dans la composition et l'emploi d'éléments innovants : électricité, couleurs primaires, béton, etc. Gabriel Guévriékian y

**13** [T. d. A.] Gabriel Guévriékian, « Gartens des Vicomtes de Noailles in Hyères », *Innen-Dekoration*, Darmstadt, 1929, p. 309.



**Fig. 5.** Gabriel Guévrekian, Jardin (maquette) à Hyères, photographie colorée au pochoir parue dans *Les Arts de la Maison*, hiver 1926, Planche XXVII.

développe un vocabulaire formel et coloré qui s'exprime également à Hyères : l'omniprésence du triangle, l'emploi de couleurs primaires, le motif de la sphère réfléchissante ou encore le dispositif du mur de clôture. La photographie de la maquette du jardin de la villa Noailles, publiée dans *Les Arts de la Maison* durant l'hiver 1926, montre une parenté directe avec la première réalisation. L'espace final s'éloigne néanmoins de la conception originale, puisqu'à la demande du vicomte, les sphères sont remplacées par des orangers chinois et l'extrémité du jardin est ouverte, pour laisser place à *La Joie de vivre* sculptée par Jacques Lipchitz ainsi qu'à une vue sur la mer. Ce petit espace prend place au sein d'une villa qui possède deux espaces verts à partir de 1925 : le premier, en contrebas du terrain, est un jardin méditerranéen aménagé par le vicomte lui-même ; le second est une terrasse plantée formant le parvis de la villa, offrant grâce à des grandes baies une vue imprenable sur la mer. L'espace créé par Guévrekian n'est donc pas destiné à servir d'espace de réception comme la terrasse qui le surplombe, ni de lieu de repos ou de promenade ombragée comme le jardin du vicomte.



**Fig. 6.** Villa Noailles : l'arrivée des voitures (s. d. circa 1923-1928, © Thérèse Bonney), photographie parue dans Léon Deshairs, « Une villa moderne à Hyères », *Art et décoration*, t. 53, juillet-décembre 1928, p. 3.

Visible à l'arrivée en voiture des visiteurs, le jardin triangulaire apparaît davantage comme un emblème de la villa, dont l'architecture complexe rend difficile la compréhension d'ensemble au premier abord (**fig. 6**). Ce petit espace annonce le lieu dans lequel les visiteurs pénètrent : une demeure cossue au décor avant-gardiste. Le jardin de la villa Noailles relève en ce sens de l'apparat de l'édifice, au même titre que le vitrail réalisé par Louis Barillet pour le plafond du Salon rose ou que les pièces de mobilier dessinées par Pierre Chareau. Ces œuvres sont intrinsèquement liées à l'architecture avec lesquelles elles font corps, et participent d'une manière de penser l'art décoratif dans une continuité totale avec le bâtiment. Il est intéressant de noter que ce décor adoptant des formes modernes est le fait d'une clientèle privilégiée, qui voit dans le travail d'une jeune génération d'artistes une manière de faire évoluer le *décorum* bourgeois de ses demeures pour l'adapter à son nouveau style de vie. Les jardins sont un lieu de sociabilité privilégié de cette société, comme le montrent des photographies prises sur la terrasse de la villa des Noailles et publiées dans

*Vogue* en 1932<sup>14</sup>, les récits des bals et autres réceptions donnés dans le jardin de leur hôtel particulier parisien<sup>15</sup> ou sur la terrasse du penthouse de Charles Beistegui conçu par Le Corbusier durant les mêmes années<sup>16</sup>. L'usage du jardin de Gabriel Guévrekian corrobore son caractère décoratif. Il est ainsi donné à la contemplation depuis plusieurs points de vue stratégiques au sein de la villa : l'entrée des automobiles donc, mais également depuis le grand salon provençal duquel trois hautes portes vitrées permettent d'admirer le jardin durant un dîner, et dont l'une offre un accès au jardin (le seul hormis celui du jardinier). Les baies de la terrasse supérieure offrent quant à elles une vue en surplomb. Cette réalisation semble donc être principalement destinée à la contemplation et à la délectation esthétique, de même qu'une grande partie de la villa elle-même, dont l'usage premier est la réception.

### Un art du sol

L'expérience physique du jardin se distingue assez nettement de son expérience intellectuelle. Il n'existe pas de cheminement prédéfini : le spectateur va donc promener son regard *sur* le jardin, et non déambuler *dans* celui-ci comme il en a l'habitude. Il va passer successivement sur les différentes surfaces couvertes de mosaïque de couleur vive et donc éprouver des sensations assez éloignées de celles associées à un jardin, autant visuelles que sensorielles. Cette expérience inhabituelle éloigne cet espace des jardins traditionnels et le rapproche davantage de pratiques décoratives qui s'expriment au sol dans un contexte architectural, tels des pavements de mosaïque ou des emmarchements. De fait, ces œuvres possèdent de nombreuses qualités communes avec l'espace conçu par Guévrekian : planéité, minéralité ou encore pénétration par la marche. Ces spécificités induisent une relation particulière du spectateur à l'œuvre, dont la perception en surplomb brise la mise à distance de l'expérience artistique traditionnelle, généralement caractérisée par un rapport de verticalité<sup>17</sup>. Ce parallèle met en évidence la qualité d'œuvre décorative du jardin de la villa Noailles. La déambulation dans le jardin donne un sentiment très différent au visiteur que sa perception depuis une baie de la terrasse en surplomb. Il lui est alors impossible d'obtenir mentalement une reconstitution

**14** Hoyningen-Huene, photographies reproduites dans « À la poursuite du soleil, Riviera et Côte basque », *Vogue*, Paris, juin 1932, p. 23.

**15** Jardin réalisé par André et Paul Véra, Jean-Charles Moreux en 1926.

**16** Wim van der Beyn, *Beistegui avant Le Corbusier : genèse du Penthouse des Champs-Élysées*, Paris, Éditions B2, 2015.

**17** Rebecca Moholt, « Mosaics and the Experience of Motion », *Art Bulletin*, vol. 93, n° 3, septembre 2011, p. 287-303.

synthétique de l'espace. Cette expérience perturbe également la perception de l'architecture de la villa. Vue depuis l'extrémité du jardin, celle-ci prend des airs de visage humain, perdant un peu de sa qualité architecturale pour apparaître telle une œuvre surréaliste (fig. 7).



Fig. 7. Vue du jardin de Gabriel Guévrékian à la Villa Noailles depuis le fond du jardin, (Hyères, 2015 © Camille Lesouef).

La juxtaposition et les contrastes colorés de cette création montrent le soin apporté aux choix de couleurs par Guévrékian. Son amitié avec les peintres Sonia et Robert Delaunay explique en partie cette sensibilité<sup>18</sup>. De plus, les recherches picturales du Simultanéisme du couple Delaunay se sont fondées sur la théorie du contraste simultané des couleurs de Michel-Eugène Chevreul, à l'origine largement destinée à une application horticole<sup>19</sup>. Celle-ci se trouve

**18** Gabriel Guévrékian a vraisemblablement rencontré Sonia et Robert Delaunay par l'intermédiaire de Robert Mallet-Stevens. Il conçoit la boutique « Simultanée » de Sonia Delaunay au Salon d'automne de 1923 à Paris, puis la boutique du simultanéisme en 1925 à l'Exposition des Arts décoratifs, tandis que Robert Delaunay peint les couleurs du bassin du *Jardin d'eau et de lumière*. Élisabeth Vitou, Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *op. cit.*

**19** Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, [etc.]*, Paris, Léonce Laget, 1969 [1<sup>re</sup> éd. 1839].

justement vulgarisée au cours des années 1920 grâce à l'Harmonicolor, un outil destiné au grand public publié dans le Larousse ménager<sup>20</sup>. Les plantes et les fleurs du jardin de la villa Noailles sont vraisemblablement sélectionnées en s'appuyant sur ces recherches, et utilisées comme une palette chromatique. Dans cette composition, le vivant a donc le même rôle que les tesselles disposées au sol, et les variations climatiques saisonnières de la côte méditerranéenne ne sont pas prises en compte. Gabriel Guévrekian livre ainsi une œuvre artificiellement naturelle.

### Vers une « synthèse des arts<sup>21</sup> »

La réunion de différentes pratiques artistiques au sein de l'architecture domestique s'observe dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Angleterre avec les réalisations des architectes du mouvement *Arts & Crafts*, qui redéfinissent la maison de campagne à l'aune de leur implication dans ce mouvement pluridisciplinaire. La structure de l'architecture, l'intérieur, le mobilier, les papiers peints ou encore le jardin sont conçus dans une continuité. L'architecture et le jardin interagissent, le plan de l'un devenant ainsi le reflet de l'autre. Les espaces extérieurs acquièrent une forme plus architecturée et géométrique, tout en se peuplant d'un mobilier similaire à celui des espaces intérieurs. Cette transformation, qui émerge marginalement en Angleterre dans la dernière décennie du siècle<sup>22</sup>, s'affirme dans l'Est de l'Europe par l'intermédiaire de la publication d'Hermann Muthesius, *Das Englische Haus* en 1904-1905 à Berlin<sup>23</sup>. L'auteur s'intéresse au traitement du jardin dans le cadre de la maison de campagne anglaise dans le

**20** Isabelle Glais, *Jardins et paysages Art-déco, Innovations paysagistes en France autour des années vingt*, thèse de doctorat d'architecture sous la direction de Jean-Pierre Le Dantec, Université de Paris VIII, 2010, p. 47.

**21** Cette expression est ici employée pour illustrer l'idée de la collaboration et de l'interpénétration entre les arts présente dans le jardin de la villa Noailles. En effet, le concept de synthèse des arts, formalisé théoriquement par Le Corbusier après la Seconde Guerre mondiale (1946 et 1948), est présent dans ses écrits dès l'Entre-deux-guerres à travers *L'Esprit Nouveau* et trouve une première formulation en 1936. Arnoldo Rivkin, « Synthèse des Arts. Un double paradoxe », *Le Corbusier, une encyclopédie*, catalogue d'exposition [L'aventure Le Corbusier, octobre 1987-janvier 1988, Grande galerie du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris], Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1987, p. 386-391 ; Joseph Abram, Gérard Monnier (dir.), « La synthèse des arts », *L'architecture moderne en France*, t. 2 « Du chaos à la croissance. 1940-1966 », Paris, Picard, 1999, p. 81-88.

**22** En particulier dans l'ouvrage de Reginald Blomfield et Inigo Thomas, *The Formal Garden in England*, Londres, Macmillan, 1892.

**23** Hermann Muthesius, *Das englische Haus : Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Berlin, 1904-1905.

deuxième volume de son ouvrage. Il y affirme en particulier l'interrelation fonctionnelle et formelle qui doit exister entre la maison et le jardin<sup>24</sup>. Ce modèle de jardin conçu selon des principes géométriques et architectoniques a des répercussions conséquentes sur les projets de jardins d'architectes.

Le jardin du palais Stoclet, conçu par Josef Hoffmann et la *Wiener Werkstätte* à Bruxelles entre 1905 et 1911, est une expression remarquable de ce phénomène<sup>25</sup>. Cet édifice, dont on connaît l'incidence sur les développements ultérieurs de l'architecture européenne, comporte un jardin architecturé dans la lignée duquel s'inscrivent les réalisations de Gabriel Guévrekian. Le jardin est organisé selon l'axe central de l'édifice et contribue à sa mise en valeur par un bassin rectangulaire. Les circulations rectilignes dessinent une composition purement géométrique, tandis qu'une large terrasse offre une transition entre les espaces intérieurs et extérieurs, en plus de donner une vue imprenable sur le jardin contrastant avec la forêt en contrebas<sup>26</sup>. La permanence de certains caractères néoclassiques dans cette réalisation est nuancée par la modernité qui s'exprime dans sa minéralité et sa géométrie manifeste. Ces principes, qui prévalent à la réalisation du jardin du palais Stoclet se retrouvent à Hyères, mais aussi dans la composition du jardin de la villa Cavois à Croix, conçue par Robert Mallet-Stevens en 1929-1930<sup>27</sup>. L'architecte dessine ici également le jardin, dont les lignes courbes et le dessin épuré montrent tout autant l'influence du jardin du palais Stoclet que de celui de la villa Noailles. Alors qu'il a pris quelques distances avec les références viennoises dans sa pratique architecturale, Mallet-Stevens cite directement Hoffmann par un long miroir d'eau appuyant l'axe de symétrie de l'architecture. De l'autre côté de la villa, une piste permet au chauffeur de déposer les invités devant la maison, pour ensuite se diriger vers le garage en décrivant un mouvement circulaire. Ce ballet automobile peut s'observer depuis les terrasses qui offrent également des points de vue. À l'arrière de l'édifice, une vue d'avion semble reconstituée, puisque les lignes de fuite du jardin convergent toutes vers un même point : celui de la limite du jardin avec le paysage. De même que son collaborateur quelques années auparavant, Robert Mallet-Stevens imagine pour cette réalisation des solutions particulièrement novatrices pour l'art des jardins.

**24** Uwe Schneider, « Hermann Muthesius and the Introduction of the English Arts & Crafts Garden to Germany », *Garden History*, vol. 28, n° 1, *Reviewing the Twentieth-Century Landscape*, 2000, p. 57-72.

**25** Édouard F. Sekler, *L'œuvre architectural de Josef Hoffmann : monographie et catalogue des œuvres*, Bruxelles, Mardaga, 1986, p. 75-100.

**26** *Ibid.*, p. 80.

**27** Richard Klein, *Robert Mallet-Stevens : la Villa Cavois*, Paris, Picard, 2005.

Les jardins du palais Stoclet, de la villa Cavrois et de la villa Noailles peuvent ainsi être considérés comme les jalons de l'histoire d'un art du jardin formel européen de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, articulant une modernité certaine à des références historiques identifiables. Leur nature artificielle est le signe de nouveaux rapports entre intérieur et extérieur dans l'architecture domestique. Cette évolution se confirme au cours des années 1930 par la multiplication de la création de jardins privés formels en France et, au même moment, par la construction exponentielle de toits-terrasses, reprenant eux aussi certains codes des jardins formels. La qualité décorative de nombre de ces espaces est le fruit d'une collaboration étroite entre les arts et constituent un lieu d'expérimentation pour les architectes, un laboratoire de formes plastiques, décoratives et architecturales.

### **Présentation de l'auteur**

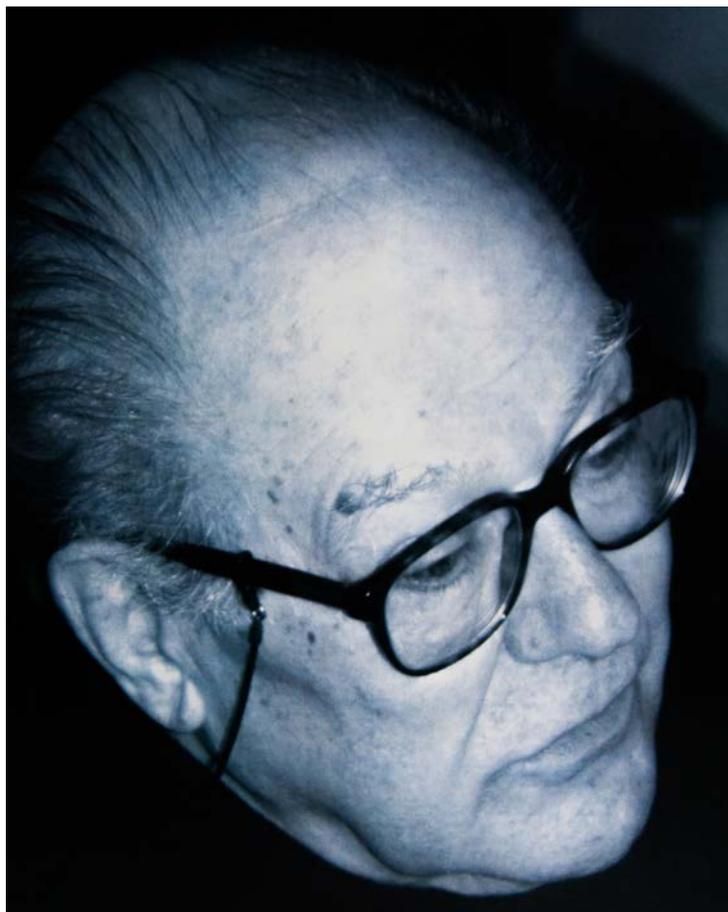
Camille Lesouef est doctorante à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Jean-Philippe Garric. Elle travaille sur les jardins géométriques réalisés par des architectes en France durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, et s'intéresse en particulier à leur relation à l'architecture, aux arts décoratifs et aux arts plastiques. Elle a obtenu les diplômes de Premier cycle et de Muséologie à l'École du Louvre, puis de Master 2 Recherche en histoire de l'architecture à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Camille Lesouef, *Le renouveau de l'art et de la représentation des jardins à partir des années 1920 autour de la figure de Gabriel Guévrékian*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2014-2015

# VERS DE NOUVEAUX PARADIGMES : LES PROPOSITIONS DE GUY ROTTIER EN MATIÈRE D'ARCHITECTURE SOUTERRAINE ET D'ARCHITECTURE SOLAIRE

NOUHA ECHEIKH-EZAOUALI

Ingénieur de formation, disciple de Le Corbusier et diplômé de l'École des beaux-arts de Paris, l'architecte franco-néerlandais Guy Rottier (1921-2013) est reconnu sur la scène architecturale des années 1950-1960 comme l'une des figures pionnières de l'architecture prospective (**fig. 1**). Membre du Groupe international d'architecture prospective (GIAP), ami de Michel Ragon et de Jean-Marc Reiser, et seul architecte à évoluer parmi les artistes de l'École de Nice, ses recherches témoignent d'une quête de singularité et d'originalité estompant les frontières entre art et architecture. En cette période d'Après-guerre, Guy Rottier va multiplier les expériences et croiser les concepts pour formuler des hypothèses quant à l'architecture du futur dans un contexte architectural particulièrement fécond et contrasté. Il participe, en effet, à l'euphorie créatrice nourrie par des architectes formés dans le sillage du Mouvement moderne et qui, comme lui, aspirent à constituer une nouvelle avant-garde capable de proposer des alternatives architecturales répondant aux problématiques de l'époque. Leurs aspirations audacieuses seront stimulées par la mise au point de nouveaux matériaux et procédés constructifs, par la naissance d'un imaginaire collectif intégrant l'exploration de l'espace, par l'émergence de mouvements écologistes et par la prospérité économique d'une société en mouvement. Ces profonds changements socioculturels vont inspirer à Guy Rottier des concepts architecturaux explorant la notion de mobilité de l'architecture, reposant sur le recours à des structures gonflables ou mobilisant des dispositifs enterrés ou solaires. Et si durant cette époque, beaucoup d'architectes se spécialisent dans un domaine spécifique, Guy Rottier explore plusieurs champs conceptuels. De l'architecture et de l'urbanisme souterrains et solaires en passant par l'architecture mobile et éphémère, il va développer une pensée protéiforme – parfois difficile à appréhender – mais qui témoigne du foisonnement créatif de la période. Cet article propose de mesurer la portée de ses réflexions et de ses propositions mais aussi de les mettre en regard avec la notion actuelle de l'architecture durable. Elle abordera les concepts de « nouvelle architecture de terre » et d'architecture solaire tels qu'ils ont été appréhendés par Guy Rottier.



**Fig. 01.** Portrait Guy Rottier en 2006 © 2014, Archives privées Odette Barberis-Rottier (© NHE, 2014).

### **Guy Rottier, une formation plurielle et un contexte propice à l'innovation**

Willem Frederik Henri Rottier, dit Guy Rottier, est né à Tandjong Morawa (Sumatra, Indonésie) le 16 juillet 1922. Sa jeunesse est placée sous le signe de la multiculturalité. Il fréquente tour à tour l'école primaire hollandaise de Sumatra, puis l'école primaire de Soest en Hollande puis celle de Grasse en France où il arrive à l'âge de neuf ans. Guy Rottier obtient la première partie du baccalauréat en Mathématiques Élémentaires en juin 1943 avant d'être contraint à quitter la France à cause de la progression des troupes d'occupation italiennes. Il intègre alors les Services des travaux obligatoires (STO) comme dessinateur pour un

projet d'usine souterraine Carl Zeiss<sup>1</sup> dans la ville d'Iéna en Allemagne<sup>2</sup>. Cette expérience traumatisante de la guerre poussera Guy Rottier à espérer une société paisible où homme et nature seraient en parfaite harmonie. Libéré par les américains en 1944, il obtient son diplôme d'ingénieur en bâtiment en décembre 1945 au *Technikum* de La Haye (ancien MTS, *Middelbare Technische School*)<sup>3</sup>. Souhaitant revenir en France, il réussit, en janvier 1947, par le biais de l'ambassade française à la Haye, à obtenir un logement dans le pavillon néerlandais à la Cité Internationale Universitaire de Paris où il expérimente *in situ* la cohabitation d'expressions et de cultures architecturales très diverses<sup>4</sup>.

Guy Rottier intègre l'École des beaux-arts de Paris en deuxième classe, le 7 juillet 1947, dans les ateliers d'Henri Madelain, Guillaume Gillet et André Lurçat<sup>5</sup>. Il devient également trompettiste et membre actif de la fanfare de l'École, la fanfare Octave Callot. Parallèlement à ses études, il réussit à décrocher le poste de dessinateur dans l'agence de Le Corbusier qui le nomme conducteur de travaux pour le chantier de l'Unité d'habitation de Marseille (**fig. 2**). Il assumera cette fonction du printemps 1948 jusqu'au mois d'octobre 1949, date à laquelle il quitte l'agence Le Corbusier pour rejoindre l'Atelier des bâtisseurs (ATBAT) sous la direction de Vladimir Bodiatsky. Il continue ainsi à travailler sur l'Unité d'habitation de Marseille et participe à d'autres projets de Bodiatsky, sans oublier pour autant les leçons de Le Corbusier qu'il considérera pour toujours comme un maître.

Ce n'est qu'en 1954, soit deux ans après l'obtention de son diplôme d'architecte, que Guy Rottier réalise son premier projet personnel au travers d'une villa construite à Rueil-Malmaison. Cette première commande ne suffit pas à propulser la carrière de Guy Rottier mais inaugure sa pratique d'architecte. Au cours des années 1950, il participe à plusieurs chantiers de reconstruction, notamment en tant qu'architecte-conseil du département du Cher. Nommé à ce poste en 1955, il y travaille jusqu'en 1957 sous la direction de l'architecte

1 Carl Zeiss est une entreprise qui se spécialise, durant les deux guerres, dans la production allemande de l'armement et de l'optique liés à la guerre ([http://www.zeiss.com/corporate/en\\_de/history/company%20history/20-years-of-reunification/background%20story.html](http://www.zeiss.com/corporate/en_de/history/company%20history/20-years-of-reunification/background%20story.html), consulté le 25 novembre 2015).

2 Guy Rottier, *Guy Rottier un architecte*, mémoires dactylographiées, 2003, p. 4, Archives départementales des Alpes-Maritimes, 206 J 02.

3 Le *Hogere Technische School* (HTS, de nos jours) est l'appellation, dès 1957, du *Middelbare Technische School* (MTS) - Source : Article sur les origines de l'École Technique Supérieure (HTS) (<http://www.isgeschiedenis.nl/citaat-uit-het-nieuws/ontstaan-van-de-hogere-technische-school-hts/>, consulté le 22 novembre 2015).

4 Bertrand Lemoine, *La Cité internationale universitaire de Paris*, Paris, Hervas, 1990.

5 Dossier d'élève à l'École des beaux-arts de Paris, 13<sup>e</sup> promotion, Archives nationales, AJ 52 1328.



**Fig. 2.** Guy Rottier lors du ferrailage du sol artificiel de l'Unité d'habitation de Marseille en 1948, Archives privées Odette Barberis-Rottier (© NHE, 2014).

départemental de la Nièvre Léon Robert<sup>6</sup> et y collabore avec Jean Prouvé, André Sive, Eugène Beaudouin et Marcel Lods. À cette date, il est contacté, par le biais de Le Corbusier, par Charles Barberis. Le menuisier, avec lequel Le Corbusier collabora à plusieurs reprises, envisage de lancer un ambitieux projet de vente de cabanons de vacances sur catalogue. Cette rencontre, déterminante dans le parcours de Guy Rottier, marque le début d'une longue carrière placée sous le signe de l'innovation. Guy Rottier ne tardera pas à délibérément se positionner à la marge de la commande officielle et essuiera de

<sup>6</sup> Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968) (<http://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/LoginServlet>, consulté le 25 novembre 2015).

nombreux échecs liés à ce choix de s'engager dans le chemin de la prospective architecturale.

Dès 1958, Guy Rottier élabore en effet des hypothèses quant à l'architecture du futur, cela dans un contexte particulièrement fécond et contrasté. La fin des années 1950 est une période propice à l'innovation, phénomène porté par la croissance et la prospérité économiques, par un développement important de l'industrie et par la prolifération des technologies nouvelles. En réponse à la croissance démographique, la production architecturale et urbaine y prend souvent la voie de la massification, sans toujours laisser beaucoup de place à la créativité. Il n'en demeure pas moins que certaines propositions tiennent de l'expérimentation, à l'image de l'alternative urbaine, plastique et sociale proposée par Le Corbusier à l'Unité d'habitation de Marseille. Ce contexte va constituer un terreau propice à l'apprentissage de Guy Rottier et des architectes de sa génération. Ces derniers se « construisent » dans le sillage du Mouvement moderne et aspirent à former une nouvelle avant-garde architecturale<sup>7</sup> dont témoignent par exemple les villes spatiales de Yona Friedman en France (1958), les pyramides d'*Instant City* de Stanley Tigerman aux Etats-Unis (1965), les mégastructures mobiles d'Archigram en Grande-Bretagne (1961) ou encore les villes flottantes des métabolistes japonais (1959).

En France, ces tendances vont pouvoir évoluer au sein de collectifs dont le plus connu est le Groupe international d'architecture prospective (GIAP) créé en 1964 sous la houlette de l'historien d'art et d'architecture Michel Ragon<sup>8</sup>, autour duquel se réunissent de manière plus ou moins formelle les architectes dits « prospectifs ». Les années 1960 sont aussi une période de contestation au cours de laquelle émergent des mouvements écologistes et de contreculture. Caroline Maniaque a montré dans ses travaux que « le discours anti-ville, l'autonomie énergétique, l'auto-construction, le recyclage, la légèreté, l'écologie, la participation des habitants au processus du projet et la critique de l'architecte tout puissant sont des thèmes qui s'entrecroisent, se répondent, s'enchaînent les uns les autres<sup>9</sup> ». Cette dynamique, tout comme les profonds changements socioculturels qui l'accompagnent, inspirent à Guy Rottier une nouvelle conception de sa discipline. De l'architecture souterraine et solaire en passant par l'architecture mobile et éphémère, il va développer une pensée

**7** Larry Busbea, *Topologies, The urban utopia in France, 1960-1970*, Massachusetts, MIT Press, 2007, p. 77.

**8** Richard Leeman, Hélène Janniere (dir.), *Michel Ragon critique d'art et d'architecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 181.

**9** Caroline Maniaque, *Les architectes français et la contre-culture nord-américaine, 1960-1975*, thèse de doctorat sous la direction Jean-Louis Cohen, université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis, 2006, p. 44.

protéiforme – parfois difficile à appréhender – mais qui témoigne d’un certain foisonnement créatif.

### Le concept de « nouvelle architecture de terre »

Dès 1963, Guy Rottier commence à réfléchir au concept de « nouvelle architecture de terre » auquel il intègre les notions de l’architecture enterrée et semi-enterrée mais aussi plus prosaïquement les modes de construction en terre. En réalité, les dispositifs et constructions souterrains, malgré leur nature ancestrale, ne connaissent un regain d’intérêt qu’au début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Dans le prolongement des approches hygiénistes du milieu du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, dans l’idée de pouvoir accueillir un nombre croissant de citadins et de faciliter la circulation dans les métropoles, le concept d’urbanisme souterrain va connaître plusieurs développements<sup>11</sup>. Il est convoqué à nouveau en novembre 1964, lorsqu’est organisée au *Museum of Modern Art* (MOMA), sous l’auspice de l’architecte et théoricien Bernard Rudofsky (1905-1988), l’exposition « Architecture without Architects » qui fait scandale parce qu’elle remet en question une histoire de l’architecture occidentale centrée exclusivement sur le travail de l’architecte. Il y démontre l’ingéniosité de ses architectures autochtones et primitives, notamment des constructions en terre et des architectures troglodytes et/ou enterrées<sup>12</sup>. Ce n’est d’ailleurs pas une coïncidence si la première maison souterraine est présentée parallèlement à l’Exposition internationale de New York de 1964<sup>13</sup>. En 1965, l’architecte américain Paulo Soleri définit son

**10** En France, dès le milieu du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, on reconnaît les travaux pionniers de François Cointeraux (1740-1830) qui a écrit soixante-douze fascicules sur la construction en pisé, véritables références dans ce domaine. De nombreux bâtiments en pisé témoignent de ses théories sur l’architecture en terre et sur « l’Agritecture », entre autres un bâtiment de la Manufacture royale de velours et de drap de coton à Rouen fondée en 1752 par l’anglais John Holker. Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric, Gilbert Richaud, *Les leçons de la terre, François Cointeraux (1740-1830) professeur d’architecture rurale*, Paris, Éditions des Cendres, 2016, 348 p.

**11** Ainsi, dès 1933 va être créé le Groupe d’études sur l’urbanisme souterrain (GEUS) qui participera au rayonnement international de l’urbanisme souterrain. L’architecte français d’origine arménienne Édouard Utudjian (1905-1975), secrétaire général de ce groupe, en sera la figure la plus connue. Il préconise notamment de créer une ville sur la ville en répartissant les espaces selon les besoins en ensoleillement. Michel Ragon, « Édouard Utudjian et l’Urbanisme souterrain », Édouard Utudjian, *Architecture et urbanisme souterrain*, Paris, Robert Laffont, 1966, p. 8 ; Édouard Utudjian, *op. cit.*, p. 75-79.

**12** Bernard Rudofsky, *Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987, p. 6.

**13** Édouard Utudjian, *op. cit.*, p. 41.

concept « l'Arcologie<sup>14</sup> » suite à plusieurs expériences de constructions en terre menées depuis 1951. De son côté, l'architecte égyptien Hassan Fathi met en avant une nouvelle manière de construire utilisant quasi-exclusivement de la terre, notamment dans son village de Gournah en Égypte (à partir de 1950)<sup>15</sup>. En France, l'intérêt pour ces matériaux, procédés et dispositifs reste marginal et peu connu. Les projets les plus significatifs sont l'extension du siège de l'UNESCO (1965) et la construction du musée gallo-romain de Lyon (1969-1975) par Bernard Zehrfuss<sup>16</sup>. L'intérêt de Zehrfuss pour l'architecture souterraine vient y répondre à des contraintes de site, alors que, même si cette dimension n'est pas absente des réflexions de Guy Rottier, elle n'a pas de caractère déterministe. Guy Rottier fait de l'architecture souterraine non pas une réponse ponctuelle mais une doctrine.

Le concept de « nouvelle architecture de terre » est développé par Guy Rottier à partir de 1964, quand il dessine sa première maison enterrée industrialisée qu'il nommera plus tard, en 1970, *Habitaube*. Ce projet – comme d'ailleurs plusieurs autres – est une sorte de « révolte » de Guy Rottier contre l'archaïsme administratif qui l'avait notamment empêché de mettre en œuvre les cabanons de vacances qu'il avait conçus en 1958 avec Charles Barberis. Il parle désormais de « nouvelle architecture de terre » pour se distinguer de la démarche d'Hassan Fathy. Lors de son voyage au Maroc en 1951, Guy Rottier avait eu l'occasion de découvrir les travaux de ce dernier, ainsi que différentes techniques vernaculaires. La réalisation de la *Villa Laude-Dujardin*, en 1963, le prépare à la formulation de son concept théorique. Confronté au site accidenté et rocheux du domaine du Castelet à Villefranche-sur-Mer, Guy Rottier creuse le relief pour y adosser la maison. On accède ainsi à la villa par un tunnel. Le niveau inférieur de l'habitation (le garage et une aire de jeu) est adossé à la colline.

Les réflexions de Guy Rottier aboutissent en 1965 à la formulation du *principe de la maison industrialisée enterrée*. Il s'agit d'une maison préfabriquée, assemblée sur site et recouverte de terre (donc enterrée *a posteriori*). La structure mobilise des modules préfabriqués de formes simples (cube, cylindre, tétraèdre, etc.) qui peuvent être assemblés de différentes manières selon les besoins de l'habitant (**fig. 3**). La maison est dépourvue de façade, ce qui, selon

**14** Paolo Soleri, *Arcology: The City in the Image of Man*, Cosanti Press, 2006, 136 pages.

**15** Thierry Paquot, « Hassan Fathy, construire avec ou pour le peuple ? », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 109, 2009, p. 15-25.

**16** Cité de l'architecture et du patrimoine, Bernard Zehrfuss (1911-1996), « La poésie de la structure », catalogue d'exposition (Cité de l'architecture et du patrimoine, 19 juin 2014 - 13 octobre 2014) ([http://www.citechaillot.fr/data/expositions\\_bc521/fiche/24301/dp\\_z\\_18\\_juin\\_2014\\_bat\\_light\\_eddb5.pdf](http://www.citechaillot.fr/data/expositions_bc521/fiche/24301/dp_z_18_juin_2014_bat_light_eddb5.pdf), consulté le 26 novembre 2015).

Guy Rottier, permet d'assurer son confort acoustique et thermique puisque les échanges avec l'extérieur sont limités. Il considère en outre que ce dispositif constitue une nouvelle manière d'habiter le paysage, propice à la création d'espaces verts, d'aires de jeu et de terres agricoles puisque la maison industrialisée enterrée n'altère pas le site et amène même « la campagne à la ville ». Dans le même état d'esprit, Guy Rottier propose de recouvrir la maison avec des objets récupérés sur le site ou dans des déchetteries, afin d'inscrire l'architecture dans son époque et redonner une nouvelle vie aux rebus de la société de consommation.

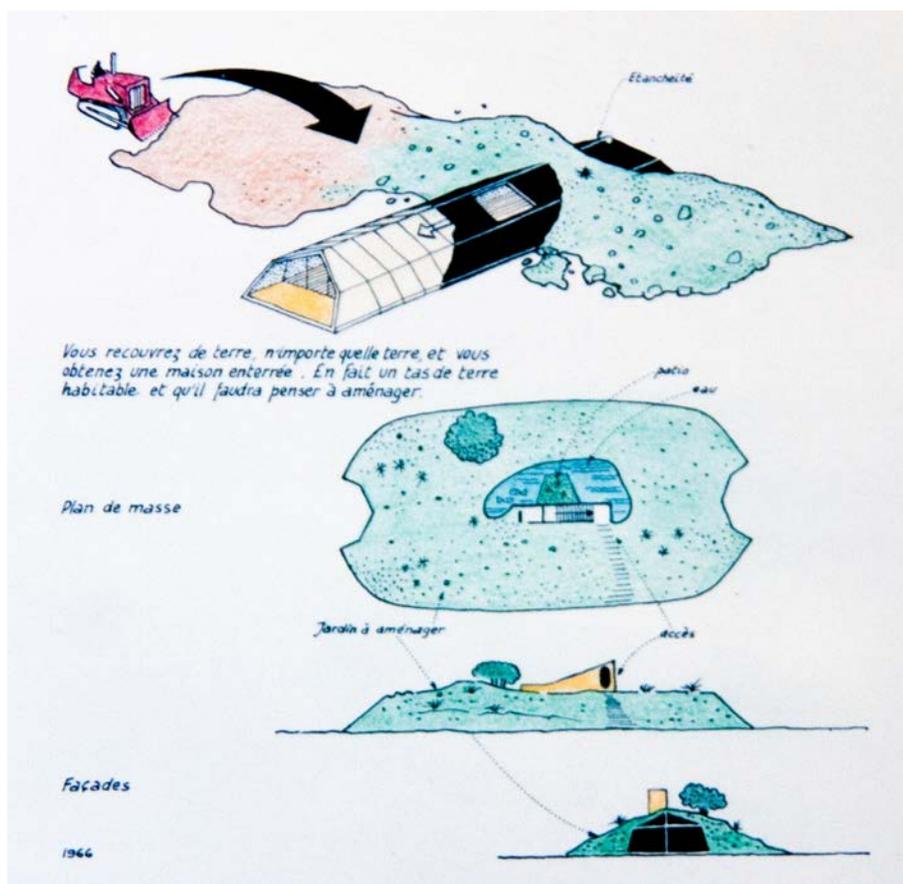


Fig. 3. Maison industrialisée enterrée (étude théorique, DATE, arch. : Guy Rottier), Archives privées Odette Barberis-Rottier (© NHE, 2014).

Bien que ce concept reste assez théorique, dès 1967, Guy Rottier va partiellement le mettre en œuvre à la Villa Arman (fig. 4), du nom du commanditaire, le sculpteur Fernandez Arman (1928-2005), ami de l'architecte et, comme lui,

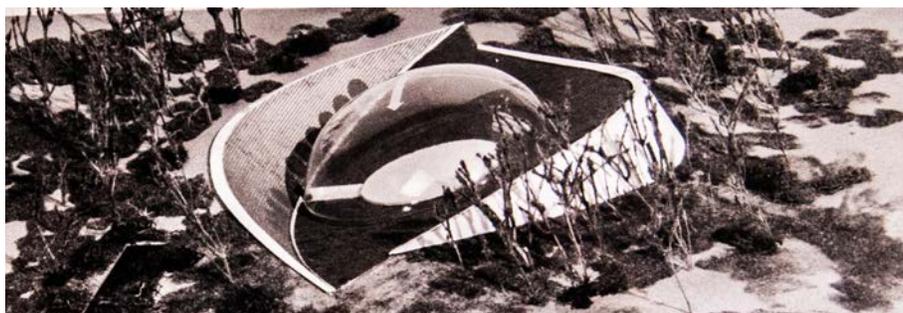


**Fig. 4.** Villa Arman (VILLE, 1968, arch. : Guy Rottier) : vue sur la partie nord, Archives privées d'Odette Barberis-Rottier, (© NHE, 2014).

membre de l'École de Nice. Prenant la forme d'un sous-marin, cette habitation semi-enterrée est surmontée d'une toiture végétalisée et de cellules d'habitation mobiles. Malgré sa superficie importante (SHON : 100 m<sup>2</sup>), la maison se fond dans le paysage. Deux grandes baies vitrées permettent la pénétration de la lumière, la ventilation de l'espace et la connexion entre l'intérieur et l'extérieur. Appelée aujourd'hui le « Bidonville d'Arman », l'aspect originel de cette maison a évolué puisque son propriétaire l'a littéralement investie en la recouvrant de ses sculptures. Il n'en demeure pas moins qu'elle reste très symbolique de la démarche de Guy Rottier, lui permettant de se détacher de l'héritage corbuséen et de mettre en pratique quelques aspects de sa réflexion sur l'architecture souterraine. Ce projet lui ouvre aussi le chemin d'autres commandes qui seront mises en échec par des difficultés de financement et leur « inadéquation » avec les pratiques constructives : projet de théâtre de verdure (1968, non réalisé, **fig. 5**) pour la fondation Maeght (1964, arch. : Josep Lluís Sert<sup>17</sup>) à Saint-Paul-de-Vence (Alpes-Maritimes) ; projet de maison de vacances

**17** Site de la fondation Maeght (<http://www.fondation-maeght.com/fr/fondation-maeght/l-architecture>, consulté le 10 janvier 2016)

à Gassin (Var, 1969, non réalisé, **fig. 6**) ; projet d'hôtel à Peillon (Alpes-Maritimes, 1969, non réalisé). Ces projets d'architecture semi-enterrée se confrontent, en raison de leur aspect innovant, à un cadre administratif peu propice à leur réalisation. Ils révèlent la difficulté qu'il y a pour les architectes à se positionner dans une démarche prospective, à la marge des tendances de l'époque. Cela vaut en tout cas à Guy Rottier d'être progressivement écarté de la commande. Pourtant, en 1970, son prototype de maison enterrée *Habitaupe* est présenté à la troisième session du Programme architecture nouvelle (PAN) organisé par le Plan Construction. Il y est salué et mentionné par le jury. Il figure aussi dans l'exposition « Des architectures de terre » (Centre Georges Pompidou, 1981) et qui, en France, annonce l'amorce d'un intérêt pour la construction en terre<sup>18</sup>. Il n'en demeure pas moins qu'au moment où Guy Rottier conçoit les maisons enterrées, elles sont appréhendées plus comme des œuvres de *Land Art* de grandes dimensions que comme des architectures. Guy Rottier y démontre pourtant les possibilités offertes par la terre comme matériau de construction et y esquisse d'autres alternatives, comme le recours à des matériaux et objets de récupération. Cette vision, alors perçue comme futuriste, est aujourd'hui au cœur du débat portant sur l'éco-conception et l'économie circulaire<sup>19</sup>.



**Fig. 5.** Théâtre de verdure fondation Maeght (Saint-Paul-de-Vence, 1968, projet non réalisé, arch. : Guy Rottier) : photographie de la maquette, Archives privées d'Odette Barberis-Rottier (© NHE, 2014).

- 18** Plus récemment, des propositions telles que la *Maison de l'environnement* de Lucien Kroll réalisée en 1993 (Belfort, France), les *Nine Houses* réalisées par Peter Vetsch en 1993 (Dietikon, Suisse) ou encore l'université féminine *Ewha* conçue en 2008 par Dominique Perrault (Séoul, Corée) témoignent de la permanence de cet intérêt.
- 19** Grégoire Bignier, *Architecture et écologie : Comment partager le monde habité ?*, Paris, Eyrolles, 2015, 244 p.

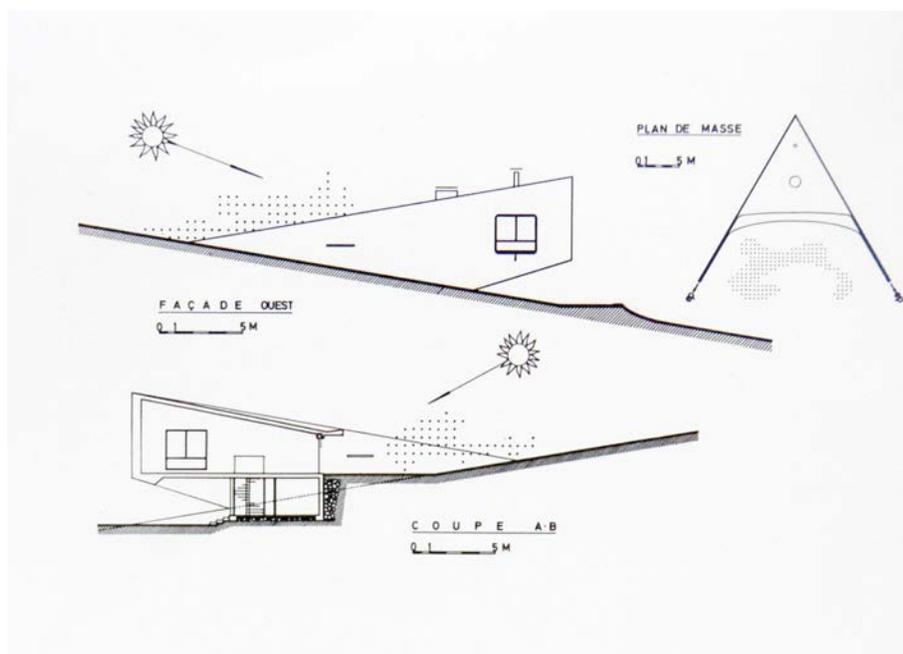


Fig. 6. Maison à Gassin (1969, projet non réalisé, arch. : Guy Rottier) : plan masse, façade ouest et coupe A-B (est-ouest), Archives privées d'Odette Barberis-Rottier (© NHE, 2014).

## L'architecture solaire, nouveau mode d'habiter

Guy Rottier fait de l'expérimentation sur l'architecture solaire un nouveau paradigme dans lequel il va essayer de combiner innovation technologique et mode de construction ancestral. En réalité l'introduction du soleil comme paramètre important dans le processus de réflexion architecturale va être nourri par plusieurs réflexions qui traversent le XIX<sup>e</sup> siècle. Dès cette époque, le constat est fait que la révolution industrielle, l'explosion urbaine et la croissance démographique mettent à mal la relation harmonieuse entre l'homme et son milieu. Cela pousse certains architectes à réfléchir au rôle du soleil dans la ville, comme Tony Garnier à la *Cité industrielle* (1899-1904) ou Henri Sauvage dans ses immeubles et ses dispositifs urbains à gradins (à partir de 1912)<sup>20</sup>. Dans leurs travaux sur la place de l'énergie solaire dans la construction, Daniel Siret et Amina Harzallah expliquent que « l'habitation devient l'un des axes de la prophylaxie sociale de la tuberculose, décrite comme maladie de l'obscu-

<sup>20</sup> Daniel Siret, « Rayonnement solaire et environnement urbain : de l'héliotropisme au désenchantement, histoire et enjeux d'une relation complexe » dans *Développement durable et territoires*, vol. 4, 2, Juillet 2013 (DOI : 10.4000/developpementdurable.9767, consulté le 26 novembre 2015).

rité ». Ils ajoutent que c'est dans ce contexte « qu'une ardente mobilisation du soleil va s'installer en architecture et en urbanisme<sup>21</sup> ». À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avaient eu lieu les premières expérimentations sur des engins solaires passifs et actifs. Le moteur solaire rotatif avait été présenté par le français Augustin Mouchot à l'Exposition universelle de 1878 et les premières cellules photovoltaïques créées par l'américain Charles Fritts en 1889<sup>22</sup>. Ces expériences pionnières ont eu une retombée positive sur les recherches des architectes, surtout aux États-Unis où apparaissent les premières maisons solaires comme la *Sun House* (1912) imaginée par l'architecte et urbaniste William Atkinson et *The house of tomorrow* (1933) de Georges Keck<sup>23</sup>. En France, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, seuls quelques architectes s'intéressent à l'architecture solaire : Georges et Jeanne-Marie Alexandroff et Jacques Michel figurent parmi les premiers. Les Alexandroff vont penser une architecture bioclimatique et vont s'associer à Henri Masson – ingénieur français en météorologie – pour étudier en 1965 un village solaire en Afrique<sup>24</sup>. Quant à Jacques Michel, il va concevoir, dès 1962, plusieurs maisons fonctionnant à l'énergie solaire. Il collabore avec le professeur Félix Trombe, initiateur en 1962 du premier four solaire en France à Font-Romeu-Odeillo-Via (Languedoc-Roussillon), pour concevoir le mur Trombe/Michel (1972)<sup>25</sup>. À la même période, est fondée la Commission méditerranéenne pour l'énergie solaire (COMPLES, 1962) dans le cadre de laquelle des ingénieurs d'héliothermique, comme Marcel Perrot (membre fondateur du COMPLES et professeur à la faculté des Sciences de Marseille) et Maurice Touchais, expérimentent des fours solaires en Algérie<sup>26</sup>.

Quant à Guy Rottier, son intérêt pour ces questions trouve certainement sa source dans son expérience auprès de Le Corbusier qui avait intégré la course du soleil à sa conception de l'architecture. Mais son positionnement en faveur d'une architecture solaire va être nourri par son amitié avec les frères Laude qui lui permettent de côtoyer Maurice Touchais et de devenir, dès 1966, membre

**21** Daniel Siret, Amina Harzallah, « Architecture et contrôle de l'ensoleillement » (<http://www.cafepedagogique.net/communautes/EquipeRecherchesurlesambiances/Documents/Architecture%20et%20contr%C3%B4le%20de%20l'E2%80%99ensoleillement.pdf>, consulté le 26 novembre 2015).

**22** Ken Butti, John Perlin, *A Golden Thread 2500 years of solar architecture and technology*, Palo Alto, Cheshire Books, 1980, p. 72.

**23** Ken Butti, John Perlin, *op. cit.*, p. 185.

**24** Marion Chauvin-Michel, *Architectures solaires et politiques énergétiques en France de 1973 à 1985*, thèse de doctorat d'histoire de l'art dirigée par Claude Massu, université Paris1 Panthéon-Sorbonne, juin 2012, p. 85.

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

**26** Sophie Pehlivanian, *Marcel Perrot et l'énergie solaire, une histoire française*, 2013, p. 89 ([http://issuu.com/fondazionemicheletti/docs/perrot\\_sophie\\_n.24](http://issuu.com/fondazionemicheletti/docs/perrot_sophie_n.24), consulté le 22 novembre 2015).

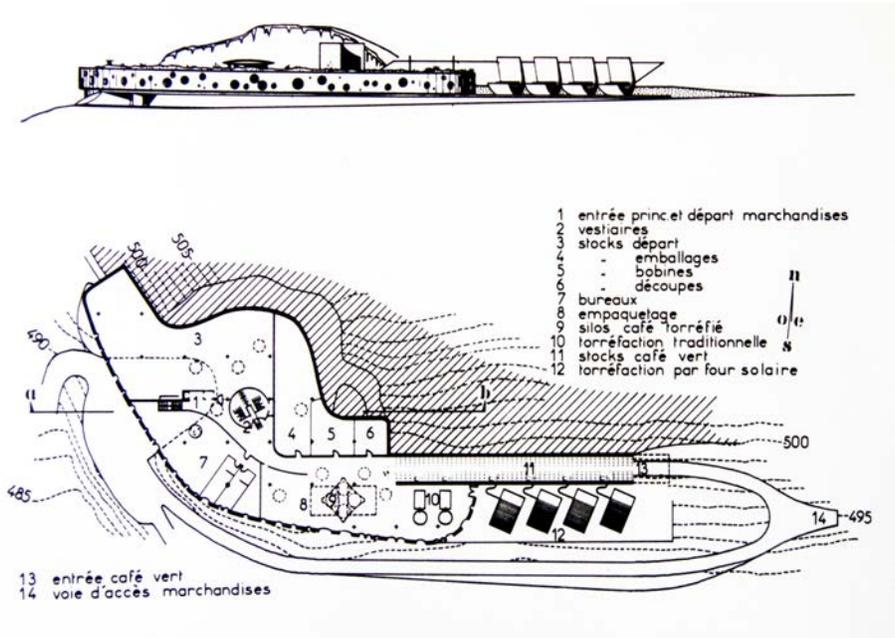


Fig. 7. Usine de torréfaction de café à four solaire (1968, projet non réalisé, arch. : Guy Rottier) : plan du niveau haut (+ 493m) et élévation sud, Archives privées d'Odette Barberis-Rottier (© NHE, 2014).

du COMPLES. Ayant mis au point un four solaire destiné à la torréfaction du café, les frères Laude sollicitent Guy Rottier, à qui ils avaient déjà confié la réalisation d'une maison, pour concevoir une usine de torréfaction fonctionnant à l'énergie solaire. Cette dernière, qui ne sera finalement pas réalisée, permet à Guy Rottier de marier les concepts d'architecture enterrée et d'architecture solaire. Devant être construite sur le Mont Leuze (Villefranche-sur-Mer, Alpes-Maritimes), le bâtiment devait épouser les reliefs du terrain de façon à se fondre dans le paysage (fig. 7). Au travers de ce projet, Guy Rottier s'efforce de trouver des solutions techniques. Dans cette perspective, il met au point une *enveloppe théorique Caméléon* en 1973 (fig. 8). Ayant l'apparence d'une mosaïque, cette structure prend la forme d'une coupole composée d'une double paroi de verre coloré dans laquelle l'architecte prévoit d'injecter « un liquide transparent, ou bien des billes en polystyrène<sup>27</sup> » permettant de chauffer ou refroidir l'espace intérieur. L'architecture devient en ce sens « vivante » et rentre en symbiose avec les conditions climatiques de son milieu urbain et naturel. Ce fonctionnement « intelligent », comparable à celui d'une membrane vivante, permet de minimiser la consommation énergétique du bâtiment.

<sup>27</sup> Guy Rottier, *Architecture Libre*, Paris, Éditions Alternatives, 1986, non paginé [ca 144], p. 4.

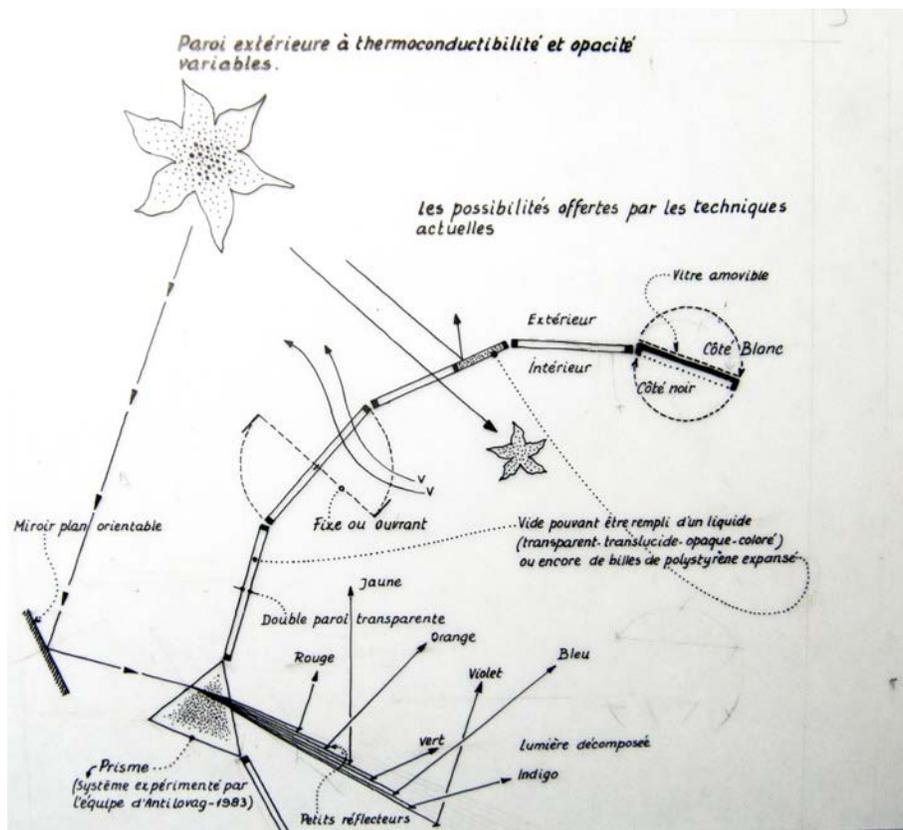


Fig. 8. Principe enveloppe Caméléon (1974, étude théorique, arch. : Guy Rottier), Archives privées d'Odette Barberis-Rottier (© NHE, 2014).

Dans la continuité de ces réflexions, Guy Rottier entreprend des recherches sur la ville du futur, nourrissant les réflexions sur l'urbanisme solaire qui émergent et se développent au cours des années 1970. Le concept de la « ville solaire » apparaît alors comme novateur, pour ne pas dire révolutionnaire<sup>28</sup>. Il est pourtant décliné concomitamment par Giovanni Francia (ville solaire, 1970<sup>29</sup>), par Georges et Jeanne-Marie Alexandroff (villes solaires, 1977<sup>30</sup>) et Guy Rottier (*Ecopolis*, 1970<sup>31</sup>). Le projet *Ecopolis* a été étudié par Guy Rottier à partir

- 28 Jean-René Vaillant, *Utilisations et promesses de l'énergie solaire*, Paris, Eyrolles, 1978, p. 316.
- 29 Comitato nazionale « la storia dell'energia solare » (conases), *Il contributo di Giovanni Francia all'idea di una città solare (1911-1980)*, vidéo en ligne (<https://www.youtube.com/watch?v=0b4SjeUZccs>, consulté le 22 novembre 2014).
- 30 Marion Chauvin-Michel, *op. cit.*, p. 402.
- 31 Guy Rottier, *Ecopolis a city without pollution*, rapport présenté dans le cadre du COMPLES à Athènes, 1971, fonds Guy Rottier, non classé, MAMAC Nice.

de 1970 en collaboration avec Maurice Touchais, Henri Boutière (spécialiste en ichtyologie) et Michel Ragon. Pour sa cité *Ecopolis*, Guy Rottier propose d'investir un terrain quelconque et d'y installer 25 000 habitants selon une logique de développement vertical, vers le ciel comme sous la terre. *Ecopolis* prend ainsi la forme d'une pyramide ou d'une étoile à étages décalés. Les espaces nécessitant le plus d'ensoleillement (habitations, écoles, espaces de loisir, aires de jeux, etc.) sont placés au sommet ; viennent ensuite, au niveau médian, les espaces de bureaux exposés partiellement à la lumière solaire et, enfin, les espaces de service placés entièrement en sous-sol (fig. 9). Les niveaux souterrains, en fonction de leur besoin en ensoleillement, seront éclairés par le biais de « Lumiduc », dispositif de transmission de la lumière naturelle (inventé par Maurice Touchais). Inspiré des ouvertures à parois réfléchissantes proposées par Giovanni Francia dans sa ville solaire, ce système présente des tubes à surfaces réfléchissantes reliés à des miroirs-capteurs qui diffusent la lumière dans des espaces aveugles ou peu éclairés. Ils peuvent également assurer le chauffage de ces espaces, voir la production d'électricité (fig. 10)<sup>32</sup>.

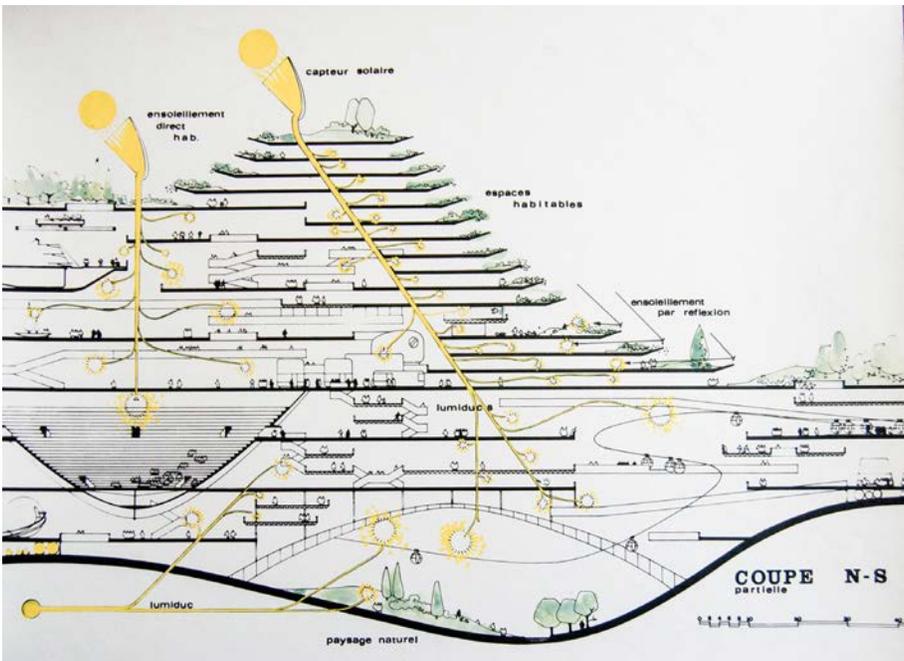
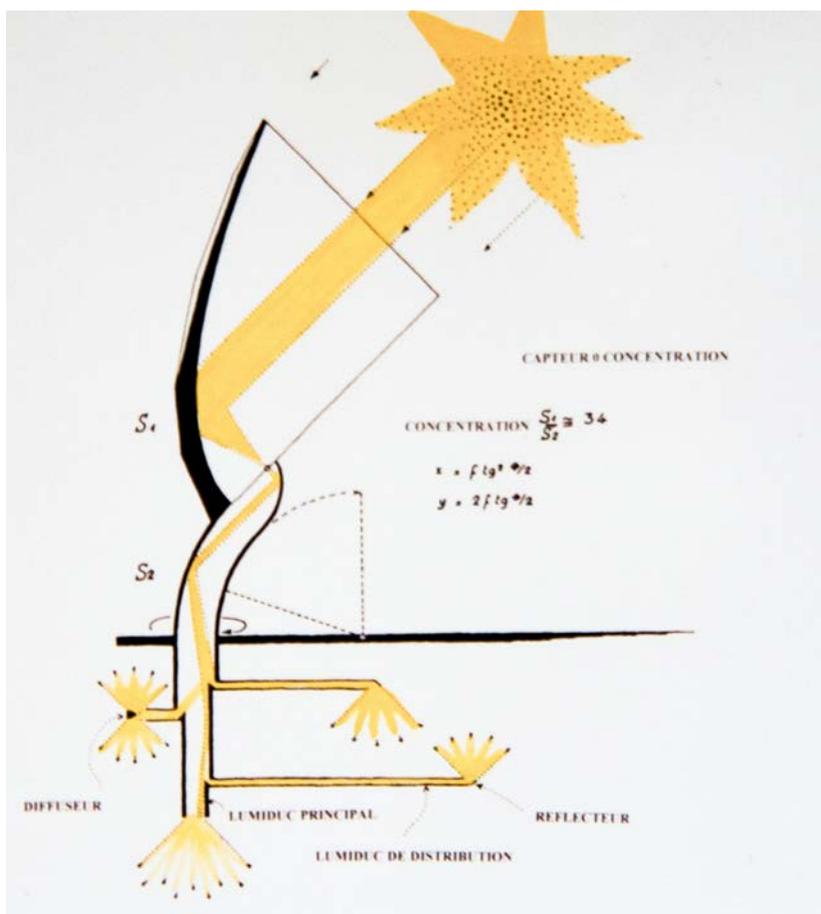


Fig. 9. *Ecopolis*, une ville solaire (étude théorique, 1970-1973, arch. : Guy Rottier) : coupe nord-sud, Archives privées d'Odette Barberis-Rottier (© NHE, 2014).

<sup>32</sup> Maurice Touchais, *Ecopolis a city without pollution*, rapport présenté dans le cadre du COMPLES à Athènes, 1971, fonds Guy Rottier, non classé, MAMAC Nice, p. 3.



**Fig. 10.** Principe d'éclairage par Lumiduc (étude théorique, 1970-1973, arch. : Guy Rottier), Archives privées d'Odette Barberis-Rottier, (© NHE, 2014).

Guy Rottier présentera *Ecopolis* lors des réunions du COMPLES à Athènes en 1971 et à Istanbul en 1972. *Ecopolis* sera, par ailleurs, l'un des projets qui attirera l'attention lors du Congrès international de l'UNESCO « Le soleil au service de l'homme » qui se tient à Paris en 1973. Ce congrès a, en effet, constitué une occasion inédite pour découvrir des inventions et des architectures solaires susceptibles de répondre à la récente crise pétrolière, par la promotion de l'énergie solaire dans le bâtiment. *Ecopolis* préfigure les problématiques qui sont actuellement attachées au concept de la ville durable, même si l'idée d'habiter sous terre demeure encore aussi difficilement « acceptable » d'un point de vue culturel aujourd'hui qu'au début des années 1970. Mais la réflexion iconoclaste de Guy Rottier pose la question de la mobilité urbaine et de l'usage du solaire même si l'architecte ne précise ni les systèmes de transport préconisés, ni le modèle économique d'une telle cité.

## Guy Rottier un « arTchitecte »

Il est évident que Guy Rottier assume la part provocatrice de ses projets, que son appartenance au GIAP et que ses échanges fructueux avec les artistes de l'École de Nice, le placent plus du côté des théoriciens de l'architecture que des praticiens. Cela tient peut-être au fait qu'il a exploré, par le biais de ses premières expériences professionnelles, les contraintes de la commande avant de choisir le chemin de la prospective. À la fois architecte, peintre, illustrateur, sculpteur, écrivain, photographe, musicien et designer, Guy Rottier brouille les frontières de sa pratique créatrice. Il se revendique comme un artiste aux multiples champs d'expression et d'intervention<sup>33</sup>. Parmi eux, il considère l'architecture comme l'une des voies possibles. En y multipliant les registres formels et conceptuels, Guy Rottier y dépasse le simple langage plastique ou fonctionnel de l'architecture pour faire acquérir à cette dernière le statut d'œuvre d'art totale ou « d'arTchitecture », concept qu'il énonce dès 1987<sup>34</sup>. Pour Guy Rottier aucune limite ne doit, en effet, exister entre l'art et l'architecture. Cette vision a été fortement plébiscitée par les architectes prospectifs des années 1960, et a certainement contribué à l'échec de la mise en œuvre de leurs démarches (en tout cas l'expérience de Guy Rottier en témoigne). Pourtant, le postulat de la multidisciplinarité de l'architecture a été essentiel à ces architectes, et notamment à Guy Rottier. Cette matrice créatrice leur a en effet permis de proposer des paradigmes capables de nourrir l'innovation et de créer de nouveaux langages formels et techniques. Le qualificatif d'« arTchitecte » semble donc être en adéquation avec le parcours atypique de Guy Rottier, qui se place finalement (et délibérément) à la limite entre la posture de l'artiste et celle de l'architecte. Quoi qu'il en soit, sa quête, jamais altérée, de vouloir changer le monde, lui a permis, bien au-delà des seules décennies 1960 et 1970, de continuer de rêver le monde de demain. En témoigne notamment, la création en 1996 du groupe « Les Conspiratifs », groupe qui a été dissout en 2012, soit un an avant le décès d'un architecte qui aura vu, une fois de plus, la réalité résister à la prospective.

**33** Guy Rottier, *ArTchitecte de l'insolite : Unusual Architecture*, Nice, Z'éditions, 1991, p. 135.

**34** En se référant à un article rédigé par Guy Rottier et publié en 1987 dans *Edino Magazine* n° 1 sous l'intitulé « ART...Chitecture », on suppose que le concept de l'arTchitecture a été évoqué la première fois à ce moment-là. Par la suite, c'est la publication de l'ouvrage de Guy Rottier *ArTchitecte de l'insolite : Unusual Architecture* (1991) qui lui permet de expliciter la notion d'arTchitecture. Des articles investigant ce concept sont conservés sous forme de coupures de presse au MAMAC Nice dans le fonds Guy Rottier, 72 M ROTT.

## Présentation De L'auteur

Diplômée en architecture d'intérieur et titulaire d'un Master en sciences et techniques des arts obtenu à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis (ISBAT) où elle a enseigné pendant deux ans, Nouha Echeikh-Ezaouali a rejoint l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne pour enrichir son cursus par une License d'histoire de l'art (2012). Dans le cadre de son Master Recherche en histoire de l'architecture, elle a réalisé deux mémoires sous la direction d'Éléonore Marantz : le premier (M1, 2012-2013, mention Très bien) portait sur les bâtiments scolaires et universitaires conçus par Françoise Jourda et Gilles Perraudin ; le second (M2, 2013-2015, mention Très Bien) sur Guy Rottier. Dans ces travaux, Nouha Echeikh-Ezaouali s'est particulièrement intéressée aux questions portant sur l'architecture écologique, ses concepts et son histoire.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Nouha Echeikh-Ezaouali, *Guy Rottier (1922-2013), Réflexions prospectives et utopies architecturales*, 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 2014-2015.

# REGARDS SUR LES ÉTATS-UNIS DEPUIS LA PRESSE ARCHITECTURALE ITALIENNE (1966-1980)

ANASTASIA DE VILLEPIN

En Italie, entre 1966 et 1980, la scène éditoriale spécialisée, particulièrement riche en ces années de remise en question de la discipline<sup>1</sup>, tourne progressivement son regard vers l'architecture américaine et ses acteurs, le point culminant de ce mouvement restant sans doute la première édition de la Biennale d'architecture de 1980, dirigée par Paolo Portoghesi. Ce lien entre États-Unis et Italie, analysé à l'aune des revues italiennes, intervient dans une suite d'échanges culturels amorcés dès le XIX<sup>e</sup> siècle. En 1995, l'exposition « Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique » au Centre canadien d'architecture à Montréal a tenté de rendre compte de ce dialogue entre États-Unis et Europe, en mettant notamment en valeur l'impact des images d'une Amérique puissante et novatrice, de la fin du XIX<sup>e</sup> aux années 1960<sup>2</sup>. L'intérêt de cette relation réside dans sa faculté à être avant tout un échange : la Seconde Guerre mondiale et les régimes totalitaires ont forcé nombre d'intellectuels européens à fuir leur pays d'origine et à se réfugier aux États-Unis, où ils ont pu poursuivre leurs travaux et dispenser leur enseignement. La diffusion de la « modernité » européenne a compté dans la formation d'une nouvelle génération d'architectes américains.

Dès les années 1950, la recherche de solutions alternatives au Mouvement moderne, dominant aux États-Unis, invite une nouvelle génération d'architectes à se tourner vers l'histoire. En réaction à la condamnation de l'ornement et du formalisme, ces jeunes américains tentent de renouer avec les maîtres italiens de la Renaissance et de l'époque baroque. Reprenant à leur compte la tradition du « Grand Tour », des architectes comme Robert Venturi et Michael Graves viennent chercher à l'Académie américaine de Rome de

**1** Jean-Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignement de l'italophilie*, éditions Mardaga, Bruxelles, 2015, 208 p.

**2** Exposition « Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960 », 14 juin-14 septembre 1995, Montréal, Centre canadien d'architecture ; Jean-Louis Cohen, *Scènes de la vie future. L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*, Flammarion/Centre canadien d'architecture, Paris, 1995, 250 p.

nouvelles références formelles et historiques<sup>3</sup>. De la même manière, c'est sur les traces de l'architecte italien Giuseppe Terragni que Peter Eisenman parcourt la Lombardie dans le cadre de sa thèse sur les formes de l'architecture moderne. Ce sont ces jeunes architectes que l'on désigne dans notre étude sous le vocable générique d'« Américains ». L'analyse de leur formation sur le sol italien révèle l'importance de cet échange dans l'élaboration de leur écriture architecturale. Il s'agit de la première étape d'un cheminement intéressant que l'on peut constater à partir de la fin des années 1960 : ces Américains qui se sont penchés sur l'Italie, qui l'ont parcourue pour certains, conçoivent des projets et des théories à partir de ce qu'ils ont retenu de leur voyage, avant de revenir sur le sol italien de manière physique grâce à des expositions, ou de façon plus intellectuelle, par le biais des revues d'architecture. Cette étude propose ainsi de revenir sur le rôle qu'a pu jouer la presse spécialisée italienne dans l'élaboration des théories américaines et leurs rapports avec les discours italiens contemporains.

À l'aube des années 1960, la revue constitue en effet un espace intellectuel propice au développement de différents débats : l'augmentation des publications sur l'architecture et l'urbanisme, issues de milieux académiques ou plus marginaux, rend compte de l'importance de ce médium dans la construction des différents discours sur la discipline. Concernant la scène italienne, une exposition organisée à Rome en 1992 intitulée « Architectonicum » en a fait le constat<sup>4</sup> : selon les organisateurs, l'élargissement des champs d'intervention de l'architecte durant les années 1960 et 1970 semble avoir pour conséquence la multiplication des comportements et par là, un foisonnement sans précédent des publications. Pour rendre compte du panorama éditorial italien, cinq revues ont été étudiées : parmi elles, les historiques *Domus* et *Casabella*, toutes deux fondées à Milan en 1928 et organes incontournables de la presse spécialisée, de par leur longévité et les acteurs qui les ont animées<sup>5</sup>. De la même manière, *L'Architettura. Cronache e storia* a également sa place dans cette sélection, du fait du rôle central joué par son fondateur, Bruno Zevi, sur la scène architecturale italienne. En outre, l'étude d'une presse architecturale se revendiquant engagée offre un nouveau regard sur les questions contemporaines : *Controspazio*, créée en 1969 à Milan sous la houlette de Paolo Portoghesi, représente une étude indispensable non seulement pour son rôle

3 Martino Stierli, « In the Academy's Garden : Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture », *AA Files*, n° 56, 2007, p. 43-63.

4 Matilde Fornari (dir.), *Architectonicum. Immagini dall'Architettura Italiana, 1970-1990*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Archivi di Stato, Rome, 1995, 269 p.

5 Chiara Baglione, *Casabella 1928-2008*, Electa Architettura, Vérone, 2008, 800 p.

majeur dans la diffusion des idées de *La Tendenza*<sup>6</sup>, dont la contemporanéité avec le début de certaines réflexions américaines appelle des comparaisons intéressantes, mais aussi pour l'intérêt que représentent les diverses prises de position du comité rédactionnel de la revue. Enfin, *Lotus International*, que fonde Bruno Alfieri en 1963 apporte au panorama choisi un point de vue digne d'intérêt : une formule bilingue, un comité rédactionnel composé d'acteurs internationaux font de cette revue une passerelle singulière entre scènes italiennes et internationales.

### La revue comme outil de construction théorique

En Italie, la recherche de solutions à la fois sociales et formelles est contemporaine des analyses américaines formulées par des architectes issus d'une nouvelle génération. Parce qu'elle est, avant tout, d'« actualité », la revue d'architecture reste le témoin immédiat de cette activité intellectuelle et par conséquent, devient un outil de construction théorique. Une réflexion qui conduit à examiner quelle place occupent les jeunes architectes américains dans un champ éditorial italien particulièrement agité. L'évocation dans la presse italienne de l'actualité américaine intervient de façon progressive. Cet essor en dit long sur les préoccupations des Italiens, mais également sur l'évolution de la visibilité, à l'international, des architectes américains. Par ailleurs, il faut souligner que si les revues italiennes s'intéressent aux projets et théories qui émergent et se développent outre-Atlantique, ce n'est pas tant pour rendre compte d'une actualité, fût-elle foisonnante et incontournable, que pour en proposer une analyse critique. La distinction de différents mouvements, écoles et tendances témoigne d'une grande acuité de la part des revues italiennes.

Les revues se saisissent en premier lieu de l'actualité éditoriale pour évoquer la scène américaine. En 1966, la parution de *Complexity and Contradiction in Architecture*<sup>7</sup> est l'occasion pour les revues italiennes d'évoquer pour la première fois Robert Venturi : Bruno Zevi y consacre l'éditorial de *L'Architettura* en juin 1967<sup>8</sup>. La même année, *Domus* offre une recension de l'ouvrage,

6 Frédéric Migayrou (dir.), *La Tendenza, architectures italiennes, 1965-1985*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, 19 juin-10 septembre 2012), éditions du Centre Pompidou, Paris, 2012, 159 p.

7 Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1977 [1<sup>re</sup> édition : 1972], 210 p.

8 Bruno Zevi, « I nani ai piedi di giganti », *L'Architettura. Cronaca e storia*, n° 140, juin 1967, année XIII, p. 72-72.

sous la plume du critique Joseph Rykwert<sup>9</sup>. Par deux fois les revues italiennes évoquent les revues d'architectures américaines qui, bien que moins nombreuses que leurs consœurs italiennes, participent au débat contemporain<sup>10</sup>. Ainsi *Perspecta*, journal de l'école d'architecture de Yale, fait-elle l'objet d'une brève en 1969 dans *Domus*<sup>11</sup> et en 1970 dans *Casabella*<sup>12</sup>, tandis qu'*Oppositions*, revue éditée par l'Institute of Architectural and Urban Studies (IAUS) de New-York<sup>13</sup>, apparaît dans *Controspazio* en 1975. Bien entendu, au-delà du débat d'idées, l'actualité des productions architecturales n'est pas ignorée : en 1967, *Lotus International* présente un dossier sur l'architecture contemporaine américaine et y cite « The Guild House », projet de Robert Venturi et John Rauch datant de 1963<sup>14</sup> ; au fil des livraisons, de nombreux articles décrivent et critiquent différentes réalisations, comme le « Portland Building » de Michael Graves ou encore la maison de Frank O. Gehry, tous deux évoqués dans *Domus* respectivement en 1979 et en 1980<sup>15</sup>. Les expositions américaines font aussi l'objet de compte rendus critiques comme « Architectural Studies and Project », organisée par Emilio Ambasz au MoMA de New-York en 1975, dédiée selon *Domus* à une « architecture de papier », ou encore « imaginaire »<sup>16</sup>. En 1976, *Domus* fait état d'une autre exposition américaine, pionnière dans le parcours du studio de Robert Venturi : « Signs of life : Symbols of the American City »<sup>17</sup> (fig. 1).

Pendant c'est bien l'aspect théorique des recherches contemporaines américaines qui nourrit le plus d'articles et de dossiers conséquents : en 1971, le directeur de *Casabella*, Alessandro Mendini, fait paraître un important

- 9** Joseph Rykwert, « Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture », *Domus*, n° 453, août 1967, p. 48-49.
- 10** Stephen Parella, « Riviste nell'editoria americana », *Casabella*, n° 631, janvier-février 1992, p. 104.
- 11** Joseph Rykwert, « Perspecta n° 12 », *Domus*, n° 478, septembre 1969, p. 45.
- 12** Peter Eisenman, « Il Futuro della tradizione : una ricerca di Perspecta 12, "Rivista Minore". The Future of Architectural Past : A Research by Perspecta 12, the "big little magazine" », *Casabella*, n° 345, février 1970, p. 28-33.
- 13** Giorgio Muratore, « *Oppositions* : A Journal for Ideas and Criticism in Architecture », *Controspazio*, année VII, n° 1, septembre 1975, p. 70.
- 14** Esther Mc. Coy, « USA 1966-1967 : New Buildings and Projects », *Lotus*, n° 4, 1967, p. 15-123.
- 15** Fulvio Irace, « Il ritorno del rimoso », *Domus*, n° 609, septembre 1980, p. 8 ; B. Goldstein, « Frank Gehry and Associates : In California, un oggetto architettonico », *Domus*, n° 599, octobre 1979, p. 9-15.
- 16** « Paper projects al MOMA, NY. Architectural studies and projects », *Domus*, n° 546, mai 1975, p. 32.
- 17** « America, an exhibition by Venturi & Rauch. Formes et symboles », *Domus*, n° 565, décembre 1976, p. 46-47.



Fig. 1. « America, an exhibition by Venturi & Rauch », Domus, n°565, décembre 1976, p. 46-47.

dossier sur l'Institute for Architecture and Urban Studies<sup>18</sup> (IAUS). Fondé en 1967 et dirigé par Peter Eisenman, l'IAUS se définit comme une « une structure alternative au sein de laquelle se pratiquent et s'enseignent l'architecture et l'urbanisme »<sup>19</sup>. Et si l'ouverture à l'international constitue l'une de ses spécificités, le fait que l'Institut soit cité en 1971 dans les pages de la revue italienne reste un événement isolé et mémorable. Entièrement bilingue, ce numéro de *Casabella* donne la parole à Denise Scott-Brown, mais aussi à Peter Eisenman et Kenneth Frampton qui fournissent des textes théoriques denses

<sup>18</sup> Franco Albetti (dir.), « The Institute for Architecture and Urban Studies », *Casabella*, n° 359-360, décembre 1971, p. 10-101.

<sup>19</sup> Armand Bartos, « Chairman's Statement », *IAUS* [prospectus], 1979, p. 4.

et parfois inédits. Quelques années plus tard, Kenneth Frampton écrit en 1974 pour *Lotus International* un dossier conséquent sur les activités du groupe des « New-York Five », détaillant les projets et personnalités de ses cinq membres<sup>20</sup> (fig. 2). En décembre 1975, *Controspazio* dédie un numéro spécial à l'actualité de l'architecture américaine<sup>21</sup> (fig. 3). Articles, présentations de projets et interviews y rendent compte de l'intérêt italien pour cette nouvelle architecture américaine, et dont les revues essaient de distinguer les différentes tendances. Plusieurs articles font état d'une scène partitionnée entre les « White »<sup>22</sup> – à l'image des Five Architects conduits par Peter Eisenman – et les « Gray » qui, comme Robert Stern, Charles Moore ou Robert Venturi, entendent contrer ce monde en « noir et blanc ». Cette vision bipartite s'exprime de différentes manières, évoquant l'opposition entre architecture « exclusive » et « inclusive » dans *Controspazio* en 1975<sup>23</sup>, ou encore les divergences dues aux « héritages » transmis dans les écoles d'architecture qu'évoque *Lotus International* dans un dossier de 1980<sup>24</sup>. Il faut toutefois préciser que cette opposition n'est ni revendiquée ni contredite par les architectes en question.

Pourtant, dès les années 1960, ces jeunes architectes Américains écrivent dans les revues italiennes et prennent part au débat théorique qui s'y noue. C'est notamment le cas de Peter Eisenman qui, entre 1970 et 1974, publie dans *Casabella* trois textes spécialement rédigés pour la revue italienne<sup>25</sup>. Centrés sur la problématique de la linguistique appliquée à l'architecture, ces écrits sont le reflet d'une réflexion en marche pour laquelle ils offrent des outils de compréhension immanquables. En filigrane, ils révèlent comment

**20** Kenneth Frampton, « Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hedjuk, Meier », *Lotus International*, n° 9, février 1975, p. 146-151.

**21** Alessandro Anselmi, Claudio d'Amato (dir.), « Un'attualità dell'architettura americana », numéro spécial, année VII, n° 1, septembre 1975, p. 2-75.

**22** Cette dénomination fut probablement choisie en référence à la blancheur de certains projets de Le Corbusier, référence majeure de ces architectes. Nadia Watson, « The Whites vs the Grays : re-examining the 1970s avant-garde », *Fabrication : The Journal of the Society of Architectural Historians*, n° 1, vol. 15, 2005, p. 55-69 ; Colin Rowe, « Introduction », *Five Architects*, Wittenborg, New-York, 1972, reproduit dans Michael K. Hays, *Architecture Theory Since 1968*, The MIT Press, Cambridge, 2008, p. 74-83.

**23** Frank Israël, « Con Moore e Meier negli anni '70 », *Controspazio*, année VII, n° 1, septembre 1975, p. 35-37.

**24** « Architettura nell'università USA : Cornell, Cooper Union, Columbia », *Lotus International*, n° 27, novembre 1980.

**25** Peter Eisenman, « Dall'oggetto alla relazionalità : la Casa del Fascio di Terragni », n° 344 janvier 1970, p. 38-41 ; « Notes on Conceptual Architecture. Toward a Definition », *Casabella*, n° 359-360, décembre 1971, p. 48-58 ; « Cardboard Architecture », *Casabella*, n° 374, février 1973, p. 17-31.



Fig. 2. Kenneth Frampton, « Five Architects », Lotus International, n° 9, février 1975, p. 146-151.

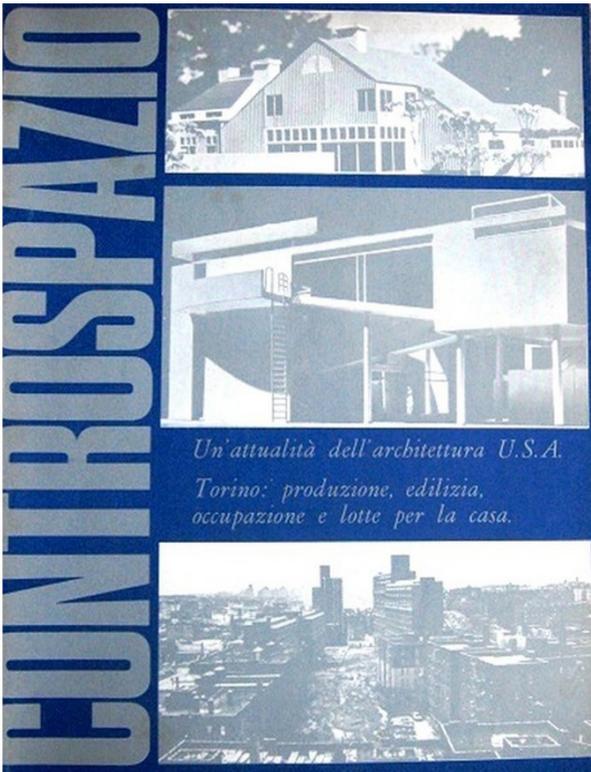


Fig. 3. Copertina de Controspazio (direction : Paolo Portoghesi), année VII, n° 1, septembre 1975.

se positionne la revue : publiés alors que *Casabella* est dirigée par Alessandro Mendini, ils viennent appuyer un discours axé sur la théorie et la critique, en adéquation avec les groupes radicaux desquelles la revue se rapproche depuis l'arrivée de Mendini en 1970. La revue, comme instrument de la pensée, sert aussi les propos de Denise Scott-Brown qui, en 1971, participe au dossier sur l'IAUS publié par *Casabella*. Dans un article intitulé « Learning from Pop », l'architecte américaine défend tout particulièrement l'utilisation de références populaires dans la construction d'une architecture nouvelle, en adéquation avec la société de consommation mue par le loisir<sup>26</sup>. À cet article, rédigé spécialement pour *Casabella*, répond quelques pages plus loin Kenneth Frampton, qui affiche un regard très critique vis-à-vis des propos de Denise Scott-Brown et met en doute la légitimité du Pop Art comme référence dans le cadre d'une architecture sociale. Denise Scott-Brown s'en défend dans un court article intitulé « Réponse à Frampton »<sup>27</sup> paru dans le même dossier. Ce vif échange, au sein d'un seul et même numéro de la revue italienne, constitue une étape précieuse de l'élaboration des réflexions de Robert Venturi et Denise Scott-Brown : elle permet aux auteurs de réaffirmer leurs principes, à quelques mois de la première publication de leur ouvrage *Learning from Las Vegas*.

### La revue comme terrain de mise en commun des théories contemporaines

Quand les revues italiennes donnent directement la parole aux architectes américains, elles rendent certes compte de l'actualité, mais affirment aussi, dans une relation en miroir, les positions de la revue. Et si *Casabella* s'offre volontiers comme support dans les années 1970 des théories naissantes américaines, il en va de même pour *Controspazio* qui publie dans son numéro de septembre 1975 une interview de Charles Moore, alors pensionnaire de l'Académie américaine à Rome<sup>28</sup>. À l'inverse, *L'Architettura* se montre au départ plus réticente à évoquer cette nouvelle génération d'architectes américains. Cependant, ce silence est vite brisé au tournant des années 1980, lorsque Bruno Zevi signe plusieurs éditoriaux s'élevant contre la naissance du « postmodernisme » et contre la Biennale de Paolo Portoghesi.

**26** Denise Scott-Brown, « Learning from Pop », *Casabella*, n° 359-360, décembre 1971, p. 14-21 ; Denise Scott-Brown, Robert Venturi, *Vu depuis le Capitole et autres textes*, éditions Parenthèses, Marseille, 2014, 256 p.

**27** Denise Scott-Brown, « Answer to Frampton », *Casabella*, n° 359-360, décembre 1971, p. 39-46.

**28** Claudio d'Amato, Vincenzo Berti, « Charles Moore : architettura e luogo », interview, *Controspazio*, année VII, n° 1, septembre 1975, p. 2-23.

Le glissement le plus intéressant intervient au moment où certaines problématiques américaines et italiennes sont mises en commun au travers d'articles et prises de position. Déjà évoquée, la linguistique appliquée à l'architecture est un sujet particulièrement étudié par Peter Eisenman. Si ses articles pour *Casabella* ne peuvent être considérés comme le point de départ d'une réflexion importée en Italie par les Américains – entendu que dès les années 1960, les Italiens avaient eux-mêmes réfléchi au sujet<sup>29</sup> – ils viennent en revanche faire écho à une multitude d'articles publiés sur le sujet, que ce soit dans *Controspazio*, dans *Lotus International* et dans *L'Architettura* qui en 1980 rend compte d'un colloque sur la question<sup>30</sup>. Cet intérêt convergent des Italiens et des Américains pour le sujet n'est cependant pas synonyme d'entente mais vient plutôt nourrir un débat à la fois transatlantique et interne à chacun des deux pays. Manfredo Tafuri joue à cet égard un rôle essentiel : figure de proue de l'école d'architecture de Venise et rédacteur régulier de la revue américaine *Oppositions*, il rédige également pour *Casabella* en 1977 un texte dénonçant les dérives de ce qu'il appelle une « architecture de signes »<sup>31</sup>. Bruno Zevi, avec la parution de son ouvrage *Le langage moderne de l'architecture* en 1973, questionne à son tour les formes architecturales du mouvement moderne comme construction sémiologique<sup>32</sup>. Pour *L'Architettura*, il invite Bernard Huet à rédiger, en français, un éditorial consacrant la lecture linguistique de l'architecture<sup>33</sup>. À l'image de *Lotus International*, *Controspazio* donne la parole tant aux architectes italiens, comme Giorgio Muratore, qu'aux jeunes architectes sud-américains, membres de l'IAUS que sont Diana Agrest et Mario Gandelsonas<sup>34</sup>. En revanche, au fil des années, *Casabella* et *Domus* deviennent plus frileuses pour évoquer ces questions. La recherche d'un discours plus généraliste, peut-être plus abordable pour les lecteurs de ces revues à grands tirages, y est sans doute pour quelque chose.

La toute fin des années 1970 voit se multiplier les occurrences du « postmodernisme » – terme que *Le Langage de l'architecture postmoderne* de Charles

**29** Giovanni Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Florence, 1964, 221 p. ; Renato de Fusco, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Edizioni Dedalo, Bari, 2005 [édition revue et augmentée, 1<sup>re</sup> édition, 1967], 208 p.

**30** « L'architettura è un linguaggio, e in quali sensi ? », *L'Architettura. Cronache e storia*, n° 298-299, août-septembre 1980, année XXVI, p. 525-538.

**31** Manfredo Tafuri, « Ordine e disordine », *Casabella*, janvier 1977, p. 36-40.

**32** Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Turin, 1973, 247 p.

**33** Bernard Huet, « Contributo semiologico », *L'Architettura. Cronache e storia*, n° 206, janvier 1973, année XVIII, p. 617.

**34** Diana Agrest, Mario Gandelsonas, « Semiotica e architettura : consumo ideologico o lavoro teorico », *Controspazio*, année VII, n° 1, septembre 1975, p. 71.

Jencks introduit dans le domaine architectural en 1977 et que la première Biennale d'architecture organisée en 1980 à Venise sous la direction de Paolo Portoghesi achève de populariser dans les revues italiennes. S'il reste difficile de dater précisément l'apparition du terme, les thématiques qu'il véhicule sont présentes dans les articles dès les années 1960, notamment quand elles suggèrent la rupture introduite par certains architectes américains avec le langage moderniste. Les démarches qui sont alors considérées comme « post-modernes » par les revues italiennes sont avant tout « américaines ». Témoin de l'assimilation du concept par la presse italienne, le glissement syntaxique de « *Post-Modern* », écrit en capitales et à l'américaine, à « *postmodernismo* », s'impose dans la plupart des revues à partir de 1980. La Biennale de Venise avait elle-même rassemblé sous une même bannière des pratiques contemporaines hétérogènes, dans une lecture globalisante que la presse a su relayer. Par exemple, le numéro spécial que *Controspazio* dédie à la manifestation vénitienne<sup>35</sup> tend à placer sur le même registre les différentes formes de rupture avec la tradition moderniste proposées par les architectes américains, s'appliquant dans certains cas à gommer les différences entre *White* et *Gray*. Une des analyses les plus intéressantes sur la manifestation est apportée par Bruno Zevi qui, dès 1980, rédige pour *L'Architettura* une série d'éditoriaux assassins envers l'exposition de Paolo Portoghesi<sup>36</sup>. Il y prédit l'épuisement rapide dudit postmodernisme et surtout, y dénonce la tendance des Italiens à « saborder » leur projet en assimilant le point de vue des Américains. Aux yeux de ses détracteurs, comme pour ceux qui la défendent dans les revues, tout se passe comme si la Biennale de 1980 confirmait un inévitable déplacement du regard de la Vieille Europe vers les États-Unis.

## La revue, miroir de la disparition des avant-gardes

De 1966 à 1980, au moment où l'architecture investit et revendique une dimension intellectuelle de plus en plus importante<sup>37</sup>, la manière dont l'Amérique est évoquée dans les revues d'architecture italiennes évolue singulièrement, révélant des rapports particuliers entre les deux scènes. Leurs échanges et interactions sont en permanence rapportés, détaillés et commentés par les revues

**35** « La presenza del passato », *Controspazio*, numéro spécial, année XII, n° 1-8, 1980.

**36** Bruno Zevi, « A Venezia, lo zombie Post-Modern », *L'Architettura. Cronache e storia*, n° 300, octobre 1980, année XXVI, p. 546 ; « Comment al 'Post-Modern' », *L'Architettura. Cronache e storia*, n° 301, novembre 1980, année XXVI, p. 611 ; « Contro il neo-conservatismo », *L'Architettura. Cronache e storia*, n° 307, mai 1981, année XXVII, p. 259.

**37** Jean-Louis Cohen, « Architettura Intellettualizzata, 1970-1990 », *Casabella*, n° 631, janvier-février 1992, p. 101-105.

qui, par leur caractère immédiat (et parfois périssable), permettent une transmission vive du dialogue transatlantique. Ainsi, à l'aune du jeu d'influences qui semble s'installer entre les États-Unis et l'Italie, elles permettent d'une part aux Italiens de s'exprimer pleinement sur les phénomènes outre-Atlantique et, d'autre part, offrent aux Américains la liberté de défendre leurs positions. À cet égard, la vitalité de la presse architecturale italienne se lit dans la diversité des personnes contribuant au débat architectural mais aussi dans l'effort d'identification des mouvements intellectuels et formels qui le sous-tendent.

Si par sa nature, la revue n'a parfois pas le statut pérenne du livre, elle n'en constitue pas moins un précieux témoin de son époque. Telles ont été les analyses d'Hélène Jannièrre et France Vanlaethem, lors du colloque sur les revues d'architecture des années 1960 et 1970, organisé en 2004 par l'Institut de recherche en histoire de l'architecture (IRHA)<sup>38</sup>. Dans leur essai introductif, il s'agissait de démontrer à quel point les revues peuvent être à la fois « source et objet » de l'histoire de l'architecture. Ainsi entendue, la presse architecturale porte en elle deux versants : en tant que témoin historique, elle apporte une lumière nouvelle sur les débats de son temps ; en tant qu'objet contemporain de ces débats, voire produit immédiat de ceux-ci, la revue fournit une histoire qui lui est propre. La question de savoir si les revues italiennes ont participé ou non à la formation d'un discours transatlantique unifié reste encore en suspens. Mais force est de constater que les liens créés par les Américains, grâce à leur présence directe sur le territoire italien et leur intérêt pour l'histoire, ont sonné les premières notes d'un même concert de voix, italiennes et américaines, retranscrit dans les revues italiennes. Cependant, entre 1966 et 1980, celles-ci ne songent nullement, à adopter comme telles les nouvelles théories américaines<sup>39</sup>. Face à ces considérations, tout se passe comme si la Biennale d'architecture de 1980 constituait le dernier bastion d'une avant-garde vouée à disparaître dès les années 1970<sup>40</sup>. À partir de là, la notion de groupe, chère aux revues italiennes qui en avaient fait la clef de compréhension de la scène architecturale américaine, semble disparaître au profit de la mise en valeur de

**38** Hélène Jannièrre, Alexis Sornin, France Vanlaethem (dir.), *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970*, actes du colloque (Montréal, Centre canadien d'architecture, 6 et 7 mai 2004), Institut de recherche en histoire de l'architecture, Montréal, 316 p. ; Jean-Michel Leniaud, Béatrice Bouvier, *Les périodiques d'architecture : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles : recherche d'une méthode critique d'analyse*, actes de Journée d'étude (Paris, Collège de France, 2 juin 2000), École des Chartes, Paris, 2001, 326 p.

**39** Cela n'est guère étonnant si l'on considère que les revues constituent un terrain idéal de débat, un espace pour discuter, défendre, rejeter des hypothèses et des propositions.

**40** Marco Biraghi, Giovanni Damiani (dir.), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici : 1945-2000*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2009, p. 320.

la figure isolée de l'architecte. Les couvertures des numéros de *Domus* publiés sous la direction d'Alessandro Mendini font pleinement état de ce changement de point de vue (**fig. 5**). En filigrane d'une apparente homogénéité des pratiques, la Biennale de Venise et ses prolongements éditoriaux révèlent donc des architectes comme Frank O. Gehry ou Rem Koolhaas, qui feront du « star system »<sup>41</sup> une composante de leur travail, sciemment ou non.

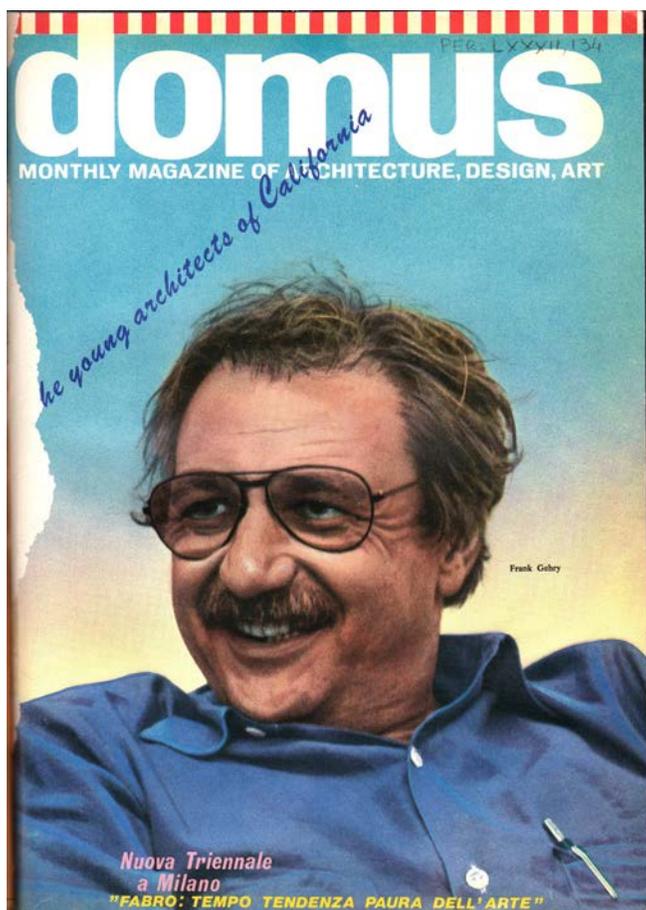


Fig. 5. Couverture de *Domus* (direction : Alessandro Mendini), n° 604, mars 1980.

<sup>41</sup> Le terme est de Valéry Didelon. Valéry Didelon, « À quoi sert le star system ? », *D'architecture*, n° 136, juin 2004 [en ligne] consulté le 16 août 2015. URL : <http://www.darchitectures.com/quoi-sert-le-star-system-a684.html>.

## Présentation de l'auteur

Diplômée de l'École du Louvre en 2013 (spécialité art contemporain), Anastasia de Villepin intègre le Master Recherche en histoire de l'architecture de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne la même année. Elle rédige un premier mémoire sous la direction d'Éléonore Marantz, intitulé « *Casabella 1970-1976. L'élan radical sous la direction d'Alessandro Mendini* » (M1, 2013-2014, mention Très bien). À la faveur d'une année passée à l'université de Rome dans le cadre du programme d'échanges ERASMUS, elle a consacré son mémoire de M2 (2014-2015, mention Très bien) à la presse architecturale italienne, axe de recherche qu'elle souhaiterait continuer d'investiguer dans le cadre d'une thèse. Parallèlement, elle est engagée dans un Master 2 Pro *Lettres appliquées aux techniques éditoriales et à la rédaction professionnelle* à l'université Paris 3.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Anastasia de Villepin, *America-Italia. L'Amérique dans les revues d'architecture italiennes (1966-1980)*, 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 2014-2015

# L'ÉTAT ET ARCHITECTURE LE CAS DES PISCINES PUBLIQUES CONSTRUITES EN FRANCE (1961-1976)

ÉLISE NALE

À partir du début des années 1950, parallèlement et en complément des programmes de Reconstruction, l'État français conduit une politique volontariste pour rattraper son retard dans le domaine des équipements publics, notamment ceux consacrés à la culture, aux loisirs et aux sports dont le besoin est en constante augmentation, notamment en raison de la forte natalité de l'Après-guerre<sup>1</sup>. En matière d'infrastructures sportives et en particulier de piscines, le pays accuse depuis le début du siècle un retard important par rapport à ses voisins européens<sup>2</sup>, retard qui tend d'ailleurs à s'accroître au fur et à mesure que les loisirs se démocratisent. Les pratiques sportives ne font pas exception, notamment la natation qui devient un sport populaire et un spectacle sportif très apprécié au tournant des années 1960<sup>3</sup>. Cependant les sites de baignade en rivière ferment<sup>4</sup> et le pays ne dispose que d'un nombre réduit de piscines couvertes et chauffées fonctionnant toute l'année<sup>5</sup>. Les installations nautiques construites au cours des décennies 1940 et 1950, majoritairement de plein air, ne sont d'ailleurs exploitables que quelques mois durant l'année. Seules les grandes villes possèdent un ou deux établissements couverts, généralement édifiés au cours de l'Entre-deux-guerres. Mais leur utilisation n'est plus adaptée aux pratiques sportives, qui ont évolué, ni même à l'apprentissage de la natation par les scolaires, alors promue par le ministère de l'Éducation nationale.

**1** Vincent Bertaud du Chazaud, *Les architectures de la croissance innovante. 1965-1975 : aujourd'hui, entre mutation et destruction*, thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Gérard Monnier, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2004, p.160.

**2** Communauté des communes Les portes de l'Essonne, *Maison de banlieue et de l'architecture d'Athis-Mons, Je plonge, tu trempe, il barbote, nous nageons : baignade et bassins en Essonne*, Athis-Mons, 2010, p. 13.

**3** Sophie Roché-Soulié, Sophie Roulet, *Piscines, Équipements nautiques*, Paris, Éditions du Moniteur, 1992, p. 4.

**4** Communauté des communes Les portes de l'Essonne, *Maison de banlieue et de l'architecture d'Athis-Mons, Je plonge, tu trempe, il barbote, nous nageons : baignade et bassins en Essonne*, Athis-Mons, 2010, p. 8.

**5** Marc Gaillard, *Architectures des sports*, Paris, Éditions du Moniteur, 1981, p. 9.

En 1961, afin de pallier au sous-équipement du territoire français et de densifier le réseau d'équipements nautiques, le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports décide de prendre en charge la construction d'équipements sportifs qui était jusque-là laissée à l'initiative d'associations privées<sup>6</sup>. Le 28 juillet 1961, l'État vote la première loi de programme consacrée exclusivement au financement de constructions sportives<sup>7</sup>. Il engage ainsi une véritable politique d'équipement bénéficiant de moyens financiers importants. Fixée sur un objectif à long terme, cette loi s'accompagne du vote de deux autres lois de programmes<sup>8</sup>. Ces trois lois seront effectives pendant quinze ans, entre 1961 et 1975. Au cours de cette période, en plus de déployer une aide financière, l'État engage une série d'actions normatives qui visent à réglementer et à redéfinir la fonction ainsi que la forme des piscines publiques. L'objectif est d'aboutir à un équipement adapté aux besoins des divers usagers, mais également de standardiser et de moderniser l'architecture des piscines qui doivent ainsi devenir des équipements fonctionnels et peu coûteux. Il devient légitime de se demander quelles ont été les orientations politiques défendues par les pouvoirs publics et de se questionner sur les spécificités des équipements homologués par ces derniers.

Cette étude propose en premier lieu d'analyser les moyens mis en œuvre par l'État pour redéfinir usages et fonctions des piscines compte tenu de l'évolution des pratiques sportives et de loisir. Ensuite sera évoqué la politique normative soutenue par l'État, notamment les moyens administratifs déployés pour développer des modèles de piscines standardisés et homologués. Enfin, la standardisation des piscines publiques sera évoquée, en formulant l'hypothèse que cette dernière ne s'oppose pas à une certaine singularisation des bâtiments et que la préfabrication n'entrave pas la quête d'esthétique des concepteurs et des constructeurs.

**6** Pierre Chifflet, Marc Falcoz, « La construction publique des équipements sportifs, Aspects historique, politique et spatial », *Les annales de la recherche urbaine* [en ligne], juin 1998, n° 79, p. 15. ([http://www.annalesdelarechercheurbaine.fr/IMG/pdf/Falcoz\\_Chifflet\\_ARU\\_79.pdf](http://www.annalesdelarechercheurbaine.fr/IMG/pdf/Falcoz_Chifflet_ARU_79.pdf), consulté en juillet 2015).

**7** Ministère de la Jeunesse et des Sports, mission technique de l'Équipement, *Équipements sportifs et socio-éducatifs : plans quinquennaux, aide-mémoire administratif, insertion en milieu urbain et rural, équipements résidentiels, équipements pour les vacances et les loisirs*, Paris, Éditions du Moniteur, 1972, p. 15-17.

**8** Loi n° 65-517 votée le 2 juillet 1965 (effective entre 1966-1970). Loi n° 71-562 votée le 13 juillet 1971 (effective entre 1971-1975).

## Redéfinir la fonction d'un équipement

La première loi de programme votée en juillet 1961 permet aux collectivités de bénéficier d'une aide financière importante<sup>9</sup>. Elle offre aussi à l'État, soucieux d'améliorer l'implantation et l'usage des installations sportives, un pouvoir de coercition assez influent pour orienter sa politique de construction. Ainsi, en plus de consentir à un effort financier, une série de mesures visant à contrôler la construction des équipements sportifs notamment des piscines est adoptée entre 1961 et 1971<sup>10</sup>. Compte tenu de la décentralisation de ses pouvoirs et afin de faciliter les procédures administratives, le secrétariat d'État ne gère aucun projet d'aménagement directement – la gestion est laissée à un réseau d'inspecteurs régionaux et départementaux<sup>11</sup> – mais s'assure toutefois du respect de ses directives. Il oriente les maîtres d'ouvrages dans la conception des équipements sportifs grâce aux éditions hors-série du *Moniteur des travaux publics et du bâtiment* régulièrement mis à jour et augmentées entre les années 1960 et 1990<sup>12</sup>. Cette publication, qui dans le cas présent a valeur de manuel, met à la disposition des collectivités, des architectes, des ingénieurs et des constructeurs une documentation technique complète en matière de fonctionnement, de normes et de réglementations relatives aux équipements sportifs<sup>13</sup>. Elle prend ainsi le relais de la presse sportive et des revues d'architecture qui, pendant l'Entre-deux-guerres, diffusaient les normes fixées par la Fédération internationale de natation<sup>14</sup>.

Par ce biais, le secrétariat d'État oriente et modifie les fonctions assignées aux équipements sportifs. Ce dernier souhaite en effet appliquer une politique dite « unitaire et de plein emploi<sup>15</sup> » afin de ne plus différencier les équipements sportifs municipaux des équipements scolaires qui, depuis 1963, sont placés sous la responsabilité du secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports<sup>16</sup>. Les équipements construits pour les écoles étaient, en règle générale, fermés en dehors des temps scolaires et, par conséquent, interdits d'accès aux clubs

**9** Loi n° 61-806 du 28 juillet 1961.

**10** Pierre Chifflet, Marc Falcoz, *art. cit.*

**11** Ministère de la Jeunesse et des Sports, mission technique de l'Équipement, *op. cit.*, 1972, p. 16.

**12** La troisième édition date de 1963, les éditions précédentes n'ont pas été retrouvées. La dernière édition recensée date de 1993.

**13** Ministère de la Jeunesse et des Sports, mission technique de l'Équipement, *op. cit.*, 1972, p. 15-17.

**14** Antoine Le Bas, *Architectures du sport 1870-1940, Val-de-Marne, Hauts-de-Seine*, Paris, Cahiers de l'Inventaire, Éditions Connivences, 1991, p. 62.

**15** Ministère de la Jeunesse et des Sports, mission technique de l'Équipement, *op. cit.*, 1972, p. 20.

**16** *Ibid.* p. 16.

sportifs<sup>17</sup>. La nouvelle politique de l'État vise au contraire à concevoir des équipements sportifs ouverts à tous et répondant aux besoins de différents types d'usagers (sportifs, familles, scolaires). Les piscines sont désormais pensées comme des équipements accessibles, polyvalents, devant répondre à des usages variés voire contradictoires : compétitions sportives, loisirs, détente et apprentissage de la natation pour les scolaires. Cela impose la présence de bassins homologués, spécialement conçus pour satisfaire différentes disciplines sportives (nage, water-polo, plongeon) ou adaptés à l'apprentissage de la natation (« bassin d'apprentissage » ou « bassin-école »). Par ailleurs, en dehors des bassins, les piscines doivent désormais posséder des locaux pour les clubs, des salles de préparation sportive (muscultation), mais aussi des restaurants, de grandes plages, des solariums et des aires de jeux. Elles deviennent ainsi des équipements polyvalents et multifonctionnels.

### **La politique des modèles du secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports : de la commission spéciale d'agrément (1963-1971) aux concours nationaux d'architecture et à l'opération « Mille piscines » (1969-1976)**

Afin de faciliter l'application des directives diffusées par le *Moniteur des travaux publics et du bâtiment* et de contrôler la qualité des constructions sportives, le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports met en place une politique normative afin d'élaborer des modèles-types de piscines. Deux phases, en partie concomitantes, caractérisent cette période : elles peuvent se circonscrire entre les années 1961-1971 et les années 1969-1976. Dans un premier temps, le ministère de l'Éducation nationale et le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports créent en mai 1963 une commission spéciale d'agrément<sup>18</sup> destinée à homologuer des modèles-types d'équipements sportifs et socio-éducatifs, susceptibles d'être réalisés en série dans toute la France, proposés aux communes<sup>19</sup>. Par le biais de cette commission d'agrément, auxquelles des équipes formées d'architectes et d'entreprises peuvent soumettre leurs projets, le gouvernement souhaite encadrer les propositions de plus en plus nombreuses

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>18</sup> Arrêté du 25 mai 1963. Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/146. Le 29 mars 1966, la commission d'agrément est placée par arrêté sous la responsabilité de la Jeunesse et des Sports

<sup>19</sup> Piscines, gymnases, halles de sports, tribunes, maisons de jeunes, centres aérés, auberges de jeunesse, salles de sports et patinoires.

faites aux collectivités<sup>20</sup>. Cette procédure de normalisation permet en outre de garantir un certain niveau de qualité, en proposant des projets livrés « clefs en main » ce qui permet à la fois de simplifier les formalités administratives, de réduire les délais de réalisation et de contrôler les coûts de construction.

La circulaire instituant la commission ne donne aucune précision quant au programme ni au types de piscines susceptibles d'être validés, mais définit cependant un certain nombre de critères : les piscines doivent être fonctionnelles, esthétiques, mobiliser des procédés de préfabrication, de répétition, éventuellement d'extension et obéir à une stricte économie de projet<sup>21</sup>. Entre les années 1966 et 1973, la commission officialise ainsi soixante-quatre modèles de piscines<sup>22</sup>. Dans un souci d'efficacité la commission valide majoritairement des modèles de piscines couvertes<sup>23</sup>. Ces projets agréés répondent à un programme simple (pratique du sport et apprentissage de la natation) et adoptent majoritairement un plan rectangulaire. Outre les annexes fonctionnelles et techniques (hall d'entrée, vestiaires, douches, infirmerie, chaufferie), ces modèles de piscines présentent généralement un ou deux bassins homologués. La technicité du programme de la piscine couverte, qui implique de couvrir de grands volumes sans point d'appui intermédiaire, favorise les collaborations entre architectes, ingénieurs-conseils et entreprises de construction. L'objectif est de développer de nouvelles démarches conceptuelles et structurelles tout en contrôlant les coûts de conception et de construction. De nombreuses équipes pluridisciplinaires se tournent vers les procédés industrialisés et des matériaux encore peu utilisés dans la construction d'équipements sportifs : ossatures préfabriquées en béton, en métal ou en bois lamellé-collé. À titre d'exemple, les modèles de piscines proposés par le bureau d'étude GERPIAM, qui domine alors le marché français des piscines<sup>24</sup> (agrément 32, 33

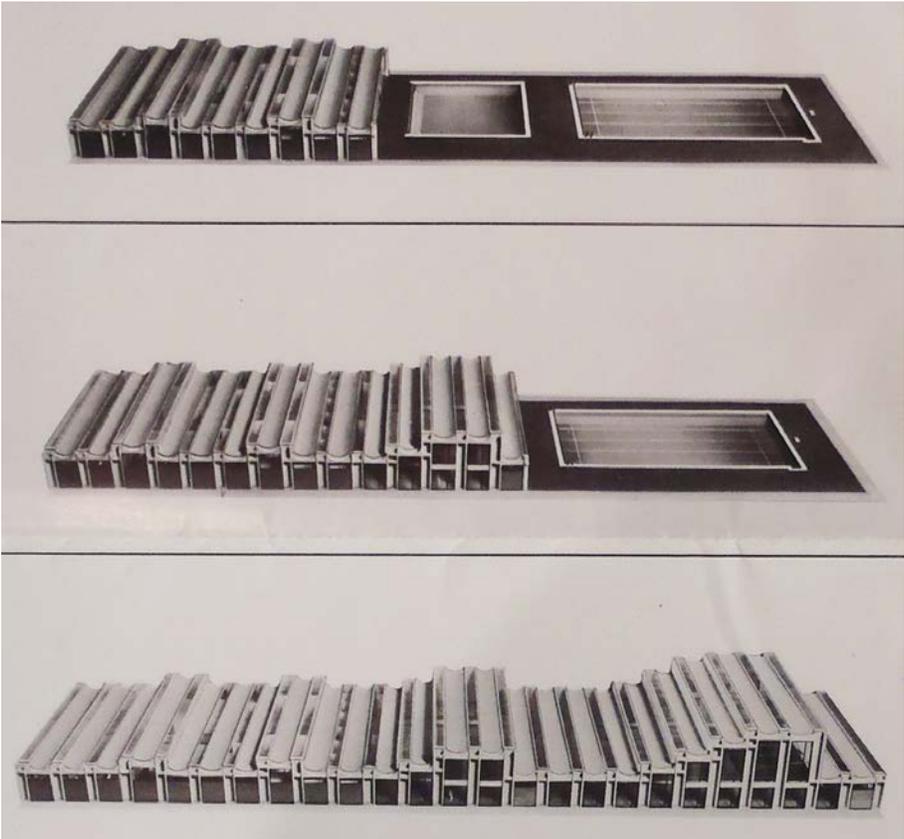
**20** « Quinze nouveaux projets et études-types agréées », Équipement pour la jeunesse et les sports, n° 32, janvier-février 1968, p. 28. Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19810584/6.

**21** Ministère de la Jeunesse et des Sports, mission technique de l'Équipement, *Les équipements sportifs et socio-éducatif : Plans quinquennaux. Aide-mémoire administratif 1969. Équipements résidentiels. Équipements pour les vacances et les congés professionnels. Urbanisme. Divers (Préfabrication, éclairage, matériels)*, Paris, Éditions du Moniteur, 1969, p. 72.

**22** Livre d'enregistrement des agréments. Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/143.

**23** Livre d'enregistrement des agréments. Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/143.

**24** Bénédicte Chaljub, « Référence Piscine Tournesol », *AMC Le Moniteur architecture*, n° 204, mars 2011, p. 89.



**Fig. 1.** Piscine PIAM, agrément n°s 32, 33, 34 (1966, arch. : Henri-Pierre Maillard, Paul Ducamp, ing. : Michel Bancon, const. : GERPIAM) : photographies de la maquette, Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/145.

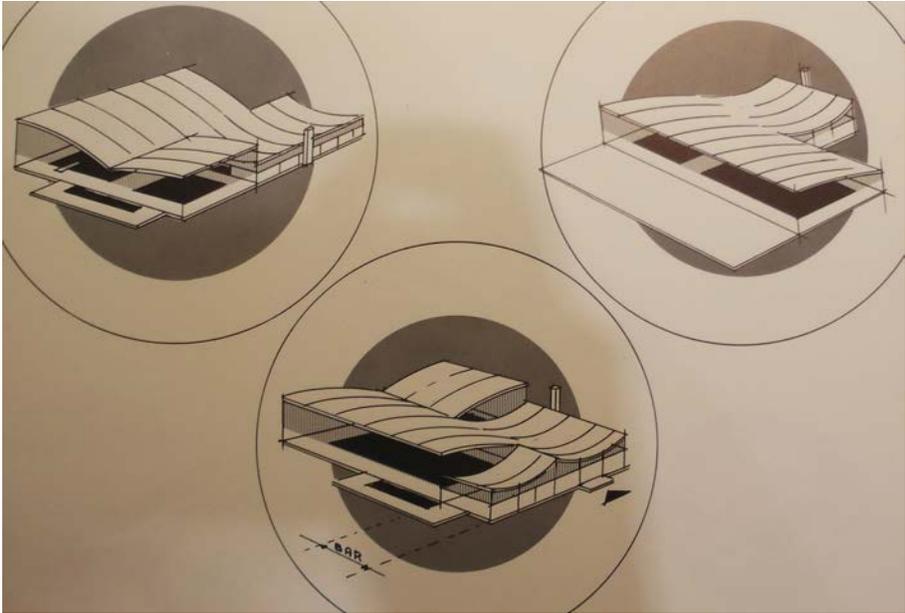
et 34<sup>25</sup>), mettent en œuvre une technique de construction « travée par travée » qui permet de couvrir progressivement les bassins de plein air<sup>26</sup>. Ce principe consiste en la juxtaposition de travées auto-stables en béton armé, coulées sur place, puis couvertes par une coque préfabriquée formant une sorte de voûte en berceau de béton précontraint (**fig. 1**). Les architectes Roger-Louis Marcoz, H. Drevon et Max Le Febvre élaborent pour leur part, en collaboration

**25** Agréments délivrés en septembre 1966. Fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/144.

**26** Élise Nale, *L'architecture des piscines publiques en France, 1961-1976*, mémoire de Master 2 en histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015, volume n° 2, annexe 7, 8 et 9, p. 37-42.

avec l'ingénieur Stéphane du Château, un modèle de piscine (agrément 113<sup>27</sup>) dont les bassins sont couverts par une coupole métallique de quarante-sept mètres de diamètre<sup>28</sup>. La structure de cette coupole met en œuvre le système Tridirectionnel SDC, appliqué pour la première fois en 1958 à la couverture de la centrale hydraulique du barrage de Grandval en France<sup>29</sup>. Elle est constituée d'une résille en tubes d'acier assemblés par soudage dans un nœud en acier préfabriqué par moulage. La structure ainsi obtenue, légère et économique, permettait de couvrir de grandes surfaces sans point d'appui intermédiaire et de réduire le volume d'air à chauffer tout en permettant l'installation d'un haut plongoir.

Dans les piscines, les structures préfabriquées génèrent indéniablement des formes nouvelles et, qui plus est, particulièrement fonctionnelles. À titre d'exemple, la piscine Albatros (agrément 127<sup>30</sup>) étudiée par le GERPIAM est



**Fig. 2.** Piscine agréée n° 127 (1970, arch. : Jean-Claude Dondel, Robert Lesage, Pierre Lesage, Jean-Louis Noir, const. : GERPIAM) : variantes du projet, Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/145.de la Jeunesse et des Sports, 19840036/145.

- 27** Agrément délivré en septembre 1969. Fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/144.
- 28** Élise Nale, *op. cit.*, volume n° 2, annexe 24, p. 83-84.
- 29** Tadeusz Barucki, *Stéphane du Château*, Varsovie, Kanon, 1995, p. 24.
- 30** Agrément délivré en octobre 1970. Fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/144 ; Élise Nale, *op. cit.*, volume n° 2, annexe 29, p. 95-96.

une construction modulaire basée sur la combinaison de trois volumes dont l'ossature est constituée de portiques en bois lamellé-collé accueillant respectivement les annexes fonctionnelles, le bassin d'apprentissage et le bassin sportif. Le bâtiment peut alors être réalisé selon différentes combinaisons en fonction de la forme du terrain, de son relief, de son ensoleillement et de ses accès (**fig. 2**).

Parallèlement à cette quête d'efficacité en termes de conception et de réalisation, la commission d'agrément valide six modèles de piscines transformables<sup>31</sup>, utilisables toute l'année grâce à leurs structures permettant de couvrir (ou de découvrir) à loisir les bassins et leurs abords. Les modèles proposés par l'architecte Michel Cornuéjols et la société MacGregor-Comarain (agrément n° 89 et 90<sup>32</sup>) sont ainsi couverts par trois portiques métalliques mobiles montés sur rails qui, en l'espace de dix minutes, découvrent les bassins pour se positionner au-dessus du bâtiment des annexes<sup>33</sup> (**fig. 3**). À l'instar de cette collaboration, le dialogue interdisciplinaire permet de favoriser le développement d'une architecture moderne et expérimentale. Ainsi, la société MacGregor-Comarain, originellement spécialisée dans la réalisation de panneaux de cales métalliques et mobiles de navires, fait breveter, en parallèle de ses activités usuelles, un système de toit ouvrant baptisé « magrodome », adapté et adaptable aux piscines, patinoires, restaurants ou paquebots. Au contact d'entreprises spécialisées dans la construction navale, l'emploi de bassins métalliques se généralise, détrônant ainsi l'usage du béton qui présentait des risques de fissuration lors du séchage.

La plupart des projets agréés mettent en œuvre des procédés de construction industriels, néanmoins la commission n'exclut pas les projets mobilisant des procédés plus traditionnels qui peuvent même s'avérer plus économiques que les constructions préfabriquées. À titre d'exemple, le modèle agréé<sup>34</sup> des architectes J. Mortreux et P. Jougoux associe le bois lamellé-collé à des matériaux traditionnels (briques, parpaings, béton armé, ardoises, grès cérame) facilement mis en œuvre par des entreprises locales, s'adaptant à tous les sites et s'intégrant à l'environnement local<sup>35</sup>.

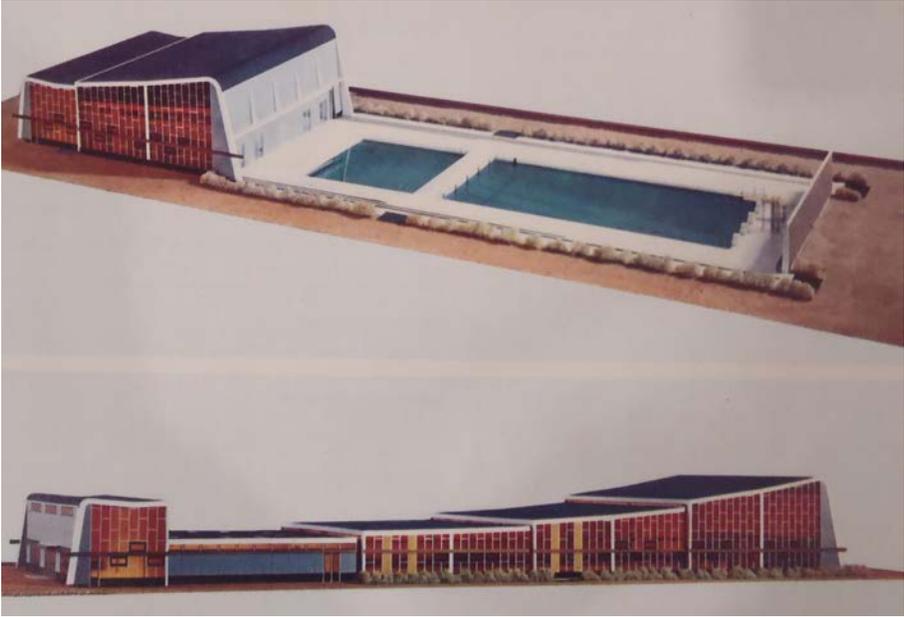
**31** Livre d'enregistrement des agréments. Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/143.

**32** Agrément n° 40 délivré en février 1969. Fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/144.

**33** Élise Nale, *op. cit.*, volume n° 2, annexes 17 et 18, p. 62-68.

**34** Agrément provisoire délivré en juin 1967. Fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/144.

**35** Élise Nale, *op. cit.*, annexe 11, p. 46-48.



**Fig. 3.** Piscine agréée n° 90 (1969, arch. : Michel Cornuejols, const. : Mac Grégor Comarain) : vues de la piscine découverte et la piscine couverte, Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/145.

Parallèlement au travail de la commission, l'État initie au cours de l'année 1967, des chantiers expérimentaux utilisant des structures mobiles et légères<sup>36</sup>. Il subventionne la réalisation de quatre modèles de couvertures mobiles : la structure gonflable de Louviers (1967, const. : non identifié), la toiture mobile d'Auch (1967, BET : centre d'étude du sud-ouest, ing. : R. Aubrun, const. : Marcel Sabria), la toiture télescopique de Noyon (1967-1968, arch. : Claude Charpentier, Jean Tabanou, const. : Mac Gregor-Comarain) et la toile tendue de la piscine du boulevard Carnot à Paris (1967, arch. : Roger Taillibert, ing. : Frei Otto<sup>37</sup>). Cette opération vise à préparer l'opération « Mille piscines », qui est au centre de la seconde initiative soutenue par le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports, suite à la suppression de la commission d'agrément en 1971.

Vers la fin des années 1960, le secrétariat d'État chargé de la Jeunesse et des Sports constate que si sa politique de modèle a permis de combler un certain retard grâce à la construction d'un millier de piscines en moins de

**36** « Paris possède la première piscine expérimentale à géométrie variable », Équipement pour la Jeunesse et les Sports, n° 31, novembre-décembre 1967.

**37** Ce prototype est agréé en novembre 1972. Fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/144.

dix ans<sup>38</sup>, les villes de petite et moyenne importances n'ont pas bénéficié de cet élan constructif<sup>39</sup>. Malgré les efforts, la France accuse toujours un déficit en matière d'équipements sportifs. Le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports décide alors de donner un nouvel élan à sa politique d'équipement. Fort de son expérience avec l'opération « Mille clubs de jeunes » (1966-1971) qui visait la réalisation sur trois ans d'un millier de clubs à partir d'éléments préfabriqués en usine<sup>40</sup>, celui-ci lance l'opération « Mille piscines » qui vise en quatre ans (1972-1976) à la construction d'un millier de piscines économiques et industrialisées sur l'ensemble du territoire national<sup>41</sup>.

Dans ce sens, le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports organise en mai 1969, parallèlement aux procédures d'agrément, deux concours nationaux d'architecture qui ont pour objectif de faire émerger des solutions architecturales inédites et procédant d'une logique industrielle. À la différence de la procédure d'agrément, les concours d'idées organisés au cours de l'année 1969 sont ouverts aux architectes sur la base d'un avant-projet. La première consultation, lancée le 22 mai 1969, concerne les piscines transformables<sup>42</sup>. La seconde, basée sur un programme très succinct, concerne la réalisation de piscines économiques, tant en termes de coût de construction que de coût de gestion, adaptées aux petites villes<sup>43</sup>. Ces deux concours connaissent un grand succès : quatre-cents architectes s'y intéressent et cent cinquante projets et maquettes sont soumis aux jurys<sup>44</sup>. Au total, treize avant-projets sont primés dont neuf pour les piscines transformables<sup>45</sup>. En la matière, les pro-

**38** Catalogue de présentation des projets primés aux concours d'architecture de 1969 portant sur les piscines transformables et les piscines économiques; Archives nationales, Fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19780399/11.

**39** Ministère de la Jeunesse et des Sports, mission technique de l'Équipement, *op. cit.*, 1972, p. 23.

**40** Vincent Bertaud du Chazaud, *op. cit.*, p. 71-72.

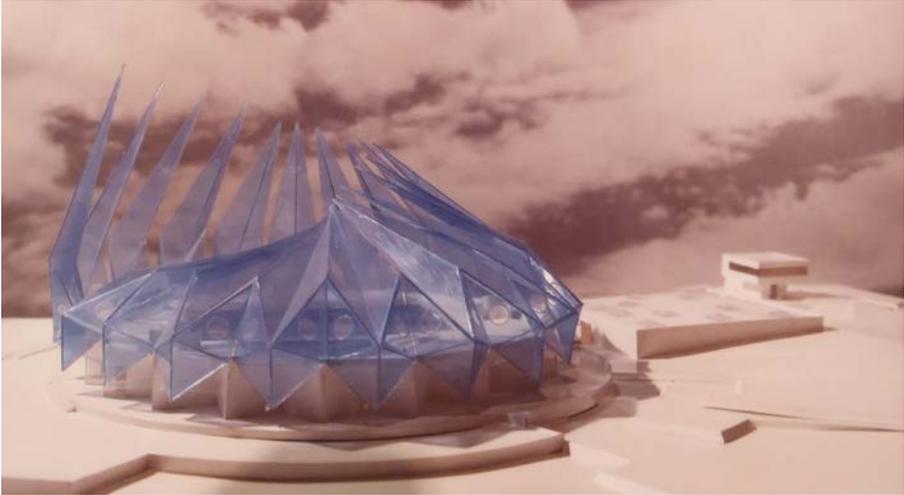
**41** Circulaire du 6 janvier 1972 du secrétariat d'État à la Jeunesse, aux Sports et aux Loisirs. Ministère de la Jeunesse et des Sports, mission technique de l'Équipement, *op. cit.*,

**42** Le programme concerne les piscines comportant un bassin sportif de 25 × 15 m, un bassin d'apprentissage de 15×15 m et une pataugeoire pouvant se découvrir facilement; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19780399/11.

**43** Le programme concerne les piscines comportant un bassin de 25 × 10 m partiellement découvrable et permettant une adjonction ultérieure d'un bassin de plein air avec extension des locaux annexes; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19780399/11.

**44** Catalogue de présentation des projets primés aux concours d'architecture de 1969 portant sur les piscines transformables et les piscines économiques; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19780399/11.

**45** Bernard Schoeller remporte les premiers prix des deux concours, les autres lauréates du concours des piscines transformables sont : Robert Hirt (2<sup>e</sup> prix), Roger Taillibert (3<sup>e</sup> prix), Paul Lagneau (4<sup>e</sup> prix), D.Montaut (5<sup>e</sup> prix), J. et J.-M. Vergnaud (5<sup>e</sup> prix *ex aequo*), L'ARCHE



**Fig. 4.** Concours des piscines transformables (1969) : photographie de la maquette du projet de l'architecte A. Pierre ayant obtenu le 9<sup>e</sup> prix, cliché H. Baranger, Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19780399/11.

jets se caractérisent par des solutions structurelles novatrices et inédites en termes de couverture permettant d'ouvrir largement façades et toitures des halls de bassins. À l'image du projet de Bernard Schoeller, qui se compose d'une coupole mobile couverte de tuiles plastiques sous laquelle sont insérées les annexes fonctionnelles et les bassins, une majorité de projets adopte le parti d'un plan circulaire et d'une toiture pivotante. La piscine présentée par l'architecte A. Pierre<sup>46</sup> adopte ce principe concentrique mais se distingue par sa toiture innovante (**fig. 4**) : cette dernière se compose de vingt coques autoportantes rigides, translucides et mobiles. Semblables à des pétales de fleurs, les coques s'ouvrent par beau temps en se dressant en corolle. Elles émettent ainsi sur les plages et les bassins des effets lumineux variés tandis qu'en position fermée elles forment une voûte<sup>47</sup>. Bien qu'innovants, les modèles de piscines transformables proposés dans le cadre du concours d'idées de 1969 se signalent par un coût élevé et posent des problèmes d'adaptabilité aux sites, ce qui empêche toute réalisation en série<sup>48</sup>. Il n'en demeure pas moins que

(groupement d'intérêt économique : J-P Basile, A. Fabrega, J. Fabrega-Geghre, G. Nomidi) (7<sup>e</sup> prix), Yves Carduner et A. Ghiulamila (8<sup>e</sup> prix) et A. Pierre (9<sup>e</sup> prix).

**46** Lauréate du 9<sup>e</sup> prix, cette piscine ne fut pas réalisée à titre de prototype.

**47** Catalogue de présentation des projets primés aux concours d'architecture de 1969 portant sur les piscines transformables et les piscines économiques ; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19780399/11.

**48** Ministère de la Jeunesse et des Sports, mission technique de l'Équipement, *op. cit.*, 1972, p. 23.

certaines modèles sont agréés et font l'objet de réalisations ayant valeur de prototypes entre les années 1971-1972<sup>49</sup>. Le concours de piscines économiques aboutit à la sélection de quatre projets<sup>50</sup>. Bernard Schoeller formule une proposition assez proche de celle qu'il avait émise pour le concours des piscines transformables, toutefois ce « modèle à coupole » est de taille plus modeste et ne comporte qu'un bassin. S'inspirant de l'héliotropisme du tournesol, ce modèle aujourd'hui célèbre prend rapidement le nom de « piscine Tournesol ». Avec la piscine dite « Caneton » conçue par l'équipe Jean-Paul Aigrot, Franc Charras et Alain Charvier, la piscine Tournesol se prête bien à la construction industrialisée. En conséquence de quoi, les deux modèles sont sélectionnés par le secrétariat d'État pour la réalisation d'une centaine de piscines sur le territoire national entre 1972 et 1976<sup>51</sup>.

Dans un second temps, le 23 juillet 1971, le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports lance un second concours national nommé *Conception-construction* afin « d'épuiser l'ensemble des solutions techniques susceptibles de lui être proposé<sup>52</sup> ». Cette consultation vise à ne pas contraindre les collectivités à choisir entre deux types de piscines et à éviter les monopoles<sup>53</sup>, ce que craignaient les entreprises non retenues lors des concours de 1969<sup>54</sup>. À la différence des précédentes consultations, celle-ci est ouverte aux équipes d'architectes et de constructeurs déjà titulaires d'un agrément en matière de piscines ou ayant reçu un avis favorable dans le cadre de la procédure d'agrément lancée par la commission spéciale afin de présélectionner les candidats. Ce concours porte sur l'étude et la réalisation en série de piscines industrialisées. Son programme ne diffère pas de celui des piscines économiques, dans le sens où il concerne des piscines couvertes comportant un seul bassin (25 × 10m) ayant la possibilité d'être largement découvrable. Quatre lauréats sont retenus à

**49** Le prototype de Robert Hirt est construit à Liancourt (Oise), celui de Paul Lagneau à Villeteuse (Val d'Oise), celui des Vergnaud à Bayeux (Calvados), celui de l'Arche à Sarrebourg (Moselle), enfin le projet de Roger Taillibert est construit en plusieurs exemplaires : à Paris, rue David d'Angers (19<sup>e</sup> arr.) en 1967, à Reims (Marne) et à Vénissieux (Rhône) en 1971.

**50** Concernant les projets primés au concours des piscines économiques, le premier prix est attribué à Bernard Schoeller, le second à l'équipe Jean-Paul Aigrot, Franc Charras et Alain Charvier, le troisième prix n'est pas attribué, le quatrième prix revient à André Mawas et le cinquième prix à Claude Perron.

**51** Au total 183 piscines Tournesol et 196 piscines Caneton ont été réalisées.

**52** Devis-programme du concours Conception-Construction ; Archives nationales, fonds du ministère de la jeunesse et des sports, 19780399/11.

**53** Ébauche d'un article de presse du secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports, 6 mars 1972, n° 350 ; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19780399/11.

**54** Vincent Bertaud du Chazaud, *op. cit.*, p. 160.

l'issue du jugement de janvier 1972<sup>55</sup> : la piscine Iris (arch. : Jean-Claude Dondel, P. Lesage, J.-L. Noir, const. : Foulquier GERIF), la piscine Clam (arch. : Henri-Pierre Maillard, Paul Ducamp, const. : GERPIAM), la piscine Plein Ciel (arch. : Charles Le Chevrel, const. : Baffrey-Hennebique) et la piscine Plein Soleil (arch. : J.-M. Legrand, J. Rabinel, J. Debouit, const. : Baudin-Châteauneuf). Ces projets d'apparence simple proposent des solutions techniques novatrices, s'inspirant des modèles sélectionnés en 1969, pour permettre aux bassins de devenir des bassins de plein-air à la belle saison. Ils sont définitivement validés après la construction de prototype, à l'exception du modèle Clam finalement exclu de la passation des marchés en série en raison justement de la mauvaise qualité d'exécution du prototype<sup>56</sup>.

À la faveur des deux concours de 1969 et 1971, cinq modèles de piscines économiques vont donc être promus par le secrétariat d'État à la Jeunesse et des Sports (deux sélectionnés dans le cadre du concours de 1969 et trois dans celui de 1971). Pour autant, parmi toutes les initiatives de l'État, il semble que l'opération « Mille piscines », qui visait à la construction d'un millier de piscines, dont environ huit cent cinquante industrialisées, ait rencontré le plus de succès. Cinq cent quarante-cinq piscines industrialisées sont réalisées en quatre années (1973-1976) dont cent quatre-vingt-seize piscines Caneton, cent quatre-vingt-trois piscines Tournesol, cinquante-huit piscines Plein ciel, cinquante-quatre piscines Iris et cinquante-quatre piscines Plein soleil. Ces piscines industrialisées ont permis de doubler la surface des plans d'eau existant en 1970<sup>57</sup>. La politique d'agrément semble en revanche se clore sur un résultat plus mitigé en raison du nombre limité de piscines homologuées et construites en série entre 1966 et 1971, principalement parce qu'elles étaient peu adaptées à une véritable industrialisation.

**55** Parmi les lauréats se trouvent les architectes J.-M. Legrand, J. Rabinel et J. Debouit en association avec l'entreprise Baudin-Châteauneuf (modèle Plein soleil), Charles Le Chevrel et la société Baffrey-Hennebique (modèle Plein ciel), Jean-Claude Dondel, P. Lesage et J.-L. Noir avec l'entreprise Foulquier GERIF (modèle Iris) et les architectes Henri-Pierre Maillard et Paul Ducamp en collaboration avec le GERPIAM (modèle Clam).

**56** Compte-rendu de la réunion du jury du 8 décembre 1972, jugement des quatre prototypes du second concours, p. 4; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19780399/11.

**57** Ministère de la Jeunesse et des Sports, Équipements sportifs et socio-éducatifs, Paris, Éditions du Moniteur, 1980, p. 238.

## En quête de singularité et de plasticité

La quête de diversité qui caractérise la politique des modèles du secrétariat d'État est également revendiquée par les équipes de constructeurs-concepteurs. Conçues à la manière d'un objet industriel, à partir d'éléments préfabriqués en usine, les piscines ne sont en effet pas figées en un modèle unique. À titre d'exemple, le bureau d'étude GERPIAM promeut le caractère personnalisable de ses piscines<sup>58</sup>, mettant en avant que la multiplicité des combinaisons en termes de hauteur et de nombre de travées permet de garantir que chaque piscine construite demeure « *unique en son genre*<sup>59</sup> ». Cette question de la « singularisation » de l'architecture est aussi posée par les piscines Caneton et Tournesol qui, paradoxe de la politique des modèles promue par le gouvernement, proposent toute une gamme de revêtements externes. Le modèle Caneton s'adapte à son environnement d'implantation grâce à des habillages de bois, brique, enduit ou ardoise ainsi que par un choix de couleurs (prune, bleu, argile, blanc) pour les portes du hall de natation<sup>60</sup>. À l'instar des automobiles<sup>61</sup>, la coque de la piscine Tournesol est déclinée en blanc, jaune, orange, vert et rouge<sup>62</sup>.

Plus généralement, si les piscines construites à partir des années 1960 sont majoritairement dépourvues d'ornement pour des raisons économiques, une attention est toutefois accordée aux décors et à l'ambiance générale du bâtiment. En effet, bien que le 1 % destiné à la décoration artistique n'existe pas en matière d'équipement sportif, de nombreux architectes font appel à des artistes et des plasticiens. Le modèle de piscine transformable proposé par l'architecte Michel Cornuéjols (agrément n° 89 et 90<sup>63</sup>) prévoit l'ornementation d'un des murs pignon par l'artiste et designer Maria Pergay<sup>64</sup> (fig. 5). Les façades externes des piscines font également l'objet d'une attention particulière. À titre d'exemple, la piscine Iris, conçue lors du concours national de 1971, dont la maquette de présentation est publiée dans l'édition de 1972 du

**58** Brochure publicitaire du GERPIAM ; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/145.

**59** *Ibid.*

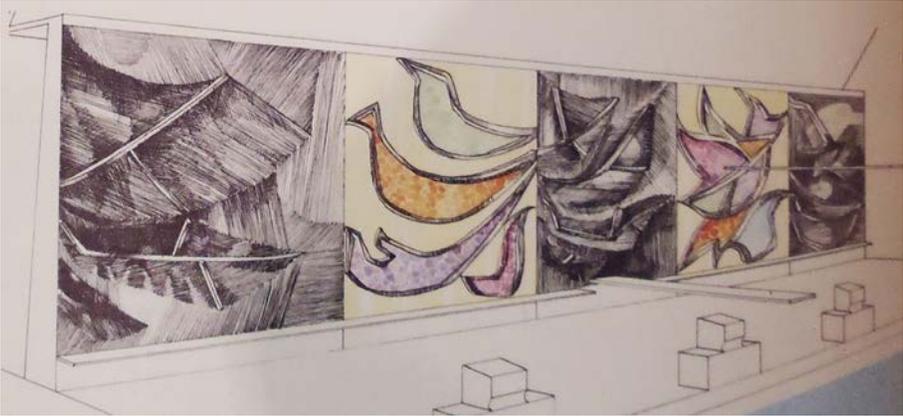
**60** Brochure publicitaire sur la piscine Caneton ; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19810584/6.

**61** Comme les modèles de la société Matra, spécialisée dans l'automobile, qui développa les tuiles en plastiques qui couvrent les piscines Tournesol. Vincent Bertaud du Chazaud, *op. cit.*, p. 99-109.

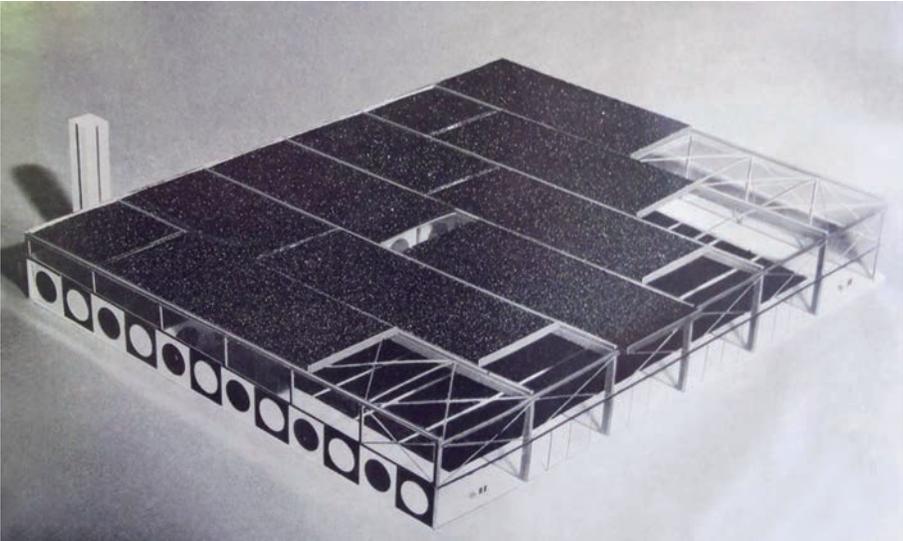
**62** Bénédicte Chaljub, *art. cit.*, p. 94.

**63** Agréments délivrés en février 1969. Fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/144.

**64** Plaquette de documentation sur la piscine Magrodome 360 ; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19940528/1.



**Fig. 5.** Croquis du mur pignon décoré par Maria Pergay pour le modèle de piscine n° 90, Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/145.



**Fig. 6.** Maquette du projet de la piscine Iris, ministère de la Jeunesse et des Sports, Équipements sportifs et socio-éducatifs, Éditions du Moniteur, 1972, p. 286.

*Moniteur des travaux publics et du bâtiment*<sup>65</sup>, comporte une façade décorée de motifs géométriques (**fig. 6**). D'autre part, un des murs de la piscine Plein Soleil est couvert sur toute sa longueur d'une grande fresque abstraite tandis

**65** Ministère de la Jeunesse et des Sports, mission technique de l'Équipement, *op. cit.*, 1972, p. 286.

qu'une autre est animée par des baies circulaires de différentes dimensions et qui semblent avoir été disposées de manière aléatoire.

L'action interventionniste, impulsée par le Secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports à partir 1961, a indéniablement permis la genèse et le développement d'une véritable architecture nautique. Toutefois, à la fin des années 1970, le parc des piscines réalisées sur le territoire national se révèle très contrasté. En effet, de nombreuses collectivités ne se sont pas systématiquement orientées vers la réalisation de piscines homologuées mais ont construit des modèles n'ayant pas reçu l'agrément du secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports<sup>66</sup>. Dans un premier temps (1966-1971) il semble que les ressources financières modestes de certaines communes aient été déterminantes : la réalisation en série des piscines agréées devait permettre la baisse des coûts de réalisation, or les entreprises s'en tenaient souvent au prix plafond fixé lors de la validation de l'agrément par l'État, quels que soient les progrès des procédés de construction et les avantages de la répétition<sup>67</sup>. Par ailleurs, la plupart des projets n'aboutissant pas à une industrialisation totale du bâtiment, les rabais possibles en cas de marché multiples étaient peu importants<sup>68</sup>. De ce fait, les projets-types étaient souvent amenés à être modifiés (sans pour autant s'écarter des normes définies par le ministère) à la demande de la ville ou à l'initiative de l'entreprise de construction. L'enquête de recensement effectué entre 1968 et 1969 par le secrétariat d'État sur la réalisation des projets agréés auprès des entreprises et des préfets fait ressortir que certaines communes préfèrent ainsi se tourner vers la réalisation de projets classiques moins onéreux<sup>69</sup>. En somme, si l'État tente d'imposer des modèles en matière de piscines, la diversité des réalisations qui maillent le territoire national est un fait marquant. En décembre 1966, Henri Cettour, inspecteur principal de la Jeunesse et des Sports, faisait à ce sujet la remarque suivante : « *les municipalités se résolvent mal à construire la même piscine ou le même programme que la localité voisine. On veut changer une chose ici, supprimer un vestiaire là sans réfléchir que ces modifications font perdre les avantages apportés par les projets types. En fait, on admet la typification, la grande série pour les voitures, mais on ne l'a pas*

<sup>66</sup> Élise Nale, *op. cit.*, volume n° 12, p. 71-73.

<sup>67</sup> Document établi en janvier 1969 ; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/146.

<sup>68</sup> Ministère de la Jeunesse et des Sports, *op. cit.*, 1969, p. 354.

<sup>69</sup> Le préfet de la Sarthe fait remarquer que la pour construction les gymnases les entreprises locales se sont avérées moins chères d'environ 5 % que les projets agréés sur les travaux d'adaptation des bâtiments au terrain ; lettre du préfet de la Sarthe au secrétaire d'État de la Jeunesse et des Sports, Le Mans, 19 mai 1969 ; Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/142.

encore admise pour les équipements sportifs<sup>70</sup> ». Après le lancement de l'opération « Mille piscines » (1972-1976), le succès rencontré par les cinq piscines promues par le gouvernement semble avoir eu raison des réticences émises par Henri Cettour. Toutefois, cette initiative est mal perçue par les entreprises spécialisées et les architectes exclus des concours qui souhaitent obtenir une part des marchés des « Mille piscines<sup>71</sup> ». Malgré la « session de rattrapage<sup>72</sup> » du concours de 1971, ces derniers s'opposent à une politique de normalisation qui, selon eux, contrarie l'accès à la commande<sup>73</sup>. Face à ces critiques et bien que la procédure d'agrément soit supprimée depuis décembre 1971, le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports est amené à réunir la commission spéciale d'agrément à six reprises au cours de l'année 1972<sup>74</sup>. L'étude de ces nouveaux dossiers limitera encore davantage les effets de l'industrialisation<sup>75</sup> et participera au maillage composite du territoire français en termes de piscine.

### Présentation de l'auteur

Après avoir débuté ses études universitaires à l'université de Toulouse où elle a obtenu une Licence en histoire de l'art (2012), Élise Nale rejoint l'École du Louvre où elle a validé un diplôme de Premier cycle (2013). Elle a ensuite poursuivi ses études à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction d'Éléonore Marantz, dans le cadre d'un Master Recherche en histoire de l'architecture. Elle a consacré ses recherches de Master 1 (2013-2014) aux architectures postales de Joseph Bukiet (1896-1984) et celles de Master 2 (2014-2015) aux piscines publiques construites en France entre 1961 et 1976. En complément de sa formation initiale en histoire de l'art spécialité histoire de l'architecture, Élise Nale a entrepris cette année un Master *Développement culturel territorial* à l'université Paris Est Marne-la-Vallée.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Élise Nale, *L'architecture des piscines publiques en France, 1961-1976*, M2 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 2014-2015.

**70** Pierre Chifflet, Marc Falcoz, *art. cit.*, p.18.

**71** Vincent Bertaud du Chazaud, *op. cit.*, p. 173.

**72** *Ibid.*, p. 166.

**73** *Ibid.*, p. 173.

**74** Le 23 février, 15 mars, 13 avril, 28 juillet, 11 septembre, 27 octobre 1972. Celle-ci valide ainsi au titre d'agrément définitif 29 projets de piscines entre 1972 et 1973. Voir dossier des comptes rendus des séances de la commission d'agrément entre 1968 et 1972. Archives nationales, fonds du ministère de la Jeunesse et des Sports, 19840036/140.

**75** Gérard Monnier, *L'architecture moderne en France, De la croissance à la compétition, 1967-1999*, tome 3, Paris, Éditions Picard, 2000, p. 18.

# LES VILLAGES VACANCES FAMILLES (1959-1989) QUAND LE TOURISME SOCIAL DEVIENT GÉNÉRATEUR D'ARCHITECTURES

ALMA SMOLUCH

Dès la fin des années 1950 en France, l'accès aux vacances pour tous et la démocratisation des loisirs ont des répercussions sur l'architecture et engendrent la naissance de nouveaux types d'habitats de vacances. L'association « Villages Vacances Familles » développe dès sa création en 1958 une formule de villages communautaires. Jusque dans les années 1990, elle est à l'origine de plus de cent villages construits sur tout le territoire français. Il faut souligner la volonté initiale des fondateurs de VVF (André Guignand et Louis Tissot) de proposer une nouvelle architecture des lieux de vacances. Les anciens modèles architecturaux, proposés par les maisons familiales de vacances qui s'installaient dans d'anciens châteaux et hôtels font place dès la naissance de VVF à des villages communautaires nouveaux et donc à un programme lui aussi inédit. L'association invite de nombreux architectes à s'en saisir, engendrant ainsi une grande diversité dans les constructions. Cette diversité a-t-elle un sens particulier pour la maîtrise d'ouvrage ? Quelle est l'ambition architecturale de cette dernière ? Si les années 1960 ouvrent une période d'enthousiasme en matière de construction et de projets expérimentaux et utopiques pour les habitats de vacances<sup>1</sup>, ce type de construction a tendance à se généraliser et à se standardiser dès les années 1970 et 1980. L'architecture des VVF est-elle le témoin de ce phénomène ?

## S'affirmer maître d'ouvrage

Grâce au soutien financier de la Caisse des dépôts et consignations, par le biais de sa société centrale immobilière, la SCIC, VVF entend proposer aux vacanciers une architecture de qualité. Dans cette optique, les architectes sont soigneusement sélectionnés par une équipe formée d'André Guignand, fondateur de VVF, et par des représentants de la SCIC, comme Léon-Paul Leroy, son directeur. Les architectes choisis par le biais de concours sont très souvent déjà connus de la

**1** Georges Candilis, *Recherches sur l'architecture des loisirs*, Stuttgart, Krämer Verlag, 1973 ; Guy Rottier, « L'architecture de loisirs », *L'architecture libre*, Paris, Éditions Alternatives, 1986.

SCIC et ont déjà construit pour elle : ainsi, Gustave Stoskopf, architecte apprécié par Léon-Paul Leroy, construit notamment la cité HLM du quai des Belges à Strasbourg en 1952. Il est choisi en 1958 pour construire le deuxième village WF, situé à Obernai<sup>2</sup> (fig. 1). Il est également important de noter que tous les architectes qui ont participé à la réalisation de ces villages – à part Michel et Nicole Autheman – ont fréquenté les ateliers les plus prestigieux de l'École des beaux-arts, ceux de Roger-Henri Expert (1882-1955), d'Emmanuel Pontremoli (1865-1956), de Jacques Debat-Ponsan (1882-1942), d'André Leconte (1894-1966), d'Eugène Beaudouin (1898-1983) ou encore de Georges-Henri Pingusson (1894-1978). Parmi les architectes ayant travaillé pour WF, deux générations de praticiens peuvent être distinguées : celle des architectes actifs avant-guerre et ayant fréquenté l'École des beaux-arts dans les années 1930, comme Maurice Novarina<sup>3</sup> ou Gustave Stoskopf, et celle des architectes l'ayant fréquenté ou dans les années 1950 et 1960, comme André Gomis<sup>4</sup>, Michel Andraut et Pierre Parat<sup>5</sup>, Jean Balladur<sup>6</sup> et Michel Marot<sup>7</sup>. Quelques-uns, Michel Marot et André Remondet par exemple, ont vu leur cursus récompensé par le prestigieux premier prix de Rome. Encore plus nombreux sont ceux ayant accédé, au terme de leurs études, à des fonctions officielles : Michel Marot, André Remondet et Maurice Novarina furent architectes des Bâtiments civils et des palais nationaux ; Michel Autheman était architecte conseil du ministère de l'Équipement et du Logement. Certains d'entre eux furent enseignants<sup>8</sup> et ils sont nombreux à avoir formé des générations d'architectes dans leur agence.

Parallèlement au fait qu'elle sollicite des praticiens reconnus, l'association WF s'intéresse aussi à la promotion de plus jeunes architectes dont elle contribue à lancer la carrière. L'exemple de Jean Percillier l'illustre bien : né en

**2** Sophie Gateau, *Villages Vacances Familles*, mémoire de DEA sous la direction de Gérard Monnier, université Paris IV Paris-Sorbonne, 1997-1998, p. 15 ; Sophie Gateau, Bernard Marrey, « Les Villages Vacances Familles », Bernard Marrey, *Les bâtisseurs de la modernité, Architecture et maîtres d'ouvrage*, Paris, Le Moniteur, 2000, p. 156-161.

**3** Il réalise le WF de Praz-sur-Arly (1963) en Haute-Savoie et, en 1967, le WF de la station Les Saisies, dans la commune de Villard-sur-Doron.

**4** André Gomis réalise le célèbre village de vacances de Guidel (1963) ainsi que celui de Balaruc entre 1967 et 1981.

**5** Avec l'architecte Michel Vincent, ils sont à l'origine de deux WF en Ardèche : celui de Chambonas (1968) et celui de Castlejau (1974).

**6** Il réalise le WF de la Grande Motte en 1969.

**7** Il construit le WF d'Amboise (1971) et celui de Saint-Gilles à la Réunion (1977).

**8** André Gomis par exemple enseigne de 1968 à sa mort à l'UP 7, au Grand Palais ; Michel Marot succède quant à lui à André Leconte en tant que patron d'atelier à l'ENSBA, de 1965 à 1968, puis il enseigne à l'École d'architecture de Paris-Conflans. Maurice Novarina est professeur à l'École spéciale d'architecture (de 1958 à 1968), puis à l'École des beaux-arts de Paris et à l'UP 9 (de 1968 jusqu'en 1977). Jean Tribel enseigne à l'UPA à partir de 1985.



Fig. 1. VF d'Albé (1959, arch. : Jean Percillier) : carte postale Iris, éditions La Cigogne, coll. Part.

1928, ayant étudié l'architecture à l'école régionale de Clermont-Ferrand puis à l'ENSBA de Paris (atelier de Pingusson) dont il sort diplômé en 1956, Jean Percillier est lauréat du concours lancé pour la construction du tout premier village WF à Albé (**fig. 1**), en Alsace. Il deviendra par la suite l'architecte attiré de WF, construisant plus de vingt-cinq villages et gîtes. D'autres agences encore peu expérimentées sont amenées à réaliser des villages. C'est le cas de DLM architectes, cabinet fondé à Abidjan en 1956 par Michel Ducharme. Ce dernier s'installe ensuite à Paris et s'associe à Jean-Pierre Minost en 1963, puis à Christian Larras en 1970. L'agence construit quatre WF : Murs (Vaucluse, 1970), Borgo (Haute-Corse, 1972), Port-Bail (Manche, 1976) et Lège (Gironde, 1978). De la même manière, l'agence Aquitaine Architectes Associés, créée en 1959 par Jean-Raphaël Hébrard et André Grésy, réalise, en association avec Jean Percillier, le WF de Capbreton (Landes, 1960), de Seignosse (Landes, 1963 : « Les Estagnots », 1968 : « Les Tuquets ») et d'Anglet (Pyrénées-Atlantiques, 1970, **fig. 2**). La collaboration avec de jeunes praticiens montre la volonté de WF de s'ancrer dans l'actualité architecturale.

## Promouvoir la diversité architecturale

En mobilisant un grand nombre d'architectes à la conception des WF, l'association entend promouvoir une certaine diversité architecturale. Il n'en demeure



**Fig. 2.** WF d'Anglet (1970, arch. : Jean Percillier et Aquitaine Architectes Associés) : carte postale Iris, éditions La Cigogne, coll. Part.

pas moins que les villages de vacances adoptent de manière générale un plan masse de type pavillonnaire, car cette disposition apparaît comme la réponse la mieux adaptée au programme développé par les associations de tourisme familial. Cette organisation favorise la vie en communauté, permettant aux familles de participer aux animations proposées par WF dans un pavillon central ou dans des espaces verts, ou au contraire, de s'isoler dans des pavillons d'habitation individuels pour plus d'indépendance. Pour cela, les habitations sont implantées autour d'un pavillon central qui réunit les services collectifs (composés le plus souvent de l'accueil, d'espaces de restauration, d'un bar, d'espaces de détente ou de jeux, voire d'une bibliothèque). Le tout premier village, réalisé à Albé (**fig. 1**) en Alsace par Jean Percillier en 1959, obéit à cette typologie : les bungalows de plain-pied forment des grappes satellisées autour d'une place qui articule équipements de loisirs et pavillon principal.

Cependant, d'autres dispositifs peuvent prévaloir. Ainsi, au village WF d'Anglet (**fig. 2**), réalisé en 1970, Aquitaine Architectes Associés et de Jean Percillier optent pour un bâtiment unique regroupant logements et services collectifs, qui s'adapte bien à la morphologie du terrain qui exigeait une composition en longueur, un volume linéaire et continu. De fait, le bâtiment est légèrement incurvé à son extrémité, révélant un plan dit en « baïonnette », qui atténue la massivité de ce « paquebot » de 247 mètres de long. En élévation, les façades

jouent de l'alternance entre bandeaux vitrés et allèges pleines, rappelant ainsi les hublots et les ponts des bateaux. Cette analogie avec l'architecture navale se retrouve jusque dans les moindres détails : la salle à manger rappelle celles des transatlantiques et les chambres sont traitées comme des cabines. La silhouette du WF d'Anglet n'est pas sans rappeler l'hôtel Latitude 43, construit en 1932 à Saint-Tropez par Georges-Henri Pingusson qui, rappelons-le, fut le maître de Jean-Raphaël Hébrard et de Jean Percillier aux beaux-arts, montrant au passage que, pour concevoir les WF, les architectes jouent de références leur permettant de s'inscrire délibérément dans l'histoire de l'architecture balnéaire.

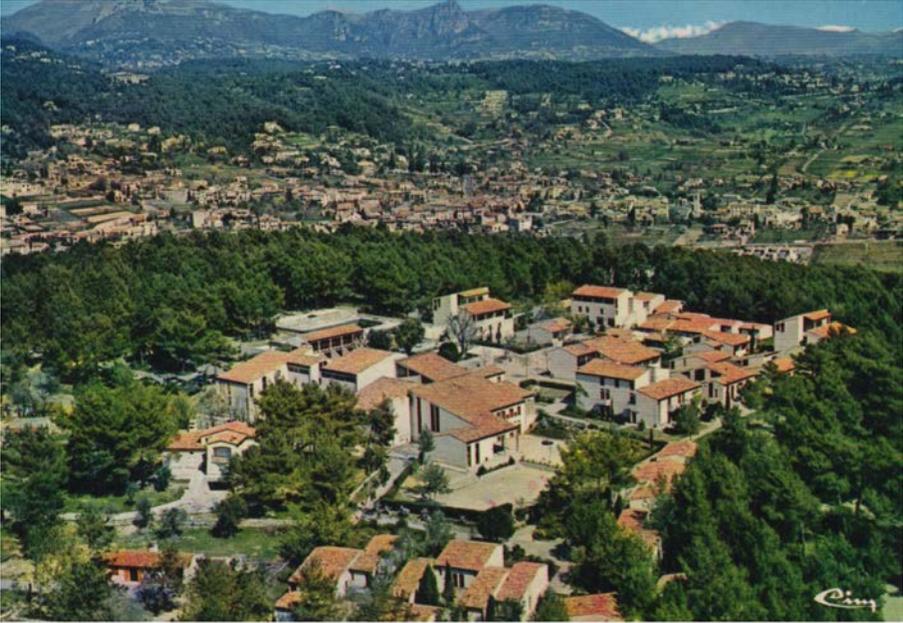
### Composantes régionalistes et réinventions modernes

Les architectes des WF se réfèrent plus souvent encore à l'architecture locale, dans le souci d'intégrer des architectures contemporaines aux sites desquelles elles émergent. Les villages de vacances construits en Bretagne illustrent particulièrement bien l'exercice de réinvention auquel s'essaient les architectes : le village de Guidel, réalisé par André Gomis en 1963, utilise des matériaux locaux (bois et ardoise) mis en œuvre dans des volumes relevant d'une modernité simple et dépouillée. Les hautes toitures du pavillon central, les façades fractionnées des gîtes, les ouvertures en retrait du toit, ainsi que les terrasses en porte-à-faux participent de la réinvention moderne d'un style régional, contribuant finalement à une audacieuse synthèse architecturale. Dans une interview donnée à la Caisse des Dépôts, Jean Percillier souligne l'importance de l'emprunt à l'architecture régionale sans pour autant tomber dans le pastiche : « j'estime qu'un architecte ne fait pas son devoir s'il se contente de copier des réalisations qui ont eu leurs raisons d'être à une époque, mais qui maintenant sont complètement dépassées<sup>9</sup> ». En réalité, Jean Percillier reste très attaché à l'héritage moderniste, allant jusqu'à qualifier son architecture de « moderne contemporaine<sup>10</sup> ». Cela ne l'empêche pas de considérer que l'utilisation de matériaux régionaux permet de s'adapter au caractère local et favorise la durabilité des constructions. Le défi qu'il semble vouloir relever est bien celui s'inspirer de l'architecture vernaculaire, voire de la réinventer à l'aune des pré-occupations contemporaines.

Cette même ambition semble guider Michel et Nicole Autheman lorsqu'ils conçoivent le WF de La Colle-sur-Loup (Alpes-Maritimes, 1969, **fig. 3**). La configuration du complexe s'inspire de celle des villages provençaux : autour d'un

<sup>9</sup> Interview donnée à la Caisse des dépôts, Archives de la Caisse des dépôts et des consignations : plaquette de présentation de WF, 204 B3.

<sup>10</sup> *Ibid.*



**Fig. 3.** WF de La-Colle-sur-Loup (1969, arch. : Michel et Nicole Autheman) : carte postale Combier, coll. Part.

vaste espace central faisant office de place s'organisent de petites unités d'habitation se déployant elles-mêmes autour de placettes ou de cours couvertes. Le jeu de références se prolonge dans les formes même de l'architecture : les toits sont à double pente en tuiles rondes, les crépis sont de couleur ocre et les sols des espaces publics sont traités en calades. Et si les volumes gagnent en simplicité (suppression des génoises<sup>11</sup> par exemple), un jeu plastique hérité de la tradition moderne s'instaure, notamment grâce aux nombreuses terrasses et loggias creusées dans les monolithes de béton. À la Colle-sur-Loup, Michel et Nicole Autheman tentent d'opérer une synthèse entre l'habitat traditionnel provençal et l'héritage moderne, aboutissant à l'expression d'une contemporanéité d'inspiration brutaliste. Les villages situés en montagne jouent la même partition, même si dans le cas présent la références architecturale convoquée appartient au champ du contemporain Le village de gîtes WF situé à Lanslevillard (Savoie, arch. : Biro et Fernier 1972) s'inspire de la nouvelle station d'Avoriaz (1966) que Jacques Labro (né en 1935), Jean-Jacques Orzoni (né en 1935) et Jean-Marc Roques (né en 1936) viennent de réaliser pour le promoteur Pierre et Vacances<sup>12</sup>. À Lanslevillard, Biro et Fernier utilisent les mêmes façades

**11** Sorte d'avant-toit formé de plusieurs rangs de tuiles caractéristiques des maisons de Provence.

**12** Gérard Monnier, *L'architecture moderne en France, tome 3 : De la croissance à la compétition, 1967-1999*, Paris, Picard, 2000, p. 50 ; Chantal Bourreau, *Avoriaz, Morzine : architectures d'une*

bardées de bois empruntées à la tradition vernaculaire et favorisent une certaine diversité volumétrique en faisant varier les gabarits des immeubles. Et si l'écriture d'Avoriaz reste plus complexe et expressive, la présence de « façades-toitures » et de « façades fractionnées » à Lanslevillard fait écho aux formes du paysage et permet de mieux s'y intégrer.

## Brutalisme, inventivité et expérimentation : les VVF, des architectures de leur temps ?

En effet, les architectes sont à la recherche d'une architecture qui contribue à donner aux VVF une identité propre. Au village de Giens – plus connu sous du village de « La Badine » –, réalisé en 1972 dans le Var par André Devin, le traitement minimaliste des pavillons, utilisant un effet de « cases » ou de cubes de béton, rend quasiment brutaliste l'architecture de l'ensemble. Ce village fait écho à un autre VVF réalisé dix ans plus tôt par le même architecte, dans le Var également, au Pradet (**fig. 4**), où il avait convoqué le même brutalisme géométrique et matériel. Il faut dire que VVF souhaite promouvoir originalité et expérimentation architecturales comme le laisse entendre André Guignand dans « La recherche fonctionnelle dans l'habitat de vacances », article publié dans *Techniques et architecture* en 1971 : « L'habitat de loisirs et de vacances », y explique-t-il, « doit évoluer et se renouveler notamment par la recherche de nouveaux matériaux ou de nouvelles formes architecturales<sup>13</sup> ».

Les villages VVF s'appuient sur la liberté formelle rendue possible par le caractère « balnéaire » de l'architecture qui, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, s'était révélée particulièrement propice à l'expression d'une certaine fantaisie<sup>14</sup>. L'architecture des VVF autorise par conséquent le recours à des formes originales ou inédites. Par exemple, au village « Les Cabannes » (**fig. 5**) situé dans l'Ariège, Bernard Calley réalise en 1970 un pavillon central en forme d'accordéon. Au VVF de Saint-Jean-de-Monts (**fig. 6**), qui ouvre en 1973, Jean Marty donne au pavillon central la forme d'un grand immeuble à la façade irrégulière, très dynamique et sculpturale, dont la base en pente est surmontée par des ouvertures en saillie.

*station*, Annecy, Conseil d'architecture, d'urbanisme et d'environnement de Haute-Savoie, 2007.

**13** André Guignand, « La recherche fonctionnelle dans l'habitat de vacances », *Techniques et architecture*, octobre 1971, n° 1, p. 104.

**14** Michel Butor cité dans Bernard Toulhier, « L'architecture des bains de mer : un patrimoine marginalisé », *Revue de l'Art*, 1993, n° 101, p. 36 : « Le littoral est un kaléidoscope d'où surgissent les isbas russes, les chalets suisses, les palais romains, les ksars marocains, les donjons allemands, les résidences espagnoles, les folies mexicaines, les extravagances des rajahs... »



Fig. 4. WF Le Pradet (1962, arch. : André Devin) : carte postale, P. J. Rey photographe, coll. Part.



Fig. 5. WF « Les Cabannes » (1973, arch. : Bernard Calley) : carte postale Apa-Poux, coll. Part.

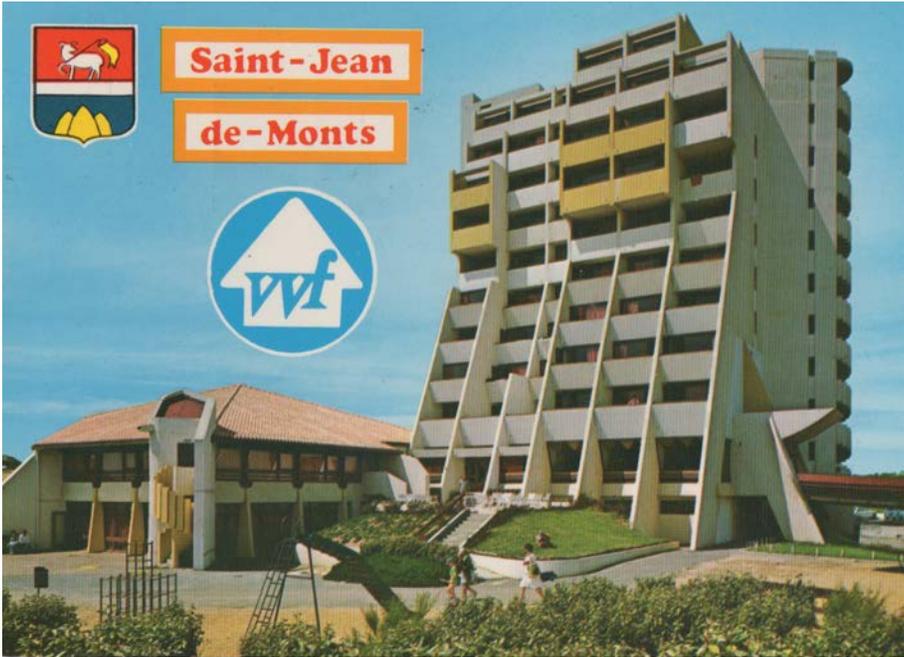


Fig. 6. WF de Saint-Jean-de-Monts (1973, arch. : Jean Marty) : carte postale éditions WF, coll. Part.

Au-delà des seules initiatives de l'association WF, ce climat propice à l'innovation et l'expérimentation est porté par l'époque et s'exprime particulièrement dans le domaine des architectures de vacances. Le village de Beg-Meil (Fouesnant, Finistère, 1964-1967, arch. : Henri Mouette, sculpt. : Pierre Szekely) réalisé à l'initiative de l'association Renouveau également spécialisée dans la promotion des vacances familiales, en est certainement le témoignage le plus percutant. Réalisé de 1964 à 1969 par l'architecte Henri Mouette (1927-1995), de l'Atelier d'architecture en montagne, et le sculpteur et architecte Pierre Szekely (1923-2001), Beg-Meil est un « village sculpture » qui plonge le vacancier dans un univers ludique et sensuel, aux formes courbes et organiques<sup>15</sup>. D'ailleurs, face aux nombreuses réflexions quant à l'utilisation de cellules d'habitation expérimentales dans des villages de vacances (cellules plastiques de l'Hexacube de Georges Candilis et Anja Blamsfeld installées sur les plages de Port Leucate en 1972 ; bungalows de Paul Quintrand installés en 1965 au Yotel Club

**15** *Architecture sculpture*, Collections FRAC Centre et Centre Pompidou, exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, Orléans, Hyx, 2008, p. 94. ; Bernard Toulrier (dir.), *Villégiatures de bord de mer : architecture et urbanisme XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*, Paris, éditions du Patrimoine, 2010, p. 102.

de Cogolin<sup>16</sup>), VF se situe quelque peu en retrait. L'association va attendre le début des années 1970 pour tenter l'expérience. Au village de Borgo (Corse, 1970, arch. : DLM architectes), l'agence DLM architectes utilise des toitures atypiques réalisées à partir de bacs autoportants en amiante ciment. Cette couverture rappelle la tôle, ce qui donne finalement au village une silhouette originale. De plus, afin de favoriser la vie en plein-air, des terrasses couvertes prolongent les pavillons d'habitation et permettent de « déplacer » les salles de séjour à l'extérieur. Il faut cependant attendre 1978 pour que VF « saute » réellement le pas, avec la réalisation du village Lège-Cap-Ferret, plus connu sous le nom de village du « Claouey ». Trois groupes d'architectes participent à sa réalisation dont l'AUA (Atelier d'urbanisme et d'architecture), et plus précisément Jacques Berce, Henri Ciriani, Michel Corajoud, Borja Huidobro, Georges Loiseau, Annie et Jean Tribel, qui y installent quelques « tétrodonts », cellule d'habitation mise au point en 1973 et déjà utilisée pour le compte de la Sonacotra à Fos-sur-Mer<sup>17</sup>. Le tétrodon constitue la forme la plus « légère » d'habitat utilisée au village de Lège où sont également présentes deux autres cellules expérimentales. « L'Ombrelle » – conçue par l'agence Aquitaine 3 (J. Belmont, E. Colombani, J. Frantz et C. Bernagaud), est faite de murs en toile fixés sur une structure en bois ; patios et chambres y sont distribués autour d'un noyau central fermé comprenant les équipements sanitaires et la cuisine. « DLM », du nom ses concepteurs, est quant à lui un habitat « semi-dur », évoquant la maison traditionnelle par son volume et sa forme, dont le sol est en béton mais la plupart des cloisons en toile. Ces différentes cellules d'habitation projettent le village de Lège entre camping et village traditionnel. Privilégiant la vie au dehors et au contact direct avec la nature, elles invitent à expérimenter par l'architecture une nouvelle façon de vivre les vacances.

**16** Éléonore Marantz, « Paul Quintrand, l'architecture au présent », Didier Dalbera, Jacques ZOLLER, « L'œuvre de Paul Quintrand architecte au filtre de la modélisation », Jean-Lucien Bonillo, Éléonore Marantz, Emmanuelle Reimbold (dir.), « Paul Quintrand, un architecte entre recherche et projet », Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, *Colonne*, hors-série n° 1, 2014.

**17** Le « Tétrodon », qui tire son nom du poisson-globe, est une coque de polyester pouvant être plus ou moins « gonflée » selon l'usage souhaité et maintenue au-dessus du sol. Elle comprend un espace central unique doté de tous les équipements et prolongé au dehors par une terrasse en bois. « Tétrodon », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 162, juin-juillet 1972, p. 74-77 ; Jean-Louis Cohen, Vanessa Grossman, *Une architecture de l'engagement : l'AUA (1960-1985)*, Paris, Dominique Carré / Cité de l'architecture et du patrimoine, 2015.

## Épilogue : la fin d'une aventure sociale et architecturale

Les cellules expérimentales mises en place par l'association VF vont connaître le même échec que celles développées par d'autres maîtres d'ouvrage à la même époque. Témoinant du dynamisme des Trente glorieuses qui porte le renouvellement de l'architecture de villégiature au cours des années 1970, elles vont subir de plein fouet les conséquences de la crise pétrolière de 1973. Dans les années 1980, l'État délaisse les structures associatives qui promouvaient le tourisme social. Cela, conjugué à l'individualisation des comportements de la société de consommation<sup>18</sup>, conduisent l'association VF à désinvestir l'ambition sociale qui avait été à l'origine de sa création et, par ricochet, à littéralement abandonner son projet architectural<sup>19</sup>. L'association elle-même s'est transformée<sup>20</sup> puisque les difficultés financières rencontrées depuis les années 1980 ont conduit à sa scission en deux organismes indépendants. Et, si une petite structure associative existe toujours – VF Villages, dont le sigle signifie désormais « Vivez Vos Folies », changement sémantique qui révèle, si besoin était, la perte des dimensions « familiales » et « sociales » de son action -, la nouvelle société anonyme Belambra, créée en 2001 et privatisée en 2006, détient désormais la plus grande partie des villages. Ces derniers ont été transformés, rénovés voire réaménagés dès les années 1980, au fur et mesure que des vacanciers et des organismes de vacances exprimaient un certain désamour pour ces architectures des années 1960 et 1970 dont la patrimonialisation est aujourd'hui amorcée<sup>21</sup>.

**18** Bertrand Réau, *Les Français et les vacances, Sociologie des pratiques et offres de loisirs*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

**19** Après 1975, alors que les moyens financiers manquent, de nombreux villages, confrontés, sont réalisés de manière moins soignée et plus banale, comme le gîte de Martel-Gluges (1976), le gîte de Plaine (1977), le village de gîtes de Die (1978), celui de Sorges (1978) ou encore le gîte au Marais Audomarois (1982). Leur architecture se rapproche davantage du pavillon de banlieue que du village de vacances censé dépayser le vacancier.

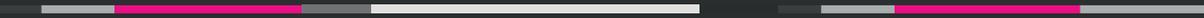
**20** Alain Faujas, « André Guignand, père du tourisme familial, s'est éteint à 90 ans », *Le Monde*, 6 février 2013. ([http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/02/06/andre-guignand-pere-du-tourisme-familial-s-est-eteint-a-90-ans\\_1828035\\_3382.html](http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/02/06/andre-guignand-pere-du-tourisme-familial-s-est-eteint-a-90-ans_1828035_3382.html), consulté le 16 octobre 2014).

**21** Ces villages ont marqué le domaine des vacances et son architecture de façon durable. Toujours en activité pour la plupart, ils intéressent de plus en plus les institutions chargées d'assurer la patrimonialisation de l'architecture : ainsi, la DRAC Rhône-Alpes a labellisé en 2003 au titre de « Patrimoine du xx<sup>e</sup> siècle », les VF de Chambonas et de Casteljaou. Ce sont les premiers signes d'une reconsidération qui, dans le domaine de l'architecture de la villégiature, concernait initialement les villas privées et balnéaires des xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles. Le label xx<sup>e</sup> a également été donné en 2006 au village de vacances de l'association Renouveau à Beg-Meil, et des études ont été réalisées récemment sur village de Giens « La Badine » par la DRAC de la région PACA.

## Présentation de l'auteur

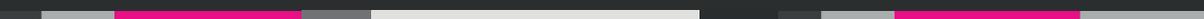
Titulaire d'une Licence d'histoire de l'art obtenue à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Alma Smoluch a travaillé en Master 1 (2013-2014, mention Très bien) sous la direction d'Éléonore Marantz sur les projets d'architecture de vacances, pour la plupart non réalisés, d'André Bruyère. En M2, toujours sous la direction d'Éléonore Marantz, elle s'est intéressée à l'architecture des villages de vacances de l'association VF et a soutenu en juin dernier un mémoire intitulé *Les Villages Vacances Familles (1959-1989). Quand le tourisme social devient générateur d'architectures*, pour lequel elle a obtenu une mention Très Bien. Elle poursuit actuellement sa formation au sein du Master professionnel *Histoire et gestion du patrimoine culturel* à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Alma Smoluch, *Les Villages Vacances Familles (1959-1989). Quand le tourisme social devient « générateur » d'architectures*, 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 2014-2015



**PARTIE 2**

**ARCHITECTURES :  
DYNAMIQUES PUBLIQUES  
ET DIMENSIONS IDENTITAIRES**



# LA SITUATION DE L'ESPAGNE NÉOGOTHIQUE DANS L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE EUROPÉENNE DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE DE LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ « NATIONALE » AU RENOUVEAU DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

JUSTINE FRANÇOIS

L'Espagne possède une production néogothique méconnue dans l'histoire de l'architecture européenne du XIX<sup>e</sup> siècle, comparée aux réalisations françaises, anglaises ou encore allemandes de l'époque, à ce jour largement identifiées et identifiables. On remarque que la péninsule ibérique a souvent été tenue à l'écart des débats européens sur ce mouvement, alors que ces trois nations revendiquent leur parenté du « néogothique » dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'absence des productions espagnoles dans le panorama européen s'avère d'autant plus flagrante qu'elle souligne un réel déséquilibre dans la reconnaissance des différents patrimoines néogothiques à cette échelle. Contrairement au reste de l'Europe, qui voit dans ce siècle une période d'évolution et de progrès, l'Espagne subit l'invasion napoléonienne ainsi que les soulèvements populaires et les changements politiques dès ses premières décennies, tarissant son image de grande puissance européenne mais surtout son rayonnement intellectuel et artistique. Elle se retrouve peu à peu isolée des débats architecturaux en cours et notamment de ceux ayant trait à la renaissance du goût médiéval et l'apparition des néo médiévalismes en architecture. Principal déclencheur de ces nouvelles approches, le Romantisme, alors en vogue dans l'ensemble de l'Europe à cette époque, n'arrive que tardivement sur le territoire espagnol. Ce n'est qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il s'épanouit pleinement, entraînant dans son sillage les premières doctrines et productions néogothiques<sup>1</sup>. Néanmoins, le décalage rencontré par l'Espagne au début du XIX<sup>e</sup> siècle nuit à la reconnaissance de ses nouvelles créations architecturales, la situant rapidement en marge des études sur le sujet.

Un déséquilibre qui s'accroît d'autant plus face à l'historiographie actuelle. À ce jour, les études européennes sur l'histoire de l'architecture

**1** Bertan d'Amat Felip, *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes de esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milá i Fontanals*, Imprenta barcelonesa, Barcelona, 1891.

néogothique proprement espagnole sont minoritaires, à l'image des ouvrages de référence de Chris Brooks, Robin Middleton ou de Michael J. Lewis<sup>2</sup>, qui occultent la part occupée par l'Espagne dans le panorama néogothique européen du XIX<sup>e</sup> siècle. Aucun exemple espagnol ne semble trouver sa place au sein des édifices référents de cette période à l'image de la reconstruction du Parlement de Londres par Charles Barry et Augustus Pugin, de la restauration de la cathédrale de Notre-Dame de Paris par Eugène Viollet-le-Duc ou encore du sauvetage de la cathédrale de Cologne par Ernst Zwirner. Du point de vue de l'Espagne, l'historiographie est évidemment plus abondante, mais les études privilégient le lien inhérent entre ce mouvement architectural et le courant romantique, à l'image des nombreux travaux de Luis Ruiz Sazatornil<sup>3</sup> ou de l'importante synthèse réalisée par Juan Calatrava<sup>4</sup> qui expose un panorama complet sur le développement et l'impact de la pensée romantique sur la production architecturale du XIX<sup>e</sup>. Un autre aspect fondamental, fréquemment mis en avant, est la mise en relation, ou tout au moins la comparaison, du néomédiévalisme romantique avec les autres néomédiévalismes de son époque que ce soit le néoroman, le néomudéjar ou le néoarabe. Cet aspect fit l'objet d'un important colloque<sup>5</sup> qui mit en lumière la pluralité et la diversité des styles néo médiévaux que comptent le patrimoine espagnol et leur cohabitation parfois complexe. Le caractère théorique concernant la pensée et l'enseignement de l'architecture au XIX<sup>e</sup> siècle a également fait l'objet d'études poussées revenant sur la genèse de l'apprentissage de l'architecture<sup>6</sup>, notamment néogothique, mais également sur la pensée architectonique espagnole de cette période, à l'instar de l'important ouvrage réalisé par Angel Isac<sup>7</sup>. Il faut néanmoins rappeler qu'il existe un point sur lequel l'historiographie espagnole

2 Brooks Chris, *The Gothic revival*, Phaidon, Londres, 1999 ; Lewis Michael J. *The Gothic Revival*, Londres, Thames & Hudson, 2002 ; Middleton Robin (dir.), *Architecture du XIX<sup>e</sup> siècle*, coll. Histoire de l'Architecture, Paris/Milan, Gallimard, Electa, 1993.

3 Sazatornil Ruiz Luis Santiago, *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la arquitectura española*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander, 1992 ; Gérard-Powell Véronique, Sazatornil Ruiz Luis Santiago, « Madrid et Paris : la pensée romantique et l'architecture espagnole », *La Revue de l'art*, n° 115, 1997, p. 30-41.

4 Calatrava J. (dir.), *Romanticismo y arquitectura : la historia arquitectónica en la España del siglo XIX*, Madrid, Abada editores, 2011.

5 Navascués Palacio Pedro, Gutiérrez Robledo José Luis, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española : las catedrales de Castilla y León I*, actas de los congresos (sept. 1992-1993), Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994.

6 Prieto González José Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos : creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid, CSIC, 2004.

7 Ángel Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*, Granada, Éd. Diputación provincial de Granada, 1987.

actuelle ne revient que très peu, c'est le lien entre l'architecture néogothique et le discours des états-nations qui émerge au XIX<sup>e</sup>. D'une manière générale, les ouvrages publiés en Espagne et abordant la question d'identité nationale sont des études *stricto sensu* historiques ou politiques, tels *Espagne, nations, nationalités et nationalismes*<sup>8</sup> de Juan Pablo Fúsi ou *L'idée d'Espagne, la difficile construction d'une identité collective au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>9</sup> de José Álvarez Junco. Ces ouvrages sont centraux dans l'étude de l'architecture néogothique espagnole car, bien que rarement pris en compte, le caractère national est l'un des traits fondamentaux de cette architecture romantique. La volonté d'imprimer un caractère national à l'architecture au XIX<sup>e</sup> siècle devient une priorité essentielle, tout comme celle de vouloir faire correspondre un style architectural à une période donnée.

En effet, l'architecture néogothique possède de nombreuses caractéristiques la qualifiant tour à tour d'architecture historiciste, romantique, rationaliste mais aussi nationale. Ces théories développées en France, en Angleterre et en Allemagne ont créés l'un des fondements de ce style mais qu'en est-il dans un « pays au centralisme officiel mais au localisme réel<sup>10</sup> » selon les termes de Juan Pablo Fúsi. Peut-on faire de l'architecture néogothique un vecteur d'identité nationale dans une Espagne en pleine crise identitaire au XIX<sup>e</sup> siècle ? Ainsi, nous analyserons comment le Romantisme a joué un rôle central dans la naissance de l'architecture néogothique en Espagne et le développement d'une unité nationale au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle ; pour ainsi se tourner vers les prémices d'une conscience patrimoniale assumée et le lancement des premières campagnes de restauration du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ; pour enfin se pencher sur la fièvre des constructions d'édifices religieux néogothiques dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> et premières du XX<sup>e</sup> siècle.

L'invasion des troupes napoléoniennes en 1808 fit rapidement basculer l'Espagne dans une triple crise gouvernementale, étatique et nationale. L'Ancien Régime est renversé et laisse place à un nouvel Etat constitutionnel et parlementaire. Une révolution politique qui permet un processus de renouveau artistique, impulsé notamment par les Anglais pour qui l'Espagne devient une nouvelle terre d'inspiration romantique<sup>11</sup>. Dès lors le Romantisme trouve grâce

**8** Fúsi Juan Pablo, *Espagne, nations, nationalités et nationalismes. Des Rois Catholiques à la Monarchie Constitutionnelle*, Rennes, PUR, 2002.

**9** Álvarez Junco José, *L'idée d'Espagne. La difficile construction d'une identité collective au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2011.

**10** Fúsi Juan Pablo, *op. cit.*, p. 4.

**11** López Ulloa Fabián, « George Edmund Street (1824-1881) y su contribución al estudio de la arquitectura gótica en España », *VI Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (21-24 de octubre de 2009), Valencia, Instituto Juan de Herrera, 2009.

aux yeux d'auteurs espagnols tels que José de Espronceda, José Zorilla ou encore Gustavo Adolfo Bequer, qui voient dans cette résurgence, une façon de revenir au faste d'une période médiévale où l'Espagne était alors toute puissante<sup>12</sup>. Le renouveau du goût médiéval n'est pas seulement littéraire et trouve un engouement au sein des architectes espagnols comme Juan Lozano, qui en 1836 salue l'aube d'une nouvelle époque de l'architecture espagnole : « Alors que la nation s'élançait vers sa renaissance libérale, l'architecture ne pouvait rester plus longtemps enchaînée au compas rigide de Vignole mais devait suivre le mouvement social ; voici le cri de la seconde renaissance artistique à laquelle nous aspirons tous<sup>13</sup>. »

Le classicisme espagnol n'est donc plus considéré comme le style national, car trop empreint des époques qui ont conduites à son déclin, les espagnols préfèrent se tourner vers une période fastueuse plus ancienne de leur histoire : le Moyen Age et l'âge d'or des Rois Catholiques. Peu à peu une relation dialectique avec le passé historique voit le jour, trouvant dans les monuments gothiques, terreau d'inspiration des réalisations néogothiques du XIX<sup>e</sup> siècle, une figuration symbolique de cet âge d'or (**fig. 1**). La réinvention de ce passé monumental apparaît comme un nouveau champ d'exploration à une période où l'architecture espagnole peine à se renouveler et à sortir du carcan classique. Le Romantisme éveille peu à peu un goût pour l'architecture médiévale et l'historicisme. Il est désormais question de mettre fin à l'exclusivité « gréco-romaine » au profit de la résurgence du gothique comme le souligne le discours pionnier de Melchor Gaspar de Jovellanos, *Sobre la importancia de la inspiración en la naturaleza para la consecución del buen gusto. El arte gótico como ensayo*<sup>14</sup> publié dès 1781. Ces idées vont peu à peu investir la pensée architecturale espagnole incitant de jeunes architectes érudits, tel qu'Antonio de Zabaleta<sup>15</sup>, à développer une histoire de l'architecture dont le mouvement gothique renouvellerait l'appréhension. L'enseignement des doctrines

**12** Vicente Galán María Luisa, *Los ilustraciones románticas literarias de las revistas y novelas publicadas en Madrid (1830-1850)*, thèse dirigée par Francisco Calvo Serraller, université de la Complutense de Madrid, Faculté de Géographie et d'Histoire, Département d'Art Contemporain III, 2004.

**13** Juan Lozano y García, « Breve reseña de la arquitectura española en el siglo XVIII y principios del XIX », *Bellas Artes* n° 10-11, Valence, 1845, p. 94. « Cuando la nación se lanzaba en su renacimiento liberal la arquitectura no podía seguir por más tiempo encadenada al rígido compas de Vignola, sino que debía seguir el movimiento social; y he aquí el grito del segundo renacimiento artístico al cual todos aspiramos ».

**14** Jovellanos Melchor Gaspar de, *Elogio a las Bellas Artes. Sobre la importancia de la inspiración en la naturaleza para la consecución del buen gusto. El arte gótico como ensayo para ese fin*, Junta Pública de 14 de julio de 1781.

**15** Zabaleta Antonio, « Arquitectura. Aplicación... », *El Renacimiento*, Madrid, 1847, n° 1, p. 3-5.

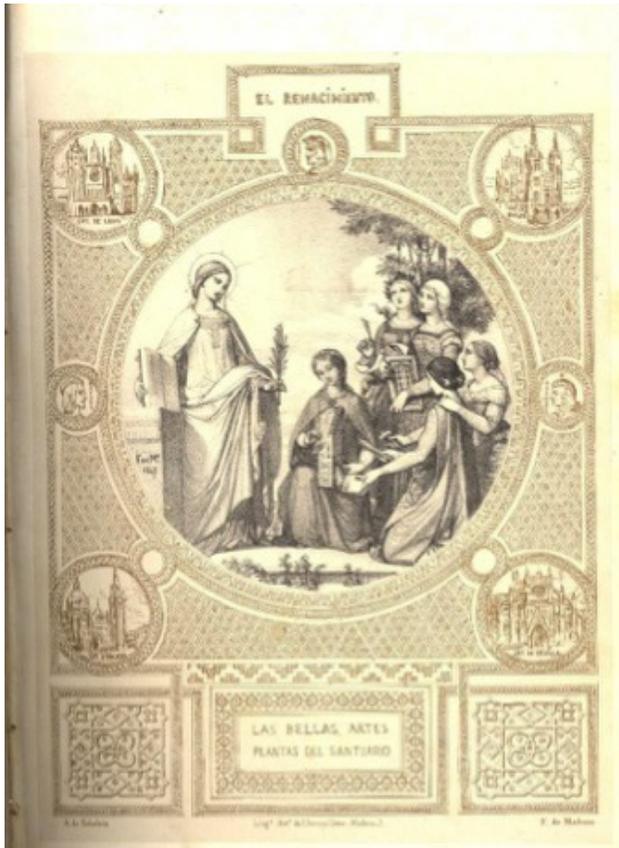


**Fig. 1.** Façade de la cathédrale Sainte-Marie de Burgos, planche isolée imprimée, *Boletín español de Arquitectura*, n° 9, 1846, Hemeroteca de Madrid.

historicistes et néomédiévaux devient une priorité pour Zabaleta, qui mise sur un retour de l'archéologie et de l'histoire comme sciences à part entière au sein de la nouvelle École spéciale d'architecture créée à Madrid en 1844<sup>16</sup>. Très vite, cette école devient le point de convergence de valeurs communes à cette nouvelle génération d'architectes : celles de leur passé médiéval, reconnaissant dans l'architecture gothique des systèmes de proportion, de construction mais également d'ornementation proprement espagnols. Les théories développées au sein de l'école vont être diffusées au travers du *Boletín Español de*

**16** Prieto González José Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos : creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*

*Arquitectura* créé en 1846. La couverture du premier numéro est plus qu'équivoque, puisqu'elle met en avant les quatre grandes cathédrales gothiques espagnoles : Burgos, Tolède, León et Séville (**fig. 2**). Ces édifices montrent l'uniformité d'un style à l'échelle nationale capable de se déployer du nord au sud de l'Espagne, de la Castille à l'Andalousie. La revue changea de nom l'année suivante pour prendre le nom significatif d'*El Renacimiento*, mettant en exergue la ligne éditoriale de la revue qui entend contribuer à faire évoluer les styles architecturaux et à en créer (ou plutôt à en en recréer) de nouveaux à partir du patrimoine espagnol existant. Cette revue devient le vecteur d'un sentiment national propre à l'Espagne, pays qui tout en se reconstruisant cherche



**Fig. 2.** Couverture du premier numéro de la revue *El Renacimiento*, n° 1, 14 mars 1847, Biblioteca Nacional de España, Sala Goya, BA/2551.

à retrouver une unité nationale.

Le sentiment national fondé sur un patrimoine commun est une chose neuve dans les consciences espagnoles. L'apogée de la redécouverte du

patrimoine médiéval n'a véritablement eu lieu qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avec ce que l'on peut considérer comme le premier ouvrage d'histoire de l'architecture espagnole à ce jour, l'*Ensayo histórico sobre los diversos generos de arquitectura empleados en España* de José Caveda publié en 1848<sup>17</sup>. La première génération d'architectes formée à l'École spéciale d'architecture prend rapidement conscience de la perte infligée à ce patrimoine par les conflits politiques successifs qui, en même temps qu'ils entraînent des dégradations, nourrissent une certaine ferveur à se réapproprier cet héritage. L'un des intellectuels de l'époque, Pablo Piferrer, n'hésite pas à tirer la sonnette d'alarme pour sauver « l'âme » de la Nation : « Dans ce qui reste du luxe et du pouvoir des anciens, il faut montrer ce que nous fûmes pour cacher et nous consoler de ce que nous sommes<sup>18</sup> ». La référence ne s'adresse plus aux destructions mais aux transformations sauvages provoquées par l'importante modernisation économique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le Romantisme prend tout son sens face à l'impuissance des Espagnols devant les ruines de leurs monuments centenaires, symboles de l'« âme » de la Nation, de leur histoire commune<sup>19</sup>. Cette prise de conscience impulse la création de la *Comisión de los Monumentos históricos de España* en 1844<sup>20</sup>, dans le but de répondre à l'appel au secours lancé par les intellectuels et les érudits espagnols face à la dégradation de leur patrimoine religieux<sup>21</sup>. L'urgence pour la protection et la restauration des édifices en danger, est ensuite relayée par de nombreuses tribunes et articles – dont le célèbre *Dos palabras sobre demoliciones y reformas de Quadrado* publié en 1851<sup>22</sup> – montrant l'implication des espagnols dans cet élan de conservation. Le premier édifice classé, et non des moindres, fut la cathédrale gothique de León, protégée sous la toute nouvelle appellation de Monument national (**fig. 3**). Cette dénomination n'est pas anodine puisqu'elle montre la volonté de protéger le patrimoine à l'échelle nationale et notamment le patrimoine gothique, style incarnant la chrétienté par excellence. Le sauvetage de ce patrimoine fut finalement récompensé par le lancement de campagnes de restauration néogothique de grande envergure

**17** Caveda José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848.

**18** Piferrer Pablo, « Introducción », *Cataluña, Recuerdos y Bellezas*, 1839.

**19** Fontbona i Vallescar Francesc, *Neomedievalismes al segle XIX*, leçon inaugurale du cours 1999-2000, Amis de l'art roman, Institut des études catalanes, Barcelone, 1999.

**20** Ordieres Díez Isabel, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Instituto de conservación y restauraciones bienes culturales, Madrid, 1995.

**21** Anónimo, « Del vandalismo en arquitectura », *Semanario Pintoresco Español*, 1851, p. 375-379.

**22** Quadrado José Maria, *Dos palabras sobre demoliciones y reformas*, Palma de Mallorca, imp. a cargo de Juan Guasp, 1851.



**Fig. 3.** Restauration de la façade de la cathédrale Sainte-Marie de León, s.d., Archives de la cathédrale de León, section 6, VC/604/36.

sur les cathédrales de León en 1859 et de Burgos en 1887<sup>23</sup> (**fig. 4**), considérés comme les joyaux de l'architecture gothique espagnole<sup>24</sup>. Une volonté assumée de conserver l'« âme de la Nation » et les édifices phares de la période médiévale, montre la nette prise de conscience patrimoniale du peuple espagnol au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La mobilisation massive des intellectuels et l'érudition des architectes dépêchés pour ce chantier en sont la preuve, à l'image de Juan de Madrazo y Kuntz<sup>25</sup>, architecte issu l'École spéciale d'architecture de

**23** Déclaré monument national en 1885.

**24** González-Varas Ibañez, *La catedral de León : historia y restauración (1859-1901)*, León, Universidad de León, 1993 ; Hernando Javier, *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989.

**25** Navascués Palacio Pedro, « El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz », *Los Madrazos : una familia de artistas*, Madrid, Museo Municipal/Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1985, p. 81-98.

Madrid, familier et fidèle suiveur des théories « viollet-le-ducienne » et rationalistes. Cette influence d'une restauration « à la française » enseignée dans cette école, dont Eugène Viollet-le-Duc fut membre d'honneur en 1868, montre la réappropriation des théories néogothiques étrangères par les espagnols. Cette restauration, tout premier exemple de restauration néogothique en Espagne, fut considérée comme probante. Elle permit de conforter des méthodologies, certes étrangères de prime abord, donnant un nouveau souffle à l'architecture religieuse espagnole par le lancement de nombreux chantiers sur l'ensemble du territoire et ce jusque dans les années 1930<sup>26</sup>.



**Fig. 4.** « Vue depuis le nord-ouest de la cathédrale Sainte-Marie de Burgos », s.d., Biblioteca Nacional de España, BA/5656.

**26** Olivera Arranz María del Rosario, « Valladolid », *Enciclopedia del románico en Castilla y León : Valladolid*, Aguilar de Campo, Fundación Santa María la Real/Centro de Estudios del Románico, 2002. p. 427-433. L'église Santa María La Antigua de Valladolid voit ses restaurations néogothiques s'achevées seulement à la fin des années 1930.

La religion joue également un rôle majeur dans la recherche d'identité nationale en Espagne. L'usage de l'architecture néogothique au moment de la Restauration Bourbonnienne (1874) est intimement lié au renouveau de la ferveur chrétienne et de l'unité nationale. L'impulsion du néo catholicisme et la restauration des monuments deviennent la garantie de sauver les épigones de la foi catholique. Le christianisme est désormais l'un des principaux outils fédérateurs de la nation. D'ailleurs, le rôle actif joué par l'Église, impulsée par le concile Vatican I, dans le derniers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, entraîne une vague de constructions de grande envergure dans l'ensemble de la péninsule ibérique : nouvelles cathédrales, temples expiatoire monumentaux ou énormes édifices de bienfaisance et d'assistance fleurissent sur tout le territoire<sup>27</sup>. Le néogothique est adopté à l'unanimité que ce soit par les architectes, les érudits ou encore l'opinion publique qui part en croisade contre le paganisme de l'architecture classique dominante jusqu'alors, comme le souligne cet extrait du *Semanario Pintoresco Español* de 1869 : « La basilique de Saint-Pierre de Rome, l'église de l'Escorial, celle de Saint-Paul à Londres et celle de Sainte-Genève à Paris, œuvres maîtresses et à juste titre célébrées de l'École Moderne, n'éveillent pas en nous ce sentiment spontané de dévotion, cette inexplicable émotion qui s'empare de notre âme comme devant l'aspect des édifices du XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. <sup>28</sup> »

La position des partisans du mouvement néogothique est tranchée. Bien que les qualités architectoniques des bâtiments cités soient reconnues, les édifices classiques ne semblent plus trouver grâce à leurs yeux : leurs origines païennes les empêchent de s'imprégner de l'esprit chrétien et donc de l'unité nationale qui en découle. La grandeur des édifices religieux semble désormais se mesurer à leur référence gothique, miroir de l'âge d'or des rois catholiques et de la religion chrétienne unificatrice au XIX<sup>e</sup> siècle. Le néogothique s'impose comme l'archétype de l'architecture religieuse contemporaine. Ainsi, ce ne sont plus seulement les restaurations, mais bien les constructions d'édifices religieux qui s'enchaînent, exaltant une réalité nationaliste particulière, à l'image du romancier Leopoldo Alas, qui en 1894, dans son *Palique* écrit : « Covadonga

**27** Caveda José, *Ensayo histórico sobre los diversos generos de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Éd. Santiago Sannegul, Madrid, 1848.

**28** Anónimo, « Observaciones sobre la arquitectura gótica », *Semanario Pintoresco Español*, n° 1, 2 de enero de 1869, p. 6-7 ; « la basilica de San Pedro de Roma, la iglesia del Escorial, la de San Pablo en Londres y la de Santa Genoveva en Paris, obras maestras justamente celebradas de la escuela moderna, no despiertan en nosotros aquel sentimientos espontáneos de veneración, aquella inexplicable emoción que se apodera de nuestra alma con el aspecto de los edificios del siglo xiii, xiv y xv ».



Fig. 5. Collégiale de Notre-Dame de Covadonga (Asturies), Federico Aparici y Soriano, 1877-1901.

doit représenter deux grandes choses : un grand patriotisme – l’espagnol – et une grande foi – la foi catholique de l’Espagnol – qui, pour leur foi et leur patrie, luttèrent à Covadonga. Sur ces rochers, autels de la patrie, une cathédrale est le meilleur monument<sup>29</sup>. » Il se réfère ici à la grande collégiale néo médiévale de Covadonga (**fig. 5**) réalisée par Roberto Frassinelli et Federico Aparici y Soriano entre 1877 et 1901, en l’honneur de la bataille du même nom qui initia le début de la Reconquista au VIII<sup>e</sup> siècle. Cette initiative est manifeste de l’état d’esprit des architectes et commanditaires du XIX<sup>e</sup> siècle, qui dotent le pays de jalons néohistoriques afin de fédérer l’ensemble des espagnols et retrouver ainsi une unité et une identité nationales aussi fortes que par le passé. Cela entraîne une vague de constructions néogothiques sans précédent. Des édifices religieux sortent de terre, faisant revivre par leurs formes, le faste de cette histoire commune à tous les espagnols, comme la cathédrale de l’Almudena de Madrid, projetée par le marquis de Cubas en 1881 (**fig. 6**), la cathédrale du Buen Pastor de San Sebastián par Manuel Echave en 1888 (**fig. 7**) ou encore la cathédrale de Santa Maria de Vitoria réalisée en 1907 par Luque y Apraiz (**fig. 8**). Ces édifices montrent comment l’architecture néogothique a su s’imposer, après une longue gestation, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle et constitue un véritable mouvement dont le discours se veut le vecteur d’unité et d’identité nationale.

<sup>29</sup> Alas Leopoldo, *Palique*, Madrid, Librería de Victoriano Suarez, 1893.

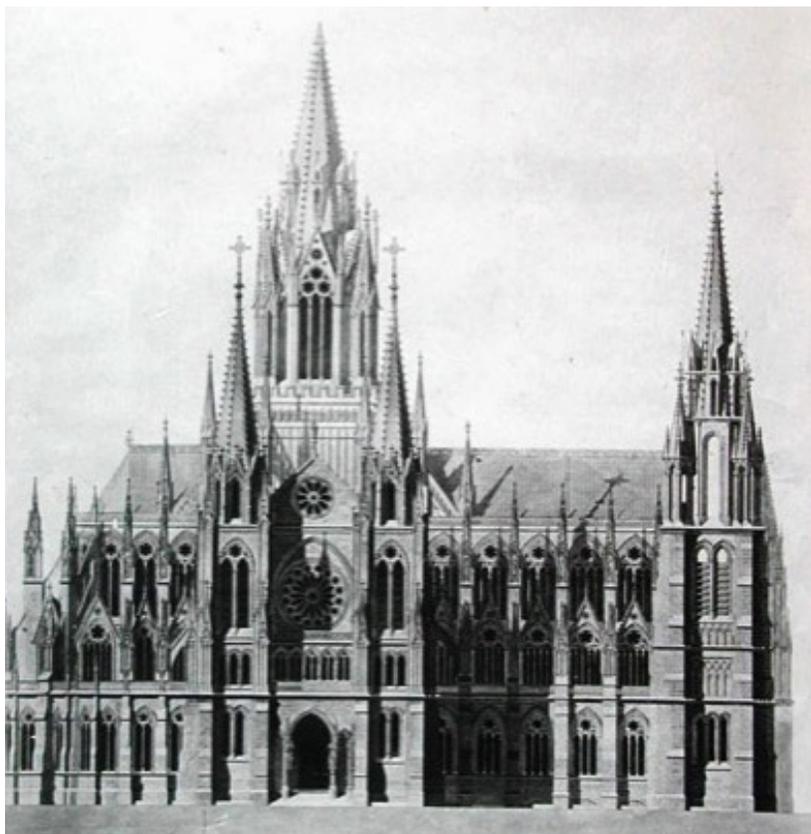


Fig. 6. Élévation de la cathédrale de la Almudena par Francisco de Cubas, Madrid, 1881, Archivo de la Parroquia de Santa María la Real de la Almudena de Madrid, BA/23948/87.



Fig. 7. Cathédrale du Bon-Pasteur de San Sebastián (Pays Basque), Manuel de Echave, 1888-1897.



**Fig. 8.** Cathédrale Sainte-Marie de Vitoria (Pays Basque), Julián de Apraiz y Javier de Luque, 1907-1914.

Ce moment particulier où l'Espagne construit à la fois son propre style néogothique partagé entre attachement à un mouvement européen et appropriation de ce mouvement comme vecteur d'unité et d'identité nationale dans ses restaurations, pousse les architectes à la création. En effet, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit éclore la réappropriation complète de l'architecture néogothique par les architectes espagnols qui cristallisent ces nouvelles doctrines au terme d'un élan de construction important sur l'ensemble de la péninsule ibérique. L'uniformité du patrimoine religieux néogothique ainsi constitué est à nuancer car la question de l'influence jouée par les forts régionalismes de pose. Tout comme il convient de se demander si l'architecture néogothique espagnole, au-delà du patrimoine religieux, sert un discours national et de savoir quelles sont les limites de ce discours face à l'apparition de la montée des nationalismes au XIX<sup>e</sup> siècle ?

## Présentation de l'auteur

Titulaire d'un Master en histoire de l'architecture contemporaine portant sur la commune du Raincy au XIX<sup>e</sup> siècle (*Le Raincy, du domaine privé au patrimoine commun*, M2 sous la direction de Jean-Yves Andrieux, université Paris IV, 2014), Justine François a entrepris en 2014 un doctorat en histoire de l'architecture (*La situation de l'Espagne « néogothique » dans l'histoire de l'architecture européenne du XIX<sup>e</sup> siècle*) sous la direction de Jean-Philippe Garric, à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Au travers de ce projet, elle a choisi de donner une dimension plus européenne à ses recherches en se penchant sur un de ses styles phares de la période – le néogothique – dans un pays, l'Espagne, où ses expressions architecturales ont souvent été minimisées par les historiens. Justine François a consacré sa première année de thèse à la collecte des sources écrites conservées au sein des institutions espagnoles et à la constitution de son corpus de recherche.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Justine François, *La situation de l'Espagne « néogothique » dans l'histoire de l'architecture européenne du XIX<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat en histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ED 441 Histoire de l'art, thèse en cours.

# PAUL TORNOW ET LE PORTAIL PRINCIPAL DE LA CATHÉDRALE DE METZ (1874-1904)

RAFAEL-FLORIAN HELFENSTEIN

Suite à la défaite de la France face à la Prusse en 1870, l'Alsace-Moselle bascule à nouveau dans le giron allemand pour n'en sortir qu'en 1918. Ce territoire annexé par l'Empire allemand naissant, dont l'acte de fondation est symboliquement signé à Versailles à l'issue du traité de Francfort le 10 mai 1871, souffre d'une position ambiguë. Tirailé entre deux pays, il est depuis longtemps dans un « entre-deux » complexe. Le point de vue français considérera l'Alsace-Moselle comme une limite, définie par le Rhin, frontière symbolique entre les cultures latines et germaniques, alors que le point de vue allemand considérera l'Alsace-Moselle comme faisant partie intégrante du bassin rhénan, symbole par excellence de l'identité germanique (**fig. 1**). Durant ces quarante-huit années d'annexion, le *Reichsland* est directement placé sous l'autorité de l'empereur Guillaume I<sup>er</sup>, puis de son fils Guillaume II à partir de 1888, qui vont profondément marquer la culture et le paysage des territoires annexés et livrer un héritage complexe et riche mais aussi source de nombreuses polémiques<sup>1</sup>.

C'est dans ce contexte des premières heures de la nation allemande que Paul Tornow débute sa carrière. Né le 14 juin 1848 à *Zielenzieg*, dans l'actuelle Pologne (mort à Metz le 6 juin 1921), il étudia à l'Académie royale d'architecture de Berlin et débuta sa carrière en Angleterre en travaillant au sein de l'agence de George Edmund Street à Londres, agence réputée pour son engagement dans le *Victorian gothic revival*<sup>2</sup>. Il fut l'architecte en chef de la cathédrale Saint-Etienne de Metz et le premier inspecteur des Monuments historiques de Moselle de 1874 à 1904. Ses travaux de restauration sur la cathédrale Saint-Etienne de Metz, édifice gothique dont la première pierre fut posée en 1235, et dont le chantier est symboliquement marqué par l'achèvement des voûtes en 1500, sont l'œuvre majeure de sa vie. En se confrontant à ce monument, Paul Tornow a su développer une doctrine et des méthodes de travail personnelles qui peuvent paraître surannées à l'observateur actuel mais qui, après une la

---

1 Christiane Pignon-Feller, *Metz, 1848-1918. Les métamorphoses d'une ville*, Paris, Éditions du patrimoine, 2013, p. 163.

2 Eugene Voltz, « Restauration et création dans l'œuvre de Paul Tornow - Le temple de Courcelles-Chaussy », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, Metz, 1996, p. 127.



Fig. 1. Cartes de France et de l'Empire allemand avec les tracés des voyages effectués par Paul Tornow de 1871 à 1918 (© Rafael-Florian Helfenstein, mai 2015).

lumière d'une analyse attentive, révèlent toute leur complexité et leur intérêt pour l'historiographie franco-allemande du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle ainsi que pour l'historiographie des restaurations et des achèvements de cathédrales gothiques durant ce même siècle.

### La cathédrale Saint-Etienne de Metz : ses évolutions jusqu'en 1871

La cathédrale gothique se substitue à un premier édifice de style roman ottonien, coïncé entre la collégiale Notre-Dame-de-la-Ronde et la forte déclivité du site vers la Moselle, à plus de vingt mètres en contrebas. Cette position atypique empêcha un développement classique d'est en ouest ainsi que la réalisation d'une façade harmonique. Une grande étape pour le développement urbain de Metz est franchie au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, notamment par le biais du projet de modernisation du cœur de la cité, touchant les abords immédiats de la cathédrale. En janvier 1761, le maréchal d'Estrées, qui succède au duc de Belle-Isle à la gouvernance des Trois Évêchés, doit achever la modernisation du centre de Metz amorcée par son prédécesseur qui voulait répondre au souhait de Louis xv : faire de la cité messine une ville digne de « défendre l'État<sup>3</sup> ». Non

3 Vauban s'exprima comme suit au sujet de Metz : « les autres places fortes du royaume défendent la province, Metz défend l'État », René Bour, *Histoire de Metz*, Metz, Éditions

sans volonté de concurrencer la place Royale de Nancy, le duc fit raser l'ancien palais des Treizes, parlement de la ville, cinq églises rattachées au chapitre de la cathédrale, son cloître et l'ancien palais épiscopal, éventrant ainsi le cœur de Metz et rasant la cité ecclésiastique. Cet acte symbolique marque le déclin définitif de la république messine, qui sut rester indépendante jusqu'à son rattachement au royaume de France en 1552, mais ne laissa place à aucun projet.

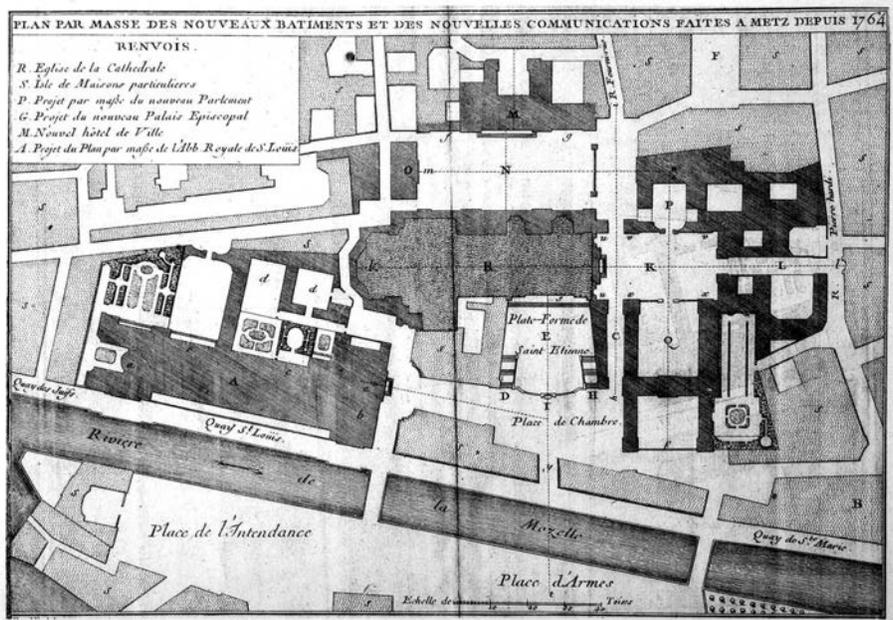


Fig. 2. « Plan par masse des nouveaux bâtiments et des nouvelles communications faites à Metz depuis 1764 », Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des Bâtimens*, Paris, Jombert, 1771-1777, t. IV, pl. I., Bibliothèque municipale de Metz.

L'architecte du roi, Jacques-François Blondel, fut envoyé à Metz par la famille de Choiseul pour y ériger l'abbaye royale de Saint-Louis au bord de la Moselle. Sa première visite dans l'est date de 1761. Il proposa un premier plan au maréchal, remanié par la suite, publié en 1771 dans le tome IV de son *Cours d'architecture* (fig. 2). De ce vaste projet ne seront cependant réalisés que quelques éléments, comme la place d'Armes dans son ensemble, avec notamment une arcade le long du flanc est de la cathédrale, et le portail principal de la cathédrale<sup>4</sup>. Le portail dessiné par Jacques-François Blondel, véritable masse au-devant de l'édifice, faisait partie d'un ensemble qui ne put être achevé. Le nouveau palais épiscopal est en effet fini après la Révolution

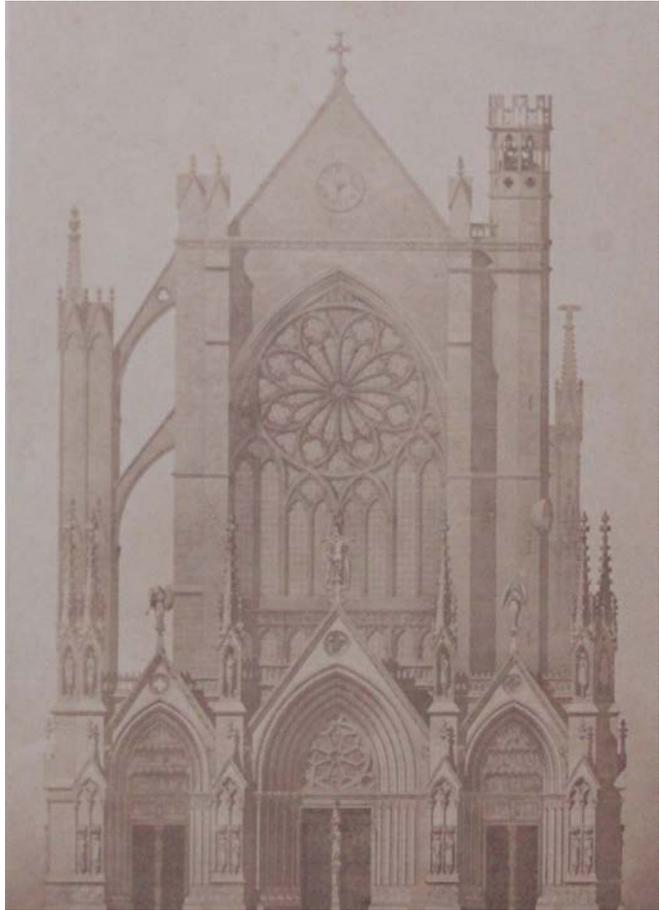
Serpenoise, 2007, p. 149.

4 Aurélien Davrius, *La place d'Armes de Metz*, Paris, Alain Baudry & Cie, 2011, p. 100.

française puis transformé en marché couvert et le flanc est du parvis resta inachevé. La forte dissonance stylistique entre la cathédrale gothique et le portail classique fit très rapidement percevoir ce dernier comme un élément hors d'échelle dans son contexte, d'autant plus qu'il manquait le cadre nécessaire à la compréhension de ses proportions et de son vocabulaire architectural et ornemental, la massivité de l'œuvre blondélienne n'ayant pas de répondant sur le nouveau parvis inachevé.

Outre le portail, le projet de Jacques-François Blondel comprenait l'habillement de la partie basse de la cathédrale par une arcade classique. Elle jouait le rôle de lien entre les différentes places et permettait une transition entre les nouvelles constructions. Les ajouts blondéliens sur le flanc sud de la cathédrale, au niveau

de l'actuelle place d'Armes, n'étaient cependant pas supposés être surélevés. Ils le seront pourtant partiellement à partir de 1826, causant des problèmes sanitaires à l'intérieur de la cathédrale suite à la création d'égouts au niveau des fondations de l'édifice, et gênant le culte par l'obstruction des fenêtres. Cette gêne conduisit l'évêque de Metz, Monseigneur Dupont des Loges (évêque de 1843 à 1886), à racheter les maisons accolées à la cathédrale de 1845 à 1861 et à les détruire progressivement de 1854 à 1867. La première



**Fig. 3.** Projet pour un portail néo-gothique sur la façade principale de la cathédrale de Metz, Jean-François Jules Racine (avril 1848), Unité départementale de l'architecture et du patrimoine (UDAP) de Moselle, *Dombauarchiv - Denkmalarchiv*.

démolition eut lieu en 1854. Elle faisait écho aux premières protestations contre le portail classique, formulées dès 1847 par le Comte de Coetlosquet qui plaida pour une destruction des constructions blondéliennes dans *Notice sur la cathédrale de Metz*<sup>5</sup>. En 1859, Auguste Prost, plus modéré, proposa la conservation de la galerie au pied de la cathédrale pour sauvegarder l'unité stylistique de la place d'Armes mais ne s'opposa pas à la destruction des maisons se trouvant derrière celle-ci pour installer dans l'espace ainsi libéré le musée lapidaire. Enfin, le 20 mai 1858, l'architecte diocésain Jean-François Jules Racine proposa un projet de portail néo-gothique ainsi que la restauration du portail de la Vierge qui avait été découvert après la destruction de l'arcade blondélienne (**fig. 3**). Ce projet mit le feu aux poudres dans l'opinion messine mais amorça malgré tout les premières réflexions sur le remplacement pur et simple du portail classique par un portail adapté au style de la cathédrale, première proposition de l'« après Blondel ».

## Le portail néo-gothique de Paul Tornow

### L'ancien portail classique et la genèse du portail néo-gothique

Le 26 novembre 1874, trois ans après l'Annexion, Paul Tornow a à peine 26 ans lorsqu'il prend ses fonctions au *Metzer Dombauamt*, l'Œuvre de la cathédrale de Metz. À ses côtés officie Auguste Dujardin, sculpteur français qui avait collaboré avec Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc à la restauration de la cathédrale de Reims en 1860<sup>6</sup>. Dès sa prise de fonction, l'administration allemande pousse Paul Tornow à dresser deux plans d'action pour la cathédrale : un à court terme concernant les réparations d'urgence et un à long terme portant une vision plus idéaliste, visant à achever l'édifice gothique. Le portail principal de la cathédrale peut être considéré comme un travail d'approche de la part de Paul Tornow puisqu'il s'inscrit dans le projet d'achèvement à long terme et qu'il est le fruit d'une réflexion de près de trente ans, ponctuée par deux voyages en France. De plus, il participe du projet amorcé par Monseigneur Dupont des Loges, de dégager la cathédrale des ajouts blondéliens.

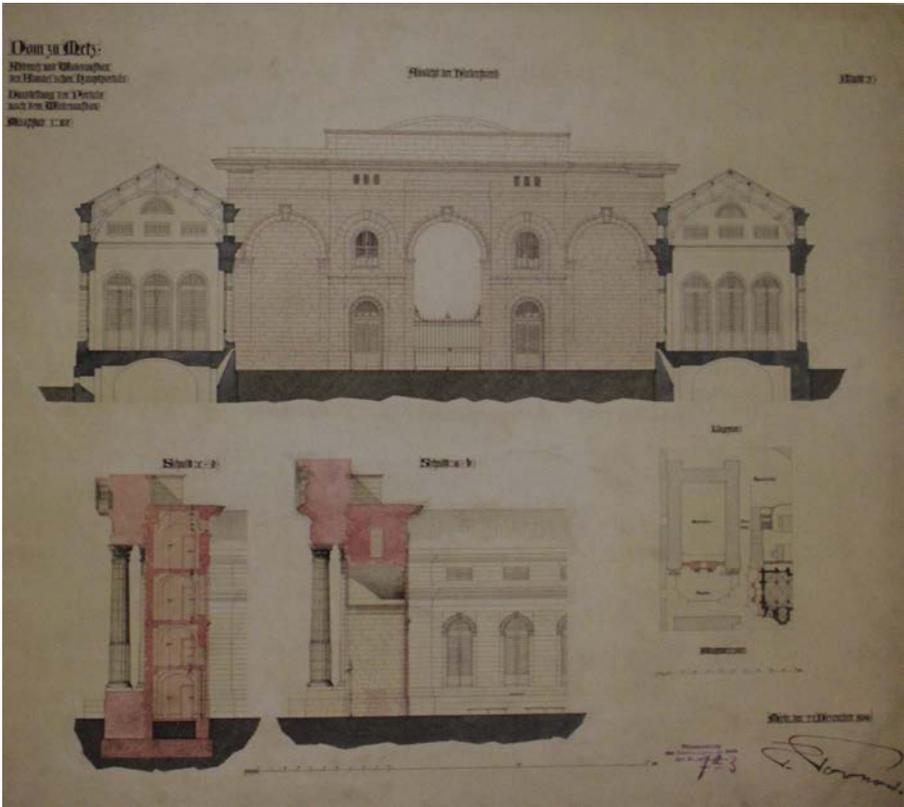
Le portail classique fut démonté en moins d'un an, de février à décembre 1898. Un projet de déplacement du portail au niveau du marché couvert avait été soumis par Paul Tornow à la municipalité de Metz, mais celle-ci refusa en raison d'un coût jugé trop élevé (**fig. 4**). Malgré cela, Paul Tornow avait entamé le démantèlement du portail de telle sorte que les pierres puissent être remontées par la suite, ce qui n'a jamais été fait. Aujourd'hui,

5 Charles-Paul du Coetlosquet, *Notice sur la cathédrale de Metz*, Metz, De Pérone, 1848.

6 Christiane Pignon-Feller, *op. cit.*, p. 165.

seules les deux statues allégoriques de la *France* et de la *Religion* sont conservées à Saint-Avold<sup>7</sup>.

La première pierre du nouveau portail néo-gothique fut posée en mai 1900



**Fig. 4.** Projet de reconstruction du portail de Jacques-François Blondel au niveau du marché couvert, Paul Tornow, 22 décembre 1884, Metz, UDAP de Moselle, *Dombauarchiv - Denkmalarhiv*.

et il fut inauguré trois ans plus tard, le 14 mai 1903, en présence du couple impérial. La taille des pierres et des sculptures avait cependant débuté en atelier dès 1898. Paul Tornow mûrit son projet de portail pendant près de trente années durant lesquelles il effectua deux voyages en France accompagné d'Auguste Dujardin, le premier sculpteur de la cathédrale, en 1891 et 1895. Ces voyages sont d'une importance capitale pour l'élaboration des projets tornowiens puisque l'architecte-restaurateur partit chercher les éléments architecturaux et décoratifs permettant de créer un portail comme s'il avait été conçu par les

**7** La statue représentant la Religion a été placée sur la façade de l'abbatiale Saint-Nabor et celle représentant la France a été placée sur la façade de la Basilique Saint-Nabor.

« premiers constructeurs<sup>8</sup> » de la cathédrale. Source d'une abondante quantité de documents, ces voyages permettent d'entrevoir la méthode de travail de Paul Tornow et renseignent la façon dont sa démarche fut perçue en France, puisque l'architecte-restaurateur rapporte que ses homologues français lui réservèrent un accueil des plus cordiaux. Paul Tornow rencontra ainsi d'anciens élèves d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, ainsi que Séraphin-Médéric Mieusement, photographe de la Commission des Monuments historiques, qui apprit à Auguste Dujardin à se servir d'un appareil photographique.

Malgré les tensions entre les deux pays, l'administration allemande charge Paul Tornow d'effectuer un voyage en France, dans le but d'étudier l'architecture gothique afin de trouver les réponses nécessaires à l'élaboration de son portail. Les premières propositions de Paul Tornow, surtout avant l'incendie du 7 mai 1877 qui ravage la toiture de la cathédrale, restent très discrètes et tâtonnent entre un gothique bourguignon du XIII<sup>e</sup> siècle et un gothique rémois du XIV<sup>e</sup> siècle. De plus, ces premiers projets cherchent à rester dans le même registre que le portail latéral de la Vierge qui est en pleine restauration à ce moment. Ainsi, les premiers projets de portail ne dépassent-ils pas la gouttière du portail latéral. L'incendie de la toiture de la cathédrale et les nombreuses études menées par Paul Tornow ainsi qu'Auguste Prost, vont révéler que les parties inférieures de l'édifice appartiennent au gothique bourguignon du XIII<sup>e</sup> siècle alors que les parties supérieures appartiennent au gothique rémois du XIV<sup>e</sup> siècle. Cependant, malgré ces différences spatiotemporelles, l'édifice conserve un aspect d'harmonie qu'il s'agit de ne pas troubler par l'ajout d'un portail qui, rappelons-le, n'a jamais existé. Paul Tornow considère qu'il lui revient de créer un portail comme si celui-ci avait été prévu dès les origines du chantier et raccorder ainsi son projet à l'édifice existant au moyen de références stylistiques sûres. Il en ira sensiblement autrement pour la sculpture.

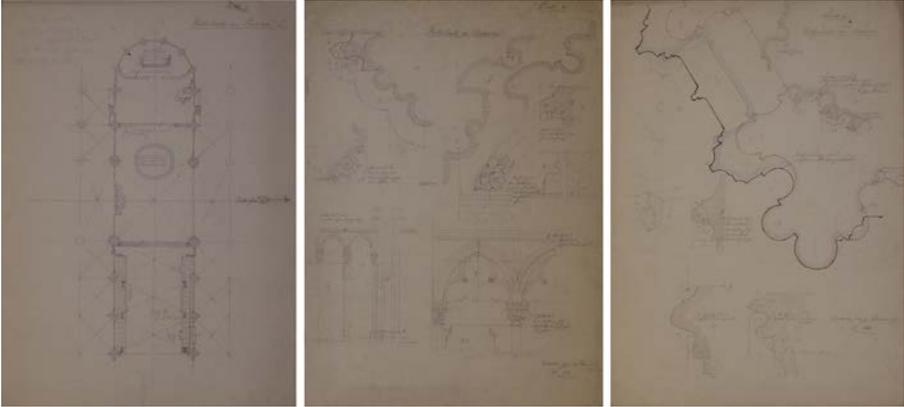
### **Influences et références dans le travail de Paul Tornow**

Paul Tornow rend compte de ses propositions directement à l'Empereur mais également à une commission d'experts, dirigée par l'architecte ayant achevé de la cathédrale de Cologne jusqu'en 1880, Karl Eduard Richard Voigtel, *Dombaumeister*<sup>9</sup> depuis 1861. La pose de la dernière pierre de la cathédrale de Cologne est en effet contemporaine des premiers projets de portail messin,

8 Paul Tornow, « Règles fondamentales et principes à suivre dans la restauration des monuments historiques », *Bulletin de l'œuvre de la cathédrale de Metz*, Metz, 15 juin 1902, n° 14-15, p. 30.

9 *Dombaumeister* signifie « architecte en chef de la cathédrale ».

ce qui laisse supposer une influence entre Paul Tornow et Richard Voigtel<sup>10</sup>. La présence de ce dernier a certainement conforté l'orientation du projet de Paul Tornow, à savoir de passer de la construction d'un simple portail limité à l'épaisseur des contreforts, comme cela était initialement prévu, à un portail faisant partie d'un ensemble fini et harmonieux, en avancé formant porche comme cela sera réalisé. Ainsi, la commission dirigée par Richard Voigtel proposa-t-elle à Paul Tornow d'étudier les cathédrales françaises à la recherche de réponses architecturales plus adaptées à l'ambivalence des gothiques bourguignons et rémois de la cathédrale de Metz. Au travers de nombreux relevés de chœur, de minutes de détails ou de dispositions plus précises comme des moulurations, et de photographies exécutées par Auguste Dujardin (plus de cinq cents) (**fig. 5**), Paul Tornow a documenté et renseigné au maximum les dispositions architecturales qu'aurait pu avoir le portail s'il avait été conçu à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Plus qu'un travail de simple documentation, visant à lister et répertorier des dispositions architecturales, Paul Tornow a ainsi conçu toute une gamme d'éléments utilisables et assemblables ou non entre eux pour créer un nouvel objet authentique. Paul Tornow n'a pas cherché à « rétablir [la cathédrale] dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné<sup>11</sup> », mais plutôt à concevoir un projet comme il aurait pu avoir été conçu au XIII<sup>e</sup> siècle.



**Fig. 5.** Relevés du chœur de la cathédrale de Reims et de modénatures de la cathédrale d'Auxerre, Wilhelm Schmitz, février 1895, UDAP de Moselle, *Dombauarchiv - Denkmalarchiv*.\*/8128

**10** Précisons à ce titre que, d'après Pierre-Édouard Wagner, Paul Tornow aurait refusé le poste de *Dombaumeister* de Cologne en 1902.

**11** Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. VIII, Paris, Bance et Morel, 1854, p. 14.

En se fondant sur des éléments authentiques et autonomes, Paul Tornow conçoit un ensemble qui, par addition, prétend à la même authenticité que ses parties. On retrouve dans cette méthode de composition la définition du beau dans la nature de Johann Wolfgang Goethe, qui suppose que le beau apparaît dans la dissemblance et dans l'addition de parties hétérogènes<sup>12</sup>. On peut à ce titre préciser que l'analyse de la méthode de travail de Paul Tornow mériterait d'être plus largement analysée. Les détails mis en œuvre révèlent une appartenance du projet tornowien à une époque et à un style donné. On remarquera par exemple les profils des moulurations des piliers, le gâble sculpté par un arc trilobé orné d'un groupe de trois sculptures qui font référence à la cathédrale d'Amiens et la frise losangée au niveau des piédroits du portail qui reprend un motif déjà présent à la cathédrale de Metz sous une forme légèrement différente puisqu'il s'agit de médaillons et non de losanges.

### Le projet d'achèvement

Dès la parution du premier *Bulletin de l'œuvre de la cathédrale de Metz*<sup>13</sup>, le 12 mars 1886, Paul Tornow évoque le projet d'achèvement en esquisant dans l'en-tête du bulletin une vue perspective de la cathédrale dans un état projeté et idéalisé (fig. 6). Cette vue fait en effet abstraction des constructions blondéliennes et ajoute à l'édifice existant une flèche à la croisée du transept. Paul Tornow s'en explique par ces mots : « L'on s'arrêta alors au projet d'une flèche centrale, en forme de campanile, qui s'élèverait sur le transept, au centre de la croix. Les flèches d'Amiens et de Paris pouvaient servir de modèle. Mais après une étude approfondie de la question, « on fut d'avis qu'il fallait ne s'attacher exclusivement à aucune des deux flèches susmentionnées et tâcher plutôt d'arriver à la forme la plus propre à atteindre le but poursuivi ». Un projet détaillé fut dressé, et joint à un mémoire sur la nouvelle toiture, que le Ministère impérial d'Alsace-Lorraine nous avait chargé de rédiger (13 mars 1882). L'accueil le plus favorable fut fait à notre projet. Le Ministère impérial et une

**12** « Plus la créature est imparfaite, plus ses parties sont identiques ou semblables les unes aux autres, et plus elles ressemblent au tout. Plus la créature est parfaite, plus les parties sont différentes les unes aux autres [...]. Les parties sont d'autant moins subordonnées les unes aux autres, qu'elles sont semblables. La subordination des parties désigne une créature plus parfaite », Johann Wolfgang Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques (Versuch die Metamorphose der Pflanzen)*, Gotha, Ettingersche Buchhandlung, 1790.

**13** Ce bulletin est créé à l'initiative de Paul Tornow, sur le modèle du *Bulletin de l'œuvre de la cathédrale de Cologne*, et vise à communiquer sur l'avancement des restaurations de la cathédrale. Paul Tornow en est le seul contributeur jusqu'à sa démission.

commission d'hommes compétents approuvèrent à l'unanimité et presque sans restriction l'idée de notre flèche et la forme que nous avons adoptée<sup>14</sup>. »



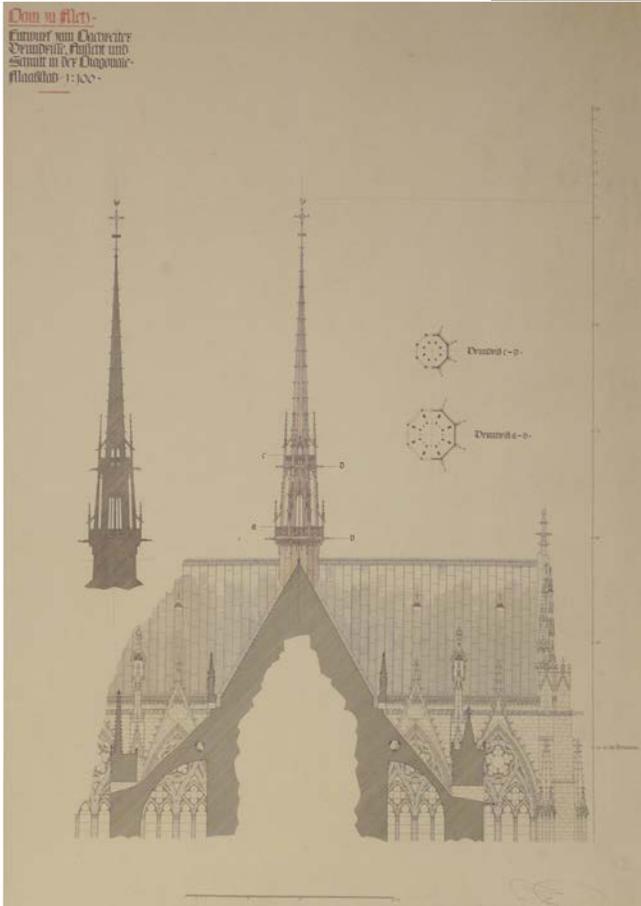
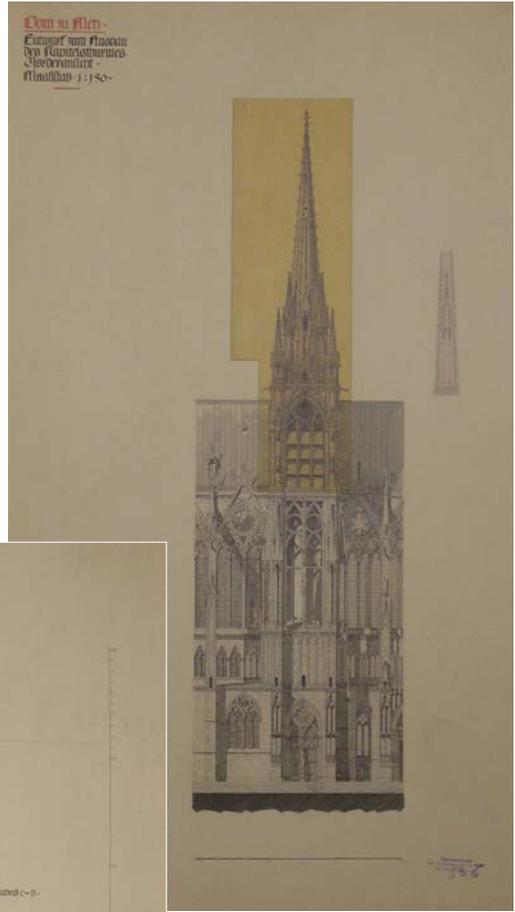
Fig. 6. Détail de l'en-tête du premier Bulletin de l'œuvre de la cathédrale de Metz, Paul Tornow, 12 mars 1886, Metz, UDAP de Moselle, *Dombauarchiv - Denkmalarchiv*.

Bien que Paul Tornow le nie, il est très probable que la flèche de la cathédrale d'Amiens, ou celle dessinée par Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc pour Notre-Dame de Paris, lui aient servi de modèle dans ses esquisses. De plus, la « commission d'hommes compétents » qu'évoque Paul Tornow est celle dirigée par Richard Voigtel. Celle-ci encourage très fortement l'architecte messin à faire construire une flèche sur la croisée du transept en invoquant principalement la raison esthétique : il s'agit de redonner à l'édifice une dynamique verticale perdue depuis la surélévation du faîtage de près de quatre mètres après la reconstruction de la toiture détruite en mai 1877. La nouvelle toiture, plus pointue, entre en concurrence avec les deux tours existantes et donne à l'ensemble un aspect plus ramassé.

Parallèlement, l'idée de réaliser une flèche sur la tour du Chapitre est également étudiée (fig. 7). Plus haute que celle de la croisée (fig. 8), cette tour est sensée manifester la rivalité entre le pouvoir municipal et le pouvoir religieux puisque la tour de Mutte, opposée à celle du Chapitre, appartenait jusqu'en 1907 à la municipalité et faisait office de beffroi. Deux raisons peuvent motiver ce choix : il s'agit soit de doter la cathédrale des flèches coiffant théoriquement

14 Paul Tornow, *Bulletin de l'œuvre de la cathédrale de Metz*, n° 1, 12 mars 1886.

**Fig. 7.** Projet de flèche sur la tour du Chapitre, Paul Tornow, Metz, UDAP de Moselle, *Dombauarchiv - Denkmalarchiv*.



**Fig. 8.** Projet de flèche sur la croisée du transept, Paul Tornow, Metz, UDAP de Moselle, *Dombauarchiv - Denkmalarchiv*.

les tours d'une façade harmonique<sup>15</sup>, soit d'affirmer le pouvoir impérial sur la cité messine insoumise. Loin de ces considérations, Paul Tornow fait réaliser un premier examen des fondations de la tour du Chapitre et conclut qu'elles ne peuvent pas supporter une telle construction, abandonnant ainsi ce projet au profit de la tour sur la croisée du transept. Cependant, en 1904, Paul Tornow abandonne, sans se justifier, le projet de flèche à la croisée du transept pour revenir à celui de la tour du Chapitre. Il charge une commission d'experts d'analyser les fondations et aboutit cette fois à la conclusion inverse. Des projets sont alors proposés et largement étudiés. Ce revirement soudain reste cependant inexplicable puisque Paul Tornow prit longuement le temps de s'expliquer sur l'importance d'une flèche à la croisée plutôt que sur la tour du Chapitre. Quoi qu'il en soit, le portail proposé dans le premier *Bulletin de l'œuvre de la cathédrale de Metz* fait partie des premières propositions discrètes et peu affirmées, limitées à l'épaisseur des contreforts.

### La méthode de travail de Paul Tornow

Bien que le travail de Paul Tornow soit d'abord largement reconnu et vanté dans l'empire allemand, il perd en importance avant même l'inauguration du portail en 1904. Ce qui était peut-être une manœuvre politique dans le but de valoriser un travail en territoire hostile, en communiquant massivement et positivement semble échouer au regard de l'évolution des théories de la restauration en ce début de XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, les nouvelles théories, notamment celles véhiculées par Alois Riegl dans *Le culte moderne des monuments* en 1903<sup>16</sup>, valorisent les apports anciens et forment de nouveaux jalons dans le domaine de la restauration qui dépassent largement les idées « tornowiennes ». Trois ans auparavant, Paul Tornow avait pourtant rédigé un court rapport à l'issue du premier Congrès allemand pour la préservation des monuments historiques qui s'était tenu à Dresde le 25 septembre 1900. Intitulé Règles fondamentales et principes à suivre dans la restauration des monuments historiques, ce rapport pose *a posteriori* les bases théoriques du travail de Paul Tornow. Il y explique sa démarche pour l'ensemble de la cathédrale, mais l'exposé de ses théories n'est que la compilation de celles existantes, une sorte de grand résumé mis au goût du jour.

**15** Une influence du modèle de la cathédrale idéalisée selon le type de Reims publié dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* par Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc sous l'entrée « cathédrale » n'est pas à négliger.

**16** Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus : sein Wesen und seine Entstehung*, Wien und Leipzig, Verlag W. Braumüller, 1903. Traduction française : *Le culte moderne des monuments*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Si l'on considère effectivement le texte de Paul Tornow sous l'angle des théories de la restauration, il en ressort un texte peu novateur voire passé de mode. En revanche, l'œuvre bâtie de Paul Tornow est peut-être à considérer non pas comme un travail de restauration comme l'ont défini Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc ou Aloïs Riegl, mais plutôt comme un travail de création contemporaine s'inscrivant dans une continuité historique. Le terme historique bloque à ce titre peut-être la réflexion dans le sens où il évoque l'inscription d'un travail dans un cadre figé et protégé, réglementé par un attirail administratif se développant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Paul Tornow cherche au contraire à inscrire son œuvre dans une continuité historique et stylistique : une symbiose, une fusion, un achèvement. Il explique dans les *Règles fondamentales* qu'il cherche à se fondre dans l'esprit du premier constructeur, c'est-à-dire qu'il cherche à poursuivre une œuvre du passé dans l'esprit qui coïncide chronologiquement et intellectuellement avec la genèse de l'œuvre en question. Il ne décrit d'ailleurs pas son travail comme une réparation ou une restauration mais plus comme une suite logique à une œuvre inachevée. Bien qu'incompris de son vivant, Paul Tornow sut vraiment saisir le sens du concept de restauration, non pas au sens de simple réparation pour éviter des dégradations menant à la ruine de l'édifice, mais plutôt l'inscription dans une logique historique voire organique, une logique visant à poursuivre un héritage.

### Les autres projets de Paul Tornow, une œuvre inconnue

En plus de son poste de *Dombaumeister*, Paul Tornow est nommé inspecteur en chef des Monuments historiques de Moselle en 1878<sup>17</sup> et sera ainsi amené à restaurer l'église de Fèves (après 1870), à créer la chapelle de Basse-Bevoye à Peltre (1881), à agrandir et à construire le clocher de l'église d'Oeting (1882-1884), à restaurer la collégiale Saint-Léger de Marsal (1883), à réédifier la façade de l'église Sainte-Ségoène de Metz (avec l'architecte Konrad Wahn, 1884), à restaurer l'église fortifiée Saint-Quentin à Scy-Chazelles (1887), à ajouter un collatérale sud ainsi que la sacristie à l'église de Lorry-Mardigny (1895), et enfin à restaurer de l'église de Morhange après l'effondrement des voûtes de la nef en 1889. En plus de ses nombreuses restaurations, Paul Tornow réalisa trois projets *ex nihilo* : l'hôpital de Belle-Isle (1886 à 1889), la tour du Schlossberg de Forbach (1891) et le temple impérial protestant de Courcelles-Chaussy (1894-1895).

Le cas du Schlossberg (**fig. 9**) est particulier dans la mesure où Paul Tornow dessine un ensemble de bâtiments faisant office de « centre touristique ».

**17** Christiane Pignon-Feller, *op. cit.*, p. 165.



**Fig. 9.** Ruines et tour du Schlossberg (Forbach, © Rafael-Florian Helfenstein, août 2015).

Ce complexe donne sur un parc dans lequel se trouvent, au sommet d'une colline abrupte, les ruines d'un château-frontalier. Paul Tornow « restaure » celui-ci en lui restituant une tour octogonale là où les restes témoignaient d'une tour circulaire. Cette tour est une restitution fantaisiste, accompagnant des constructions nouvelles tout aussi fantaisistes. Cela conduira certains historiens, dont Eugène Voltz, à assimiler Paul Tornow au « Viollet-le-Duc lorrain », faisant du château du Schlossberg le « Pierrefonds lorrain <sup>18</sup> ». La proposition de Paul Tornow reste éminemment étrange au regard de l'ensemble de son œuvre, seul témoignage d'une construction et une restitution aussi fantaisistes. Cela est probablement dû à la

nature de la commande et au client puisque le parc était censé devenir une sorte d'attraction touristique rendant hommage à l'empereur Guillaume I<sup>er</sup>. Qui plus est, le client était un riche industriel de la région appartenant à la famille Adt et désireux de témoigner de sa réussite et de sa fortune.

Le cas du temple protestant de Courcelles-Chaussy témoigne d'une démarche fondamentalement opposée (**fig. 10**). Commandé directement par Guillaume II désireux d'offrir à la communauté un lieu de culte digne, ce projet est le projet-phare de la carrière d'architecte-bâisseur de Paul Tornow puisque l'empereur lui donne carte blanche et très probablement un budget illimité. Il est difficile de déceler les éléments qui trahissent le XIX<sup>e</sup> siècle sur temple,

**18** Eugene Voltz, *op. cit.*, p. 140.

en dehors peut-être des bossages dans les angles, inhabituels en Moselle, ou tout simplement de la rareté des édifices gothiques flamboyants en Moselle, compte tenu de la guerre de Trente ans. Malgré tout, le temple ne souffre pas de ce sentiment d'étrangeté qui émane des édifices néo-gothiques comme si, en dépit de tous les efforts de l'architecte, il était tout de même possible de percevoir l'épaisseur historique et surtout chronologique qui sépare le style original de son « néo ».

Paul Tornow est probablement un cas unique dans l'historiographie des restaurations françaises et allemandes. Il est l'un des

seuls architectes allemands à restaurer un édifice français mais il est surtout le dernier architecte du XIX<sup>e</sup> siècle à proposer l'achèvement d'une cathédrale gothique. Loin d'être le dernier représentant de pensées périmées sur la restauration et les constructions gothiques, il est au contraire un représentant habile d'une restauration comme continuité historique et comme poursuite d'un héritage. Les tensions franco-allemandes, qui auraient pu contraindre la démarche de Paul Tornow, ont au contraire permis une certaine émulation aboutissant à un porche, certes néo-gothique, mais en complète harmonie stylistique avec la cathédrale. Le porche de Paul Tornow n'est pas une attaque à la culture française, mais au contraire une hymne au gothique français du XIII<sup>e</sup> siècle.



**Fig. 10.** Façade principale du temple impérial protestant de Courcelles-Chaussy (© Rafael-Florian Helfenstein, août 2015).

## Présentation de l'auteur

Rafael-Florian Helfenstein est architecte diplômé d'état de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville. Il suit actuellement le cursus diplôme de spécialisation et d'approfondissement de l'École de Chaillot. Grâce à un stage-chantier effectué en deuxième année de son cursus à l'ENSA Paris Belleville, il a découvert le travail de Paul Tornow. Il lui a consacré son mémoire de Master 1 Recherche en histoire de l'architecture effectué à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Jean-François Cabestan (2014-2015, mention Très bien). Il souhaiterait approfondir ce premier travail de recherche, qui traitait exclusivement de l'intervention de Paul Tornow à la cathédrale de Metz, dans le cadre d'une thèse de doctorat.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Rafael-Florian Helfenstein, *Paul Tornow et le portail principal de la cathédrale de Metz (1874-1904)*, Master 1 Recherche en histoire de l'architecture, sous la direction de Jean-François Cabestan, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2014-2015

# L'ARCHITECTURE DES AMBASSADES DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE, UNE « ARCHITECTURE FRANÇAISE » ?

MARIE-ALICE LINCOLN

L'architecture des ambassades connaît un renouveau à partir de la Seconde Guerre mondiale. Le bouleversement des relations internationales entraîné par cette dernière et l'application de la Charte des Nations Unies de 1945, confèrent de nouveaux statuts aux représentations diplomatiques, les élevant toutes progressivement au rang d'ambassades. Principes égalitaires, conflits internationaux, diversification des services, diminution de la fonction représentative au profit de l'activité tertiaire, sécurisation, l'architecture des ambassades entame dans ce contexte un tournant décisif. Un renouveau des constructions diplomatiques est observé, notamment françaises, incitant l'État à conduire une réflexion sur l'image qu'il souhaite donner à l'international et que l'architecture de ses ambassades viendra incarner. En réalité, dès le début du xx<sup>e</sup> siècle, la France avait commencé à devenir propriétaire de certaines de ses installations mais c'est au cours de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle qu'une politique constructive efficace va être mise en œuvre. Deux phases la caractérisent : l'une avant 1978 et l'autre après. En effet, l'année 1978 est marquée par la création d'un service constructeur spécialisé au sein du ministère des Affaires étrangères. Si l'on a souvent mis en avant le peu d'activité constructive entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et la relance des années 1980<sup>1</sup>, ce constat est remis en question par l'identification récente de nombreux projets de construction d'ambassades, comme celle de Sarrebruck (1950-1954, arch. : Georges-Henri Pingusson), celle de Tokyo (1953-1956, arch. : Jean Démaret et Joseph Belmont), ou encore celle de Moscou (1972-1979, arch. : Joseph Belmont). Cette période apparaît en réalité comme la première phase du processus de mise en œuvre de la politique constructive du ministère des Affaires étrangères, qui s'est intensifiée à partir de 1978. La période qui s'ouvre alors marque une rupture à la fois quantitative (vingt-cinq projets d'ambassades identifiés en vingt-cinq ans) et typologique. L'article de Jean-Claude Allain,

**1** Françoise Watel, « Manama, Ambassade du désert, Bahreïn », *Ambassades de France, Le Quai d'Orsay et les trésors du patrimoine diplomatique*, Paris, Perrin, 2000, p. 168.

publié dans le *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* à l'automne 2006<sup>2</sup>, amorce l'analyse de ce phénomène en posant un cadre d'étude. De sa lecture, une interrogation persiste : existe-t-il ou non une spécificité nationale visible et inscriptible dans l'architecture diplomatique ? Dans ce contexte international est-ce que la question de l'architecture nationale se pose, alors que, parallèlement, la notion « d'architecture française » tend à se dissoudre à l'aune de la mondialisation des relations et des transferts culturels. Cela conduit à s'interroger sur les possibilités de la France à afficher une architecture « nationale » à l'étranger par le biais de ses nouvelles ambassades.

### Une commande institutionnelle

Il faut avoir à l'esprit que les ambassades sont des architectures promues par une entité étatique, le ministère des Affaires étrangères. Ce dernier décide des opérations immobilières et les dirige au sein d'un cadre qui s'est institutionnalisé au cours de la seconde moitié du *xx*<sup>e</sup> siècle. Au lendemain de la guerre, les projets de construction ne sont pas *stricto sensu* encadrés par les Affaires étrangères, qui, faute de ressources internes, faisaient appel à la direction de l'Architecture et au Conseil des bâtiments de France pour toutes les phases techniques<sup>3</sup>. Le ministère devient progressivement autonome avec le Service des immeubles à l'étranger (SIME) créé en 1967<sup>4</sup>, puis le Service des immeubles et des affaires générales (SIAG), mis en place en 1972<sup>5</sup>. Un véritable service constructeur est enfin créé au sein des Affaires étrangères en 1978<sup>6</sup>. Cette institutionnalisation du cadre de la commande est liée aux nouvelles politiques de l'État dans le domaine de l'architecture, politiques qui depuis les années 1970 accordent une place prépondérante aux grands programmes publics<sup>7</sup>.

Avant la création de ce service, les commandes diplomatiques étaient soit attribuées aux architectes des Bâtiments civils et des palais nationaux, comme Jean Démaret (ambassade de France à Tokyo, 1953-1956 ; ambassade

2 Jean-Claude Allain, « Architecture et Ambassade de France », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 24, automne 2006, p. 17-26.

3 Lettre du président du Conseil, ministre des Affaires étrangères, au ministre de l'Éducation nationale, 29 novembre 1954, Archives nationales, 19810663/419.

4 Le ministère des Affaires étrangères à messieurs les chefs de missions diplomatiques et des postes consulaires, n° 41/PL, 16 octobre 1967, Archives diplomatiques, 1587 INVA 4.

5 Historique du service des immeubles et des affaires générales, Archives diplomatiques, 1587 INVA 4.

6 *Ibid.*

7 Gérard Monnier, *L'architecture moderne en France, De la croissance à la compétition, 1967-1999*, tome 3, Paris, Picard, 2000, p. 66.

de France à Canberra, 1954-1959) soit à des architectes reconnus de l'époque, tel Georges-Henri Pingusson<sup>8</sup> (ambassade de France à Sarrebruck, 1950-1954) ou Le Corbusier, choisi pour l'ambassade de France à Brasilia en 1960, ambassade qui sera finalement réalisée par son élève Guillaume Jullian de la Fuente (1970-1976). Par la suite, la maîtrise d'ouvrage a suivi les recommandations de la Mission interministérielle pour la qualité des constructions publiques (MIQCP), créé en 1977, qui préconise la systématisation de la pratique du concours<sup>9</sup>. D'ailleurs, il y avait déjà eu des précédents en ce qui concerne les projets diplomatiques : des concours avaient été organisés pour les ambassades de France à Séoul (1959, remporté par Kim Chung-Up<sup>10</sup>), Phnom Penh (1957, remporté par Pierre Dufau<sup>11</sup>), Varsovie (1961, remporté par Bernard Zehrfuss<sup>12</sup>) et Washington (1975, remporté par André Rémondet<sup>13</sup>).

Quel que soit le mode de sélection des architectes, il convient de remarquer que la question de leur identité, et plus particulièrement de leur nationalité, est primordiale. Jacques Cabanieu, ancien sous-directeur du service constructeur des Affaires étrangères, explique simplement : « l'architecture est un ambassadeur de la France, donc il faut une architecture française<sup>14</sup> », comprenons « réalisée » par des architectes français. Cette exigence de nationalité est une donnée qui perdure, instaurant de façon immédiate un lien entre une identité nationale et le futur bâtiment. Pourtant, cela n'a pas toujours été le cas. Les concours pour les ambassades de Séoul et Phnom Penh ne comportaient pas de contrainte de nationalité. Cela permet de supposer que celle-ci s'est peut-être imposée au cours des années 1960 seulement, à un moment où justement

**8** Georges-Henri Pingusson avait été architecte en chef de la reconstruction de la Sarre, responsable des plans d'urbanisme de la ville de Sarrebruck entre 1945 et 1950.

**9** *Concours d'architecture, Guide pour le bon usage des compétitions en matière de constructions publiques*, MIQCP, Éditions du Moniteur, 1982.

**10** Chung-Dong Kim, "French Embassy in Seoul East Meets West in Elegant Rooflines", *Koreana* [en ligne]. Disponible sur : [http://www.koreana.or.kr/months/news\\_view.asp?b\\_idx=3184&lang=ru/&page\\_type=list](http://www.koreana.or.kr/months/news_view.asp?b_idx=3184&lang=ru/&page_type=list) (page consultée 14/12/2014).

**11** « Résultat du concours organisé pour la construction de l'ambassade de France au Cambodge », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 71, avril 1957, p. 35.

**12** François Lamarre, Bernard Zehrfuss. *Rénovation Jean-Philippe Pargade. Ambassade de France à Varsovie : l'histoire mouvementée d'une représentation française*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 19-21.

**13** Concours pour l'ambassade de France à Washington, présentation générale, CAA du xx<sup>e</sup> siècle, 152 IFA 2225.

**14** Entretien avec Jacques Cabanieu, ancien sous-directeur du Service constructeur au sein du SIAG, ministère des Affaires étrangères (1978-1990), réalisé le 03 mars 2015. Marie-Alice Lincoln, *L'architecture des ambassades françaises (1945-2003), Du national à l'international*, sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, juin 2015, volume : annexes, p. 19.

la France prend conscience qu'elle a perdu de son influence dans le monde<sup>15</sup> et peut-être aussi à un moment où la création de quartiers diplomatiques dans les capitales du Brésil, du Moyen-Orient ou de l'Inde, rendit la distinction identitaire nécessaire<sup>16</sup>. Une note de Daniel Badani (architecte BCPN) au sujet de l'intervention des architectes français en dehors du territoire, destinée en 1967 à Monsieur Bouteiller, du ministère des Affaires étrangères et à Monsieur Querrien, du ministère de la Culture, rappelle que : « La réalisation d'édifices français à l'étranger est une question de prestige pour la France et il n'est pas concevable que [...] l'on aboutisse à ce que les édifices de prestige français soient réalisés par des techniciens étrangers locaux<sup>17</sup> ».

Il est donc question du « prestige français » et, pour espérer l'atteindre, le ministère mise sur la sélection d'architectes renommés. En effet, si les concours sont destinés à briser les monopoles, la récurrence des noms des participants dans les projets d'envergure, qu'ils soient diplomatiques ou non, laisse supposer l'existence d'un cercle d'architectes intéressés par les grandes commandes publiques et considérés comme aptes à les réaliser : Paul Chemetov et Borja Huidobro (ambassade de France à New Delhi, 1980-1985), Reichen et Robert (ambassade de France à Doha, 1981-1987), Architecture Studio (ambassade de France à Mascate, 1986-1989), Andrault et Parat (ambassade de France à Islamabad, 1986-1991), Christian de Portzamparc (ambassade de France à Berlin, 1995-2003) font figures de chefs de file dans ce domaine<sup>18</sup>. Il apparaît que l'accès au concours reste l'apanage d'une minorité d'architectes dont la réputation bénéficie au maître d'ouvrage, avant même que l'édifice ne soit réalisé. Cette question du prestige français transparaît clairement dans de nombreux discours, émanant aussi bien des analystes que des acteurs eux-mêmes. Le patrimoine diplomatique est délibérément associé au fait qu'il « contribue à l'affirmation de notre présence, [...] à la défense de notre culture<sup>19</sup> ». Jean-

**15** Frédéric Bozo, *La politique étrangère de la France depuis 1945*, Paris, Flammarion, 2012, p. 38-39.

**16** Meriem Brahimi, *Ambassade de France à Alger*, Paris, EA Paris-Villemin, 1992, p. 86.

**17** Note pour l'intervention des architectes français à l'étranger, de Daniel Badani, Proposition sommaire adressée à Max Querrien, le 1 juin 1967, Archives diplomatiques, 1587 INVA 67.

**18** Par exemple, Paul Chemetov et Borja Huidobro ont remporté le concours de l'ambassade de France à New Delhi en 1981, après avoir participé en 1980 au concours pour la Tête-Défense et avant d'être désignés lauréats pour celui du ministère des Finances en 1982. L'agence Architecture Studio a remporté le concours pour l'Institut du monde arabe en 1981. Elle a ensuite participé à celui organisé pour l'ambassade de France à Mexico en 1983, avant de remporter le concours de l'ambassade de France à Mascate en 1986. Andrault et Parat avaient participé au concours pour l'ambassade de France à Manama en 1979, puis à celui de la Tête-Défense en 1980, avant de remporter celui de l'ambassade de France à Islamabad en 1986.

**19** Yvon Roé d'Albert, « Préface », *Ambassades de France. Les trésors du patrimoine diplomatique*, tome 2, Paris, Perrin, 2003, p. 9.

François Pousse explique en 1990 que la France se doit de définir ses intérêts culturels, assurant qu'« ils passent par la maîtrise des discours, des images et en particulier de l'architecture<sup>20</sup> ». Si aucune directive stylistique n'est clairement énoncée par le ministère des Affaires étrangères au moment de la commande des ambassades, ce dernier tente tout de même de véhiculer une identité nationale à travers l'architecture. Par exemple en 1979, l'avis émis lors de la sélection du projet de l'équipe Dubuisson pour l'ambassade de France à Manama révèle l'intérêt pour son « architecture française très classique<sup>21</sup> ». De même, la commission technique a retenu le caractère « ambassade française » très marqué du projet de l'équipe formée par Guy Autran et Michel Macary et réprovoque le fait que, justement, le projet Etra en soit dénué. Ces discours officiels sur le caractère « français » des édifices sont relayés par les architectes eux-mêmes. Pierre Dufau l'évoque pour son projet au Cambodge : « Si nous faisons un centre culturel à Phnom-Penh, c'est pour permettre la diffusion de la culture française et l'architecture fait partie de cette culture. Si le bâtiment est d'une médiocrité excessive, cela deviendra de la contre-propagande<sup>22</sup> ». On comprend que le rayonnement de la France est en jeu et qu'il justifie finalement l'intérêt que porte le ministère à l'encadrement de ses projets de construction, ainsi qu'au choix d'architectes français et réputés.

## L'ambassade, une annexe de la France

Du point de vue fonctionnel, le programme de l'ambassade est révélateur d'une exigence institutionnelle, car il s'agit bien d'un organe bureaucratique rattaché à l'administration centrale, dont les prérogatives sont autant culturelles que militaires et politiques. Ces dernières justifient d'ailleurs un niveau de sécurité optimal, notamment à partir des années 1970, lorsque cette question devient de plus en plus prégnante et justifie une hyper-sectorisation des espaces<sup>23</sup>. De Sarrebruck (**fig. 1**) à Berlin (**fig. 2**), en passant par Washington et Singapour, l'échelle et le traitement des bâtiments, aussi bien fonctionnellement qu'esthétiquement est le fruit d'une nouvelle perspective bureaucratique ayant pris son essor durant la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

**20** Jean-François Pousse, « Visage de France », *Techniques et architecture*, n° 388, mars 1990, p. 70.

**21** Ambassade de France à Manama, Archives diplomatiques, TEC/IMM 84 (1/2) et (2/2).

**22** Lettre de Pierre Dufau à l'ambassadeur Gorce, le 16 février 1959, CAA xx<sup>e</sup> siècle, 066 IFA 240.

**23** Programme type pour une chancellerie et quelques logements, Dispositions générales concernant la sécurité et les installations du chiffre et des transmissions, n.d., Archives diplomatiques, 1587 INVA 4.



**Fig. 1.** Façade nord de l'aile administrative de l'ambassade de France à Sarrebruck (1950-1954, arch. : Georges-Henri Pingusson), © *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 58, 1955, p. 47.



**Fig. 2.** Façade principale de l'ambassade de France à Berlin (1995-2003, arch. : Christian de Portzamparc), © *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 346, 2003, p. 40.



**Fig. 3.** Vue sur la coupole de l'ambassade de France à Mascate (1986-1989, arch. : Architecture Studio), © *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 388, 1990, p. 74.

Toutefois, la plurifonctionnalité des ambassades (fonctions administratives, résidentielles et de représentation) induit une proximité avec les hôtels particuliers aristocratiques des <sup>xvii</sup>e et <sup>xviii</sup>e siècles qui, dans le domaine, s'imposent comme référence. Ce modèle semble particulièrement adapté au contexte protocolaire des ambassades et fait directement écho à l'héritage architectural français. En 1958, un article de la revue *Connaissance des arts* consacré à l'ambassade de France à Tokyo prend le titre suivant : « La fin des ambassades de type Trianon <sup>24</sup> ». Cependant, le tournant annoncé par ce papier ne se vérifie pas dans la réalité. Les ambassades de la seconde moitié du <sup>xx</sup>e siècle montrent que les références explicites ou non, avouées ou non, à l'hôtel particulier demeurent nombreuses : cour d'honneur, descente à couvert, escalier monumental, espaces de réception – parfois même en enfilades – étage noble, jardin surélevé, encorbellements, corniches, colonnades, coupoles (**fig. 3**) sont

**24** « La fin des ambassades de type Trianon », *Connaissance des arts*, n° 79, septembre 1958, p. 92-93.

autant de réminiscences de la tradition architecturale classique française. Ce jeu de références est d'ailleurs apprécié par le ministère : lors du concours pour l'ambassade de France à Manama, la commission de sélection accueille favorablement les allusions aux hôtels particuliers parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle que font Michel Macary et Guy Autran dans leur projet<sup>25</sup>. Pour les architectes, cette filiation apparaît certainement comme un moyen d'anoblir l'édifice diplomatique, l'hôtel particulier étant souvent reconnu comme la marque d'une architecture d'État, notamment parce qu'ils sont depuis longtemps devenus des hauts lieux du gouvernement (ministères et palais présidentiel)<sup>26</sup>.

Au-delà de l'architecture proprement dite, l'aménagement et la décoration des ambassades participent à la promotion de la culture française. Si le dispositif du 1 % artistique n'est étendu au ministère des Affaires étrangères qu'en 1980<sup>27</sup>, des œuvres d'artistes français sont présentes dans toutes les constructions d'ambassades de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, y compris les premières. Cela laisse supposer que le ministère avait conscience du potentiel culturel et identitaire de ces espaces. Par ailleurs, dans un souci de cohérence entre l'architecture et ses intérieurs, le maître d'œuvre lui-même sélectionne les artistes et décorateurs avec qui il est amené à collaborer. Pierre Dufau, qui avait l'habitude de travailler avec René Collamarini, le fait ainsi intervenir à Phnom Penh en 1958<sup>28</sup>. Plus récemment, en 2002, François Morellet a réalisé des entrelacs de virgules d'or sur le béton brut de l'entrée de l'ambassade de France à Berlin, construite par Christian de Portzamparc, tandis que Niele Toroni évoquait la France par une composition de points réguliers bleus, blancs et rouges au bas de l'escalier d'honneur.

La représentation nationale passe aussi par l'exportation d'un savoir-faire. Il est à ce propos pertinent de rapprocher l'ambassade du pavillon d'exposition<sup>29</sup>, car se représenter à l'étranger peut passer par un transfert matériel : l'ambassade de France à Monrovia (1967-1970, arch. : Jean-François Bonpaix), par exemple, a été entièrement préfabriquée en métropole et seulement

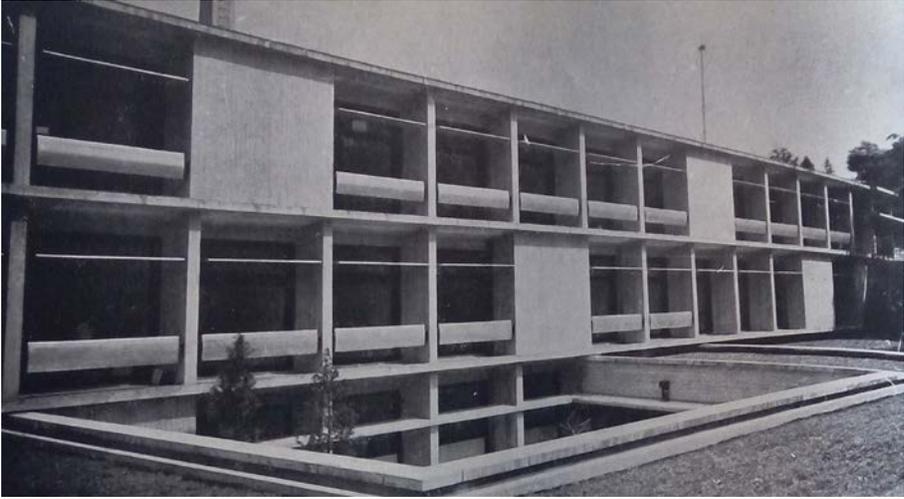
**25** Ambassade de France à Manama, Archives diplomatiques, TEC/IMM 82 (2/2).

**26** Natacha Coquery, *L'espace du pouvoir : de la demeure privée à l'édifice public*, Paris 1700-1790, Paris, Seli Arslan, 2000.

**27** Arrêté de 1951, renforcé par le Décret n° 2002-677 du 29 avril 2002. « Décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation », *Legifrance* [en ligne]. Disponible sur : <http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000409144> (page consultée le 24/04/2015).

**28** Lettre de Pierre Dufau à monsieur Gouttal, du ministère de l'Éducation nationale, le 1 décembre 1958, CAA du XX<sup>e</sup> siècle, 066 IFA 240.

**29** Caroline Mathieu, *Les expositions universelles à Paris : architectures réelles ou utopiques*, Paris, Musée d'Orsay, 2007.



**Fig. 4.** Façade haute de la chancellerie de l'ambassade de France à Tokyo (1953-1956, arch. : Jean Démare et Joseph Belmont), © *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 76, 1958, p. 82.

assemblée au Libéria. En 1990, évoquant les « visages » de la France, Jean-François Pousse formule l'hypothèse que le ministère des Affaires étrangères entérine par ces choix des écritures stylistiques, des états contemporains de la création, afin de donner à voir le dynamisme de la scène architecturale française<sup>30</sup>. Certains exemples étayaient cette hypothèse. L'ambassade de France à Tokyo se fonde sur une ossature librement exprimée, des poutres en béton brut apparentes et une alternance de vides et de pleins (**fig. 4**). Elle renvoie directement à une esthétique de l'après-guerre que l'on retrouve en France. Peu de temps avant, le SHAPE village de Jean Dubuisson (1951-1952) avait mis en œuvre cette même trame orthogonale. De même, l'architecture de l'ambassade de France à Séoul, en béton brut, évoque les formes de Ronchamp (chapelle Notre-Dame-du-Haut, 1950-1955, arch. : Le Corbusier). La référence corbuséenne est aussi explicite à Brasilia (1970-1976, arch. : Guillaume Jullian de la Fuente), avec l'utilisation omniprésente de béton brut et l'application des cinq points de l'architecture moderne développés par Le Corbusier (pilotis, toit-terrasse, plan libre, façades libres et fenêtres en bandeau). Il en est de même à Rabat (1977-1986, arch. : Guillaume Jullian de la Fuente). Aussi, les panneaux de façade en fonte d'aluminium de l'ambassade de France à Varsovie, conçus par Jean Prouvé, à la demande de Bernard Zehrfuss, rappellent ceux que les deux hommes utilisent dans le bâtiment de l'Unesco à Paris, rue Miollis (1969). La porosité entre l'architecture de la métropole et les ambassades est encore plus

**30** Jean-François Pousse, *art. cit.*, p. 71.

explicite au cours des années 1980. Le projet de Guy Naizot pour Riyad (**fig. 5**) témoigne de la réappréciation, propre à la période, du rôle de la matière en tant que structure et parement. La combinaison de marbre blanc, de marbre brun, d'aluminium et d'un revêtement bleu à motif géométrique s'inscrit bel et bien dans les recherches concomitantes sur la plasticité de l'enveloppe et la singularité des formes de l'architecture<sup>31</sup>. Les distinctions de volumes à Islamabad et à Doha, la trame brisée et la perspective faussée de Mascate, ainsi que les décrochés des portiques de New Delhi (**fig. 6**) en sont également caractéristiques. Si les tendances architecturales qui ont cours en France se retrouvent dans les ambassades construites à l'étranger, est-ce cette continuité qui crée la spécificité française tant espérée des édifices diplomatiques ?

### Un contexte international essentiel

Tandis que l'ambassade est considérée comme une « vitrine<sup>32</sup> » de la France, quelle perméabilité est à l'œuvre lors de sa conception ? En premier lieu, la nécessaire adaptation au contexte local discrédite l'essence purement française de l'architecture. En effet, l'emprunt à l'architecture vernaculaire est courant. S'il peut se justifier du point de vue climatique<sup>33</sup>, il constitue également un geste politique significatif, même s'il s'effectue par le filtre de notre propre culture. À Manama par exemple, bien que le caractère français de l'édifice soit loué par le ministère, Dubuisson et Luthringer ont choisi de respecter « l'esprit des constructions arabes », afin de s'insérer au mieux dans un contexte désertique (murs austères et moucharabiehs filtrent la lumière) mais aussi de faire allégeance aux traditions locales.

Par ailleurs, la culture des architectes ne s'embarrasse par des questions de frontière. Ils ne sont pas toujours issus d'une formation exclusivement française et sont attentifs à l'actualité internationale. Par exemple, Guillaume Jullian de la Fuente a aussi fait ses études d'architecture à Valparaiso au Chili<sup>34</sup>, André Remondet a travaillé dans une agence New-Yorkaise (Wallace Kirkman Harrison de 1937 à 1938 et de 1940 à 1944) puis il a suivi une formation au

**31** Gérard Monnier, *op. cit.*, p. 98.

**32** Sophie Trelcat et Catherine Francblin, *Ambassade de France à Berlin*, Paris, Éditions internationales du Patrimoine, 2010, p. 106.

**33** Maurice Culot et Jean-Marie Thieveau, *Architectures françaises d'outre-mer*, Bruxelles, Mardaga, 1992, p. 344-345.

**34** « Guillermo Jullian de la Fuente », Team 10 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.team10online.org/team10/members/jullian.htm> (page consultée le 20/04/2015).



**Fig. 5.** Façade principale de l'ambassade de France à Riyad (1981-1987, arch. : Guy Naizot), © *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 252, 1987, p. 82.



**Fig. 6.** Décrochés du portique sur jardin de l'ambassade de France à New Delhi (1980-1985, arch. : Paul Chemetov et Borja Huidobro), © *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 247, oct. 1986, p. 58.

*Structural Institute* de New York et à l'université de Washington<sup>35</sup>. Pierre Parat est diplômé des Beaux-arts de Paris mais aussi de l'École Polytechnique de Lima au Pérou<sup>36</sup>. Paul Chemetov et Borja Huidobro s'inspirent pour leur projet indien du quartier gouvernemental de Dacca (1962-1983) réalisé par Louis I. Kahn<sup>37</sup>. Guillaume Jullian de la Fuente, à Brasilia, joue sur les pleins encadrés et les vides à motif carré, tout comme le fait l'architecte Josep Lluís Sert, également fidèle élève de Le Corbusier, pour l'ambassade américaine à Bagdad (1955-1959) et la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence (1962-1964). Enfin, les portiques de l'ambassade de France à Varsovie rappellent, à une tout autre échelle, ceux du Musée d'Art de São Paulo, conçu entre 1959 et 1968 par Lina Bo Bardi, ainsi que ceux de la Maison de l'Iran à la Cité internationale universitaire de Paris (1967-1969, arch. : Claude Parent, André Bloc, Mohseine Foroughi et Heydar Ghia).

Si les influences de ces architectes sont multiples, ils travaillent également à l'international : Joseph Belmont a ainsi établi un projet de programme et des esquisses pour l'ambassade d'Iran au Japon (circa 1955<sup>38</sup>) et Bernard Zehrfuss a réalisé l'ambassade du Danemark à Paris (circa 1968<sup>39</sup>). De même, en dehors du cadre diplomatique, ils construisent à l'étranger : Christian de Portzamparc, par exemple, réalise des bâtiments notamment aux États-Unis, au Brésil, en Chine, au Japon, en Arabie Saoudite et bénéficie ainsi d'une reconnaissance qui dépasse les frontières de son pays d'origine. Inversement, les grands concours qui rythment la scène architecturale française depuis les années 1970 (Centre Georges-Pompidou, 1971 ; quartier des Halles, 1980 ; Opéra Bastille, 1983) sont des consultations internationales et les édifices réalisés à leur issue sont considérés comme des fleurons de l'architecture parisienne. Dès 1988, Alain Pélissier explique que « la France est une nation ouverte à ce que l'architecture de

**35** Éléonore Marantz, « André Remondet », *Drac PACA* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Paca/Politique-culturelle/Patrimoine-du-XXe-siecle/Les-etudes/Arles-Tarascon-Inventaire-de-la-production-architecturale-et-urbaine-1900-1980/Arles-ville-et-architecture-du-XXe-siecle/Notices-biographiques-des-principaux-architectes-intervenant-a-Arles/Andre-Remondet> (page consultée le 30/02/2015).

**36** « Fonds Andrault, Michel (1926-) et Parat, Pierre (1928-) », *Archiwebture* [en ligne]. Disponible sur : [http://archiwebture.citechailot.fr/fonds/FRAPN02\\_ANDPA](http://archiwebture.citechailot.fr/fonds/FRAPN02_ANDPA) (page consultée le 12/04/2015).

**37** En particulier de l'Assemblée nationale du Bangladesh, pour son système permettant de conditionner naturellement le grand hall central. *Paul Chemetov et Borja Huidobro, cinq projets 1979-1982*, Milan/Paris, Electa Moniteur, 1983, p. 32.

**38** Lettre de Joseph Belmont à Moussa Noury-Esfandiary, Ambassade d'Iran au Japon, 26 septembre 1955, Archives diplomatiques, 1598 INVA 281.

**39** Ambassade du Danemark à Paris, CAA du xx<sup>e</sup> siècle, 358 AA 079.

dimension internationale comporte de meilleur<sup>40</sup> ». Il rajoute que de nombreux courants de l'architecture contemporaine y sont représentés et se demande s'il elle n'est pas un lieu de synthèse, alors que les États-Unis sont facilement associés au post-modernisme, la Grande-Bretagne au high-tech et le Japon à l'éclectisme. Une architecture nationale qui témoignerait ainsi de grands débats internationaux laisse peu de chances à l'architecture diplomatique française d'échapper réellement au « *main stream* » international.

Concrètement, des références sont communes aux ambassades de nationalités différentes et ce dès le début des années 1950. Par exemple, l'ambassade de France à Séoul reprend à peu de chose près le système de couverture de l'ambassade allemande installée à Tokyo (1956-1960, arch. : Konrad Weise and Horst Peter Oltmanns<sup>41</sup>). Les panneaux en fonte d'aluminium de l'ambassade de Varsovie existent également sous une autre forme à l'ambassade d'Afrique-du-Sud à Paris (circa 1974, arch. : Gérard M. Lambert, Jean Thierrart et Jean Garet<sup>42</sup>). De la même manière, les ambassades française et allemande (1962-1964, arch. : Heinz Seidlitz<sup>43</sup>) installées à Monrovia sont très ressemblantes, tout comme, quelques années plus tard, les décrochés massifs et les parements sombres de celles de Moscou (1972-1979, arch. : Joseph Belmont et 1975-1992, arch. : Hans Mensinga and Dieter Rogalla Et Partner)<sup>44</sup>.

Au moment où il est difficile, voire impossible, de cantonner les influences et les courants architecturaux, l'effacement des frontières induit une perte de signification de l'expression « architecture française » et semble ainsi remettre en cause la possibilité d'attribuer une identité nationale commune aux édifices diplomatiques. L'étude de la dialectique entre une volonté politique et les formes de la production globale met donc en évidence un paradoxe. Finalement, si esthétiquement les spécificités nationales semblent se dissoudre, la volonté ministérielle et étatique de percevoir une culture architecturale française dans les ambassades participe en grande partie à l'identification de ces dernières. Le rôle de cette revendication officielle n'est donc pas à minimiser. Il n'en demeure pas moins qu'il est impossible d'ignorer le caractère mondialisé de l'architecture de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Alain Guiheux<sup>45</sup> affirme en

**40** Marie-Christine Lories *et al.*, *Le paysage de l'architecture contemporaine en France*, Paris, Techniques et Architecture, 1988, p. 46-47.

**41** Olaf Asendorf *et al.*, *Embassies : 50 Years of Federal German Buildings Abroad*, Tuebingen Wasmuth Verlag, 2001, p. 94.

**42** « La monumentalité refoulée : quatre ambassades à Paris », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 185, juin 1976, p. xxii.

**43** Olaf Asendorf *et al.*, *op. cit.*, p. 102.

**44** *Ibid.*, p. 132.

**45** À cette époque, responsable de l'architecture au Centre création industrielle.

1988 que « l'architecture est complètement universelle » et que, par conséquent, « insister sur la singularité est une attitude de démission<sup>46</sup> ». L'ouverture du monde à l'architecture moderne, finalement non enracinée dans un lieu précis, permettrait de concevoir des projets susceptibles d'être réalisés n'importe où, sans contrainte géographique<sup>47</sup>. Comment, dans de telles conditions, peut persister le principe d'une architecture diplomatique fondée sur l'expression d'une identité nationale ?

### Présentation de l'auteur

Après avoir obtenu une Licence d'histoire et une Licence d'histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2012), Marie-Alice Lincoln a travaillé sur les ambassades françaises au cours de son Master Recherche en histoire de l'architecture, sous la direction d'Éléonore Marantz. Elle s'est intéressée en particulier aux ambassades construites au début du <sup>xxi</sup>e siècle (M1, 2012-2013, mention Très bien), puis à celles réalisées dans la seconde moitié du <sup>xx</sup>e siècle (M2, 2013-2015, mention Très bien). Elle est actuellement engagée dans une Licence professionnelle *Développement et protection du patrimoine culturel* (spécialité guide-conférencier) au CNAM.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Marie-Alice Lincoln, *L'architecture des ambassades françaises (1945-2003). Du national à l'international*, 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 2014-2015.

<sup>46</sup> Marie-Christine Lories *et al.*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>47</sup> Hasan-Uddin Kahn, *Le style international, Le modernisme dans l'architecture de 1925 à 1965*, Cologne, Taschen, 1998, p. 13.

# L'ARCHITECTURALE CARCÉRALE EN FRANCE : ÉVOLUTION D'UNE ARCHITECTURE AU PRISME DE SES NOUVELLES CONDITIONS DE PRODUCTION (1987-2015)

MANON VAUX

Dans le domaine de l'architecture carcérale, trois programmes de construction ont été mis en œuvre depuis les années 1980 : les programmes 13 000, 4 000 et 13 200. Les noms donnés à ces opérations correspondent au nombre de nouvelles places de détention que le ministère de la Justice prévoyait d'attendre à l'issue de chacun de ces programmes, qui constituent, dans l'histoire de l'architecture carcérale, les premières expériences de planification à grande échelle<sup>1</sup>. Les enjeux de ces différents programmes ne sont cependant pas les mêmes. Le programme 13 000, qui dure de 1987 à 1992, est une opération destinée à répondre, dans l'urgence, au manque de place, à la vétusté, à l'inadaptation et l'insalubrité des prisons françaises<sup>2</sup> par la construction, en seulement cinq ans, de vingt-cinq établissements répartis sur l'ensemble de la France métropolitaine. Pour ce faire, la carte pénitentiaire est divisée en quatre zones (nord, sud, ouest et est) ; chacune est confiée à un groupement conception-réalisation (architecte et entreprise) qui doit réaliser six établissements (sept dans le cas de la zone est). Au terme d'un concours organisé en 1987, la zone nord revient à Christian Demonchy et Noëlle Janet ainsi que Spie Batignolles, la zone sud revient à Pierre & Cédric Vigneron et GTM Eurest. Le Groupe Synthèse Architecture et l'entreprise SIGES se voient confier les réalisations de la zone ouest tandis que Guy Autran et l'entreprise DUMEZ obtiennent celles de la zone est. Le programme 4 000, mis en place de 1995 à 2005, est un prolongement du programme 13 000. De moins grande ampleur puisqu'il aboutit à la construction de seulement six établissements, il ambitionne de « corriger » les manquements de l'opération précédente. Il fait l'objet de deux tranches

- 1 Jean-Denis Espinas, dans un article paru en 1989 reprend les propos qu'Albin Chalandon a tenus en 1988 qualifiant le programme 13 000 de « véritable révolution pénitentiaire ». Jean-Denis Espinas, « Révolution pénitentiaire : les chemins de l'architecture », *Déviance et société*, 1989, vol. 13, n° 4, p. 367-377.
- 2 Ministère de la Justice. Délégation pour la réalisation d'établissements pénitentiaires, *Programme 13 000 : un grand projet de modernisation*, ministère de la Justice, Paris, 1990.

de concours, les lauréats de la tranche A sont Guy Autran et Eiffage Construction tandis que l'agence Architecture Studio et Quille Dalla Vera remportent la tranche B. Enfin, l'objectif du programme 13 200 lancé en 2002 est d'élargir et de « rajeunir » un parc pénitentiaire comptabilisant, au 1<sup>er</sup> novembre 2002, 47 933 places pour 54 348 détenus et où 35 % des places disponibles le sont dans des établissements antérieurs à 1912<sup>3</sup>. Ainsi, une trentaine d'opérations est menée en France métropolitaine et dans les DOM-TOM. Les lauréats de ce programme sont plus nombreux que les précédents, mais inégalement impliqués. Certains groupements se voient confiées jusqu'à six réalisations, tandis que d'autres ne réalisent qu'un seul établissement (voir en annexe la liste des prisons réalisées dans le cadre des programmes 13 000, 4 000 et 13 200). Ce troisième programme lancé par l'État est en outre réalisé dans des délais beaucoup moins serrés que ceux qui avaient précédé. L'objectif affiché est de fournir des bâtiments pérennes<sup>4</sup>. Architecture publique par excellence puisqu'elle correspond à l'expression de la Justice qui est l'une des quatre fonctions régaliennes, l'architecture pénitentiaire est aussi très récente puisque les premières prisons sont construites au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Malgré la jeunesse de leur histoire, les établissements pénitentiaires ont connu de profondes modifications, dans leur organisation et leurs formes, qui sont en grande partie dues à des changements dans la façon de concevoir la peine privative de liberté. Comment a évolué l'architecture carcérale en France depuis les années 1980 ? À quoi cela est-il dû ? Afin d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions, cette contribution propose de préciser ce que représentent les décennies récentes dans l'histoire de l'architecture carcérale, puis ces prisons récentes, en tentant de mesurer l'impact de leur cadre de production sur les formes qu'elles adoptent.

**3** Médiathèque Gabriel Tarde, *Gestion mixte : Programme 13 000 et 4 000*, Agen, ENAP, 2003, p. 8-9.

**4** Médiathèque Gabriel Tarde, *op. cit.*, 2003, p. 8-10.

**5** Plusieurs ouvrages retracent l'histoire de l'architecture carcérale : Norman Johnston, *Forms of Constraint. A History of Prison Architecture*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000 ; François Dieu, Paul Mbanzoulou (dir.), *L'architecture carcérale, des mots et des murs*, actes du colloque (ENAP, Agen, 1-3 décembre 2010), Toulouse, Privat, 2012. Des articles de presse et de revues électroniques font également état de l'évolution de cette architecture publique : Christian Demonchy, « Architecture et évolution du système pénitentiaire », *Cahiers de la sécurité intérieure*, n° 31, 1<sup>er</sup> trimestre 1998, p. 79-89 ; Christian Carlier, « La construction des prisons en France au XIX<sup>e</sup> siècle : de longues hésitations », *Criminocorpus*, 2009, consulté le 9 avril 2015 ([https://criminocorpus.org/fr/musee/histoire-des-prisons-de-lille/articles/la-construction-des-prisons-en-france-au-19e-de-longues-hesitations/#\\_footnote\\_6\\_symbol](https://criminocorpus.org/fr/musee/histoire-des-prisons-de-lille/articles/la-construction-des-prisons-en-france-au-19e-de-longues-hesitations/#_footnote_6_symbol)).

## Entre planification à grande échelle et redéfinition programmatique : une nouvelle page de l'histoire de l'architecture carcérale

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'installation d'établissements pénitentiaires repose souvent sur l'investissement et l'appropriation de bâtiments existants : anciens couvents ou bâtiments militaires. Cependant, la volonté de construire de nouvelles prisons conduit à des réflexions qui dépassent largement les frontières françaises. L'apport de l'anglais Jeremy Bentham qui élabore le concept de panoptique à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et propose de l'appliquer au système carcéral, fut à ce titre fondamental<sup>6</sup>. Il propose un modèle de prison fondé sur un système rayonnant, un bâtiment en anneau sur six étages dans lequel les cellules occupent toute la circonférence (**fig. 1**). Au centre se trouve une tour plus basse correspondant à l'espace du surveillant. L'idée est de « tout voir sans être vu ». Deux autres types d'organisation, d'origine américaine cette fois, marquent le XIX<sup>e</sup> siècle : ce sont les systèmes auburnien et pennsylvanien. La prison de la Santé à Paris (1861-1867, arch. : Émile Vaudremer) constitue à elle seule une illustration de l'indécision qui règne encore dans les années 1860 quant au système d'enfermement à privilégier (individuel ou collectif), mais aussi des influences de l'étranger sur la façon de concevoir des prisons<sup>7</sup>. Pourtant, dès 1829, le recueil de Louis-Pierre Baltard<sup>8</sup> avait témoigné de la volonté des architectes mais aussi des pouvoirs publics de dégager des plans-types. Trois configurations y étaient proposées : le plan rayonnant, le plan en croix et le plan en Y. Hormis quelques chantiers majeurs (prison des Baumettes inspirée à Gaston Castel par la prison de Fresnes et prison de Fleury-Mérogis conçue selon de nouveaux préceptes par Guillaume Gillet<sup>9</sup>), peu d'établissements pénitentiaires sont construits au cours des trois premiers quarts du XX<sup>e</sup> siècle et lorsque construction il y a, il s'agit toujours d'une opération ponctuelle et

6 Pour plus de détails sur le dispositif de Jeremy Bentham, consulter Jeremy Bentham, *Panoptique : mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, Paris, Édition de Paris, Imprimerie nationale, 1791 (réédition Paris, Hachette, 2012) ; pour plus d'informations sur le concept de panoptisme, consulter Michel Foucault, *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

7 Alice Thomine, Émile Vaudremer (1829-1914). La rigueur de l'architecture publique, Paris, Picard, 2004.

8 Louis-Pierre Baltard, *Architectonographie des prisons ou parallèle des divers systèmes de distribution dont les prisons sont susceptibles selon le nombre et la nature de leur population, l'étendue et la forme des terrains*, Paris, 1829.

9 Éléonore Marantz, « La prison des Baumettes : imaginer, projeter et construire un espace carcéral pendant l'entre-deux-guerres », François Dieu, Paul Mbanzoulou (dir.), *op. cit.*, p. 58-73 ; Franck Delorme, « Guillaume Gillet, architecte, acteur majeur du renouveau du parc pénitentiaire dans les années 1960 », François Dieu, Paul Mbanzoulou (dir.), *op. cit.*, p. 45-49.

isolée<sup>10</sup>. Or, avec les programmes 13 000, 4 000 et 13 200, l'État, qui réinvestit la maîtrise d'ouvrage, ouvre la voie à des opérations sérielles comprenant plusieurs bâtiments, et conduites sur une période déterminée, parfois très resserrée d'ailleurs<sup>11</sup>.

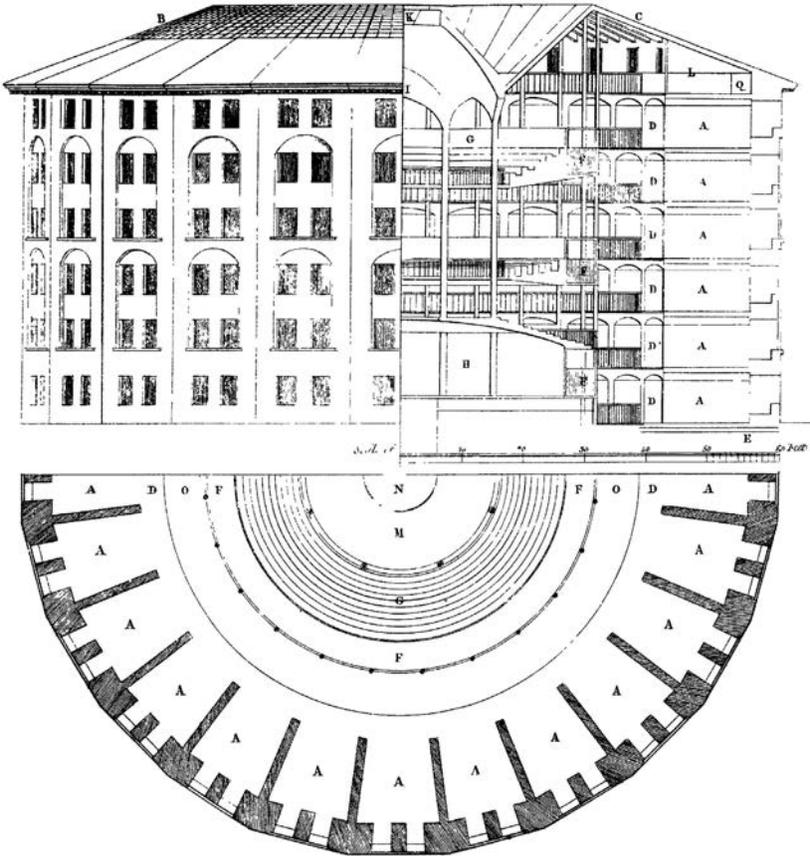


Fig. 1. Panoptique de Jeremy Bentham, document tiré de Jeremy Bentham, *The works of Jeremy Bentham*, vol. IV, p. 172-173.

Une autre clef de compréhension des récentes évolutions de l'architecture carcérale réside dans le fait que la notion de réinsertion devient inhérente à la

**10** « 22 [établissements sont érigés] entre 1961 et 13 entre 1912 et 1960 », Carine Lenfant-Valère, « Les prisons du <sup>xx</sup>e siècle », *D'Architectures*, n° 110, mai 2001, p. 33.

**11** En 1795, l'administration des prisons est instituée au sein du ministère de l'Intérieur mais il faut attendre 1911 pour que l'administration pénitentiaire soit rattachée au ministère de la Justice.

peine privative de liberté<sup>12</sup>. Ce nouvel objectif, auquel devrait théoriquement répondre la prison depuis le milieu du xx<sup>e</sup> siècle mais qui en réalité n'a été pris en compte que beaucoup plus récemment, a en effet modifié en profondeur la façon de concevoir la peine et, en conséquence, les établissements pénitentiaires. De cette redéfinition de la peine a résulté sur le plan architectural la disparition de la chapelle par exemple, au profit des ateliers, des espaces socio-éducatifs, du développement des espaces sportifs (salles de sport, gymnases, terrains de sport). Par ailleurs, dans le but de fournir des espaces correspondant à tous les profils de détenus, de nouvelles structures spécifiques sont créées, telles que les établissements pour mineurs. Ces populations carcérales spécifiques sont accueillies dans des établissements indépendants (c'était déjà le cas dans les prisons du xix<sup>e</sup> siècle), parfois dans des quartiers attenants à une prison déjà construite. De la même manière, les quartiers pour peines aménagées ou les quartiers de semi-liberté prévus dans le cadre du programme 13 200 sont construits à proximité des établissements existants mais en dehors de l'espace de détention à proprement parler.

## Un nouveau cadre de production de l'architecture carcérale

Dans le domaine plus général de la production de l'architecture publique, la loi « MOP » (Maîtrise d'ouvrage publique) votée en 1985 constitue un tournant radical. Son instauration généralise la procédure des concours et redéfinit les conditions d'accès à la commande publique. Cela devait permettre de faire émerger des points de vue variés, de favoriser l'émulation professionnelle et créative et, dans le domaine pénitentiaire, d'obtenir ainsi des réponses différentes de la part d'agences qui n'avaient jusqu'alors pas l'opportunité de travailler à ces programmes. Par ailleurs, cette évolution se double d'une volonté de rationaliser les processus de production de l'architecture. Cela aboutit à la mise en place, dès 1987 dans le domaine pénitentiaire, des premiers contrats de conception-réalisation : désormais prennent part aux consultations des groupements formés par un architecte et une entreprise qui concourent solidairement. Qui plus est, dans le domaine pénitentiaire, une inversion s'opère dans le sens où c'est désormais l'entreprise qui est mandataire du projet. C'est

**12** La notion de réinsertion, appréhendée comme l'un des objectifs de la peine privative de liberté, est introduite de manière officielle en 1945 par Paul Amor, premier directeur de la Direction de l'Administration Pénitentiaire. Il fait instituer une réforme pénitentiaire dite « réforme Amor » qui comporte quatorze points permettant de redéfinir la conception de la peine ainsi que la façon de l'appliquer.

elle, et non plus l'architecte, qui traite avec l'Agence publique pour l'immobilier de la Justice (APIJ), ce qui modifie sensiblement les rapports entre la maîtrise d'œuvre et la maîtrise d'ouvrage et, plus fondamentalement l'apport des architectes dans la formulation des propositions.

Au fur et à mesure que la planification étatique s'est imposée, le cahier des charges servant de base programmatique aux nouveaux établissements pénitentiaires s'est précisé, complexifié pour devenir plus contraignant. Les chiffres sont éloquentes : pour l'opération la plus récente (le programme 13 200), le programme fonctionnel comporte 260 pages et le programme technique 190<sup>13</sup>. Ces chiffres sont nettement supérieurs à la centaine de pages évoquée par Guy Autran, lauréat de la première tranche de concours du programme 4 000, soit<sup>14</sup>. Au fil du temps, les programmes se sont révélés de plus en plus contraints, ce qui conduit à s'interroger sur la marge de manœuvre des architectes, d'autant qu'à l'hétérogénéité architecturale encore permise par le programme 13 000 semble avoir succédé une certaine uniformisation des dispositifs. Une rapide analyse des plans de masse des établissements permet de le constater.

## Une « mise au pas » de l'architecture ?

Même si le programme 13 000 ambitionne de faire émerger de nouveaux plans-types, la conception des établissements n'est entravée par aucun déterminisme administratif. Cette liberté laissée aux concepteurs aboutit à des propositions très différentes d'une zone géographique à l'autre, mais aussi au sein d'une même zone. Pour exemple, dans les établissements de la zone sud (Pierre et Cédric Vigneron) prévalent deux types d'organisation : quatre établissements adoptent une forme de U (les maisons d'arrêt d'Arles et de Grasse ainsi que les centres de détention de Salon-de-Provence et de Tarascon) tandis que deux obéissent à un plan rayonnant (les maisons d'arrêt d'Aix-Luynes et de Villeneuve-lès-Maguelone). La zone ouest (Société d'étude et de recherche architecturale, SERA) reste le théâtre des propositions les plus variées : deux établissements présentent une organisation cruciforme tandis que le centre de détention de Neuvic révèle un agencement en escalier (fig. n° 2) et que celui de Châteauroux s'articule en L. Le centre de détention d'Uzerche témoigne quant à lui de l'influence encore prégnante de Guillaume Gillet et de ses bâtiments

**13** Manon Vaux, *Les politiques publiques en matière d'architecture pénitentiaire en France depuis 1987 : les programmes 13 000, 4 000 et 13 200*, Master 1 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2014-2015, tome III, annexe 10, p. 96.

**14** Jacques Floch, *La France face à ses prisons*, rapport fait au nom de la commission d'enquête sur la situation dans les prisons françaises, Paris, Assemblée Nationale, 2000, tome II, p. 246.

en aile d'avion même si deux des trois bâtiments d'hébergement sont reliés et, ainsi assemblés, dessinent une schola grecque. Au sein des zones nord (Christian Demonchy et Noëlle Janet) et est (Guy Autran), le choix se porte sur un dispositif en croix avec, dans la zone est, l'ajout quasi-systématique d'une annexe en aile d'avion. En revanche, les logiques d'implantation sur la parcelle diffèrent : déploiement des bâtiments en diagonale pour la zone nord et selon un axe longitudinal dans la zone est.

Par la suite, on observe une uniformisation des propositions qui sont désor-



**Fig. 2.** Vue satellite du centre de détention de Neuvic (Dordogne, 1990, arch. : SERA), source : © Google Earth.

mais élaborées exclusivement, rappelons-le, par des groupements conception-réalisation. Dans le cadre du programme 4 000 A et B, malgré une organisation selon un axe diagonal, deux typologies se distinguent. Pour la tranche A, les bâtiments sont articulés de façon à former un plan en équerre et sont relégués dans les angles du quadrilatère de l'enceinte et tournés vers l'extérieur (**fig. 3**) ; en revanche, pour la tranche B, les bâtiments, en aile d'avion, sont distribués dans la diagonale du terrain (**fig. 4**). Cette organisation introduite par Guy Autran permet d'optimiser l'espace de la parcelle. Elle est reprise dans certains établissements pénitentiaires du programme 13 200. Cette filiation est également présente dans les établissements pour mineurs dont la conception-réalisation est elle aussi divisée en deux marchés dans le cadre du même



**Fig. 3.** Vue satellite de la maison d'arrêt de Lille-Sequedin (Nord, 2004, arch. : Guy Autran), source : © Google Earth.



**Fig. 4.** Vue satellite du centre pénitentiaire Toulon - La Farlède (Var, 2004, arch. : Architecture Studio), source : © Google Earth.

programme. Pour le premier marché, des parcelles rectangulaires accueillent des bâtiments d'hébergement articulés en L sur deux côtés du terrain tandis qu'un autre ensemble de bâtiments est disposé sur la ligne transversale opposée. Pour le second marché en revanche, la surface bâtie se répartit sur tous les côtés de du terrain avec quelques avancées dans la largeur. Cette régularité est très certainement due à deux facteurs intrinsèquement liés : le rassemblement en zones territoriales (nord, sud, est et ouest), mais aussi en tranches et en lots confiés à un même architecte, avec la nécessité de livrer rapidement les bâtiments ; mais aussi le poids des normes de plus en plus strictes soumises aux concepteurs. C'est là tout le paradoxe de l'architecture pénitentiaire depuis les années 1980 : les problématiques liées aux objectifs de la peine de privation de liberté d'un côté et celles liées à la sécurité de l'autre deviennent indissociables malgré leur caractère quasiment antinomique, les unes ne devant pas faire obstacle aux autres et inversement.

## Les prisons ou l'impossible conciliation d'impératifs contradictoires

La mutation technologique de la fin du <sup>xx</sup>e siècle a bouleversé l'univers pénitentiaire. La technologie a pris une place importante dans les prisons françaises en premier lieu parce qu'elle permet un renforcement de la surveillance des détenus tout en réduisant le nombre des personnels pénitentiaires, réalisant ainsi les économies voulues par la DAP. Le fonctionnement sécuritaire se fait désormais selon deux modalités : une surveillance active, assurée par des personnes se déplaçant au sein de l'établissement, est renforcée par une surveillance « passive » rendue possible par la vidéosurveillance et toutes les techniques informatisées<sup>15</sup>. L'architecture elle-même participe de cette sécurisation passive, puisqu'elle doit permettre, par son efficacité et sa qualité, de réduire les risques d'incidents et d'évasion. Deux équipements y contribuent : le poste central d'information et le poste d'intervention de contrôle<sup>16</sup>. Par ailleurs c'est aussi dans un but d'optimisation de la sécurité des établissements, que la forme et la dimension des terrains destinés à accueillir les nouvelles prisons

**15** Les termes de « sécurité active » et « sécurité passive » sont utilisés dans le rapport dit « rapport Parriaud », rédigé par le groupe de travail créé par arrêté du 25 janvier 1996. Jean-Claude Parriaud, *Caractéristiques architecturales des nouveaux établissements pénitentiaires*, Paris, Direction de l'administration pénitentiaire, 1996, p. 3-6.

**16** Le PCI est unique tandis que le PIC second est multiplié en fonction du nombre d'unités d'hébergement. Il s'agit de lieux de collecte des informations envoyées par la vidéosurveillance et de communication avec l'ensemble des personnels, et, notamment en cas d'incident, de donner l'alerte.

ont été uniformisées. Ces derniers sont désormais des quadrilatères les plus réguliers possibles (environ 240 mètres de côté), le quadrangle permettant de réduire le nombre de miradors à deux sans générer d'espace échappant à la surveillance (**fig. 5**). Cela n'a été rendu possible qu'au prix d'un certain éloignement des prisons des centres urbains<sup>17</sup> et de l'intégration, en leur sein, des infrastructures dédiées à la santé, aux activités socio-éducatives, professionnelles et sportives. Pour le programme 13 200, un effort a été fourni afin de contrecarrer cet isolement géographique des établissements pénitentiaires et quelques établissements, tels que les centres pénitentiaires de Bourg-en-Bresse et de Rennes-Vézin, ont été construits à proximité de zones résidentielles ou industrielle (**fig. 6**).

Il n'en demeure pas moins que la prison est un microcosme social. Puisqu'elle est un lieu de vie « temporaire » (le temps de la détention), les maîtres d'œuvre se sont souvent saisis de la dialectique individu / collectivité. De ce point de vue, les bâtiments conçus par Guy Autran dans le cadre du programme 4 000 sont porteurs d'innovations notables. L'architecte y affirme rationaliser l'espace, de manière à distinguer, tout en les connectant, les espaces individuels ou semi-individuels (cellules) des espaces collectifs. Il introduit ainsi deux axes structurants qu'il nomme « la rue » et « le boulevard du stade ». Ces derniers correspondent aux axes diagonaux du quadrangle formé par la prison. Ils déterminent la répartition des bâtiments et des fonctions<sup>18</sup> : tous les espaces communs (bibliothèques, salles d'activités socio-éducatives, ateliers, espaces sportifs) sont regroupés au centre de l'établissement et desservis par ces axes tandis que les bâtiments d'hébergement sont repoussés vers sa périphérie, « regardant » vers l'extérieur de la zone de détention pour rappeler que l'objectif de la peine est la sortie de prison. Un temps repris par les successeurs de Guy Autran (tranche B du programme 4 000), ce dispositif est aujourd'hui délaissé au profit d'une végétalisation accrue. Cette dernière, soumise à des règles strictes de sécurité<sup>19</sup>, se résume souvent à des plate-

**17** Cette assertion ne s'applique cependant pas aux établissements du programme 13 000 puisque les terrains ont été pour la plupart cédés à l'État par les communes et ne sont pas aussi éloignés de l'espace urbain environnant que les prisons plus récentes.

**18** Ces termes apparaissent dans la retranscription de l'audition de Guy Autran au Sénat le 26 avril 2000. Guy-Pierre Cabanel, *Prisons : une humiliation pour la République*, rapport fait à la demande de la commission d'enquête sur les conditions de détention dans les établissements pénitentiaires en France, Paris, Sénat, 2000, tome ii, p. 312-313.

**19** Il est intéressant de remarquer que les arbres sont totalement absents des établissements pénitentiaires des programmes 13 000 et 4 000. Ce n'est que depuis le programme 13 200 que l'accent est mis sur la végétalisation. Pour plus d'informations sur la place de la végétation en détention, consulter Manon Vaux, *op. cit.*, tome III, annexe 9, p. 64-65 et annexe 10, p. 94-95.



**Fig. 5.** Vue du mur d'enceinte et d'un mirador de la maison d'arrêt du Mans-les-Croisettes (Sarthe, 2009, arch. : Groupe Synthèse Architecture, Alain Derbesse Architectes), document tiré de la plaquette de présentation de la maison d'arrêt du Mans - Les Croisettes, réalisée par l'APIJ, p. 5 © Willy Berré.



**Fig. 6.** Vue satellite du centre de détention de Rennes-Vézin (Ille-et-Vilaine, 2009, arch. : Borja Huidobro, ARCHIS), source : © Google Earth.

bandes plantées d'herbe. À proximité sont aussi aménagés des terrains de sport, éléments présents dans les établissements pénitentiaires depuis près de trente ans et dont la physionomie n'a que très peu évolué hormis du fait de l'adjonction de filins anti-hélicoptères. Ces terrains, qui permettent une pratique sportive en plein-air, sont complétés par des gymnases comparables à ceux des établissements scolaires.

Au sein de la prison, les espaces individuels ou semi-individuels se résument aux cellules de détention, que les programmes 13 000, 4 000 et 13 200 ont contribué à modifier. Avec le programme 4 000, les cellules simples passent de 9 m<sup>2</sup> (surface prévue par la circulaire de 1875<sup>20</sup>) à 10,5 m<sup>2</sup>; les cellules doubles de 11 m<sup>2</sup> à 14 m<sup>2</sup>. Mais l'apport capital est qu'il impose la présence de sanitaires cloisonnés dans les cellules (**fig. 7**) ainsi que l'ouverture de cellules adaptées aux détenus en situations exceptionnelles (personnes à mobilité réduite (PMR) et jeunes mères<sup>21</sup>). Parmi les nouveaux espaces de détention figurent aussi les unités de vie familiale (UVF, **fig. 8**) qui sont des « appartements de 2 ou 3 pièces » et qui « permettent au détenu d'accueillir, pendant 6 à 72 heures, leur famille ou leurs proches<sup>22</sup> ». Mises en service pour la première fois en 2003, elles figurent en 2006 dans quatre des six établissements du programme 4 000<sup>23</sup> ainsi que dans les établissements pour longues peines du programme 13 200<sup>24</sup>.

## La part de l'architecte

Globalement, au cours des quatre dernières décennies, l'architecture pénitentiaire a connu une très forte standardisation. Les prisons construites dans le cadre du programme 13 200 confirment que l'architecture a eu tendance à s'homogénéiser. Dans tous les établissements la même disposition générale prévaut : un mur d'enceinte carré, deux miradors placés aux extrémités de l'une des diagonales. Au sein de l'espace de détention prévaut une forme de

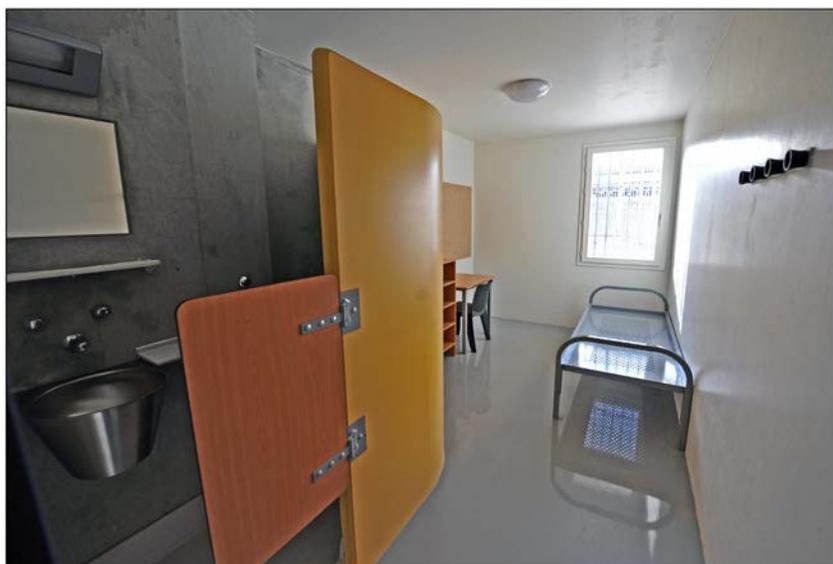
**20** Suite à la loi du 5 juin 1875 qui préconise l'encellulement individuel, Louis Buffet alors ministre de l'Intérieur (l'administration pénitentiaire est rattachée au ministère de l'Intérieur jusqu'en 1911, date à laquelle elle devient un organe du ministère de la Justice) soumet le 10 août 1875 des instructions pour l'application de cette loi.

**21** Les cellules pour PMR sont dimensionnées de façon à accueillir des personnes se déplaçant en fauteuil roulant. La loi prévoyant que les femmes accouchant en détention puissent garder leur enfant pendant dix-huit mois, les cellules mère-enfant sont dotées d'un espace nursery comprenant une table à langer et un berceau.

**22** APIJ, *Plaquette de présentation du centre pénitentiaire du Havre*, APIJ, Paris, s. d., p. 22.

**23** Il s'agit des centres pénitentiaires d'Avignon-Le Pontet, de Meaux-Chauconin-Neufmontiers, Toulon-La Farlède et de Liancourt.

**24** Ministère de la Justice, *Extension des unités de visites familiales en détention*, conférence de presse du 29 septembre 2006, Paris, ministère de la Justice, 2006, p. 1.



©Willy Berré Photographe

**Fig. 7.** Vue des sanitaires indépendants d'une cellule simple du centre pénitentiaire du Havre (Seine-Maritime, 2010, arch. : Groupe Synthèse Architecture, Alain Derbesse Architectes), document tiré de la plaquette de présentation du centre pénitentiaire du Havre réalisée par l'APIJ, p. 12 © Willy Berré.



©Willy Berré Photographe

**Fig. 8.** Vue du salon et espace cuisine d'une unité de vie familiale du centre pénitentiaire de Lille-Annœullin (Nord, 2011, arch. : Groupe Synthèse Architecture et Alain Derbesse Architectes), document tiré de la plaquette de présentation du centre pénitentiaire de Lille-Annœullin réalisée par l'APIJ, p. 25 © Willy Berré.

progression sécuritaire dans l'espace de détention avec, à l'entrée, les bâtiments de l'administration et les espaces d'accueil du public. Ensuite, regroupés au cœur de l'espace de détention, se trouvent certains équipements collectifs (ateliers, espaces dédiés à la santé). Cependant, et cette démarche apparaît avec le programme 4 000, le choix de délocaliser certains de ces équipements dans les quartiers de détention a permis de « recréer [...] une certaine vie sociale<sup>25</sup> ». Les bâtiments d'hébergement, en aile d'avion, s'ouvrent sur l'extérieur de l'établissement, tandis que les cours de promenade se développent dans l'espace résiduel compris entre eux et le mur d'enceinte. La configuration des bâtiments d'hébergement reste aussi sensiblement la même : l'entrée est formée par un atrium qui constitue un puits de lumière ouvert sur les espaces communs (bibliothèques, salles de sport, salles de classe) et le PIC (**fig. 9**), puis de longs couloirs desservent les cellules, elles aussi obéissant à des typologies précises.



Cette uniformisation latente invite à se demander de quelle marge de manœuvre disposent les architectes dans ce dispositif contraint. Afin de donner aux établissements une part de singularité, certains utilisent des couleurs (**fig. 10**) ou des matériaux en lien avec la région où sont construites les prisons. Les toits établissements conçus par Guy Autran

**Fig. 9.** Vue de l'atrium du centre pénitentiaire de Poitiers-Vivonne (Vienne, 2009, arch. : Groupe Synthèse Architecture, Alain Derbesse Architectes), document tiré de la plaquette de présentation réalisée du centre pénitentiaire de Poitiers-Vivonne par l'APIJ, première de couverture © Daniel Osso.

25 Manon Vaux, *op. cit.*, tome III, annexe 7, p. 34.

dans le cadre du programme 4 000 rappellent tantôt la pierre orangée de Provence (centre pénitentiaire d'Avignon-Le Pontet) ou l'ardoise du Nord (maison d'arrêt de Lille-Sequedin). Pour le programme 13 200, les centres pénitentiaires de Rennes-Vézin (arch. : ARCH15) et de Saint-Denis de la Réunion (arch. : Architecture Studio) illustrent bien comment l'usage des couleurs accompagne la quête expressive des architectes<sup>26</sup>. Et, s'il est difficile pour eux d'inventer de nouveaux espaces dans le carcan programmatique qu'est devenu l'établissement carcéral, certains y parviennent malgré tout, à l'image l'Agence Canale 3 - Architecture et Environnement qui, au sein du quartier pour peines aménagées de Longuenesse livré en janvier 2014, a introduit en étage des terrasses à l'air libre qui ouvrent à de nouveaux usages et constituent un complément au cours de promenade.

Un rapide tour d'horizon des prisons construites depuis 1987 permet de



©Willy Berré Photographie

**Fig. 10.** Vue extérieure des deux centres de détention et du centre national d'évaluation et du quartier de transfert du centre pénitentiaire Sud-Francilien (Seine-et-Marne, 2011, arch. : Groupe Synthèse Architecture, Alain Derbesse Architectes), document tiré de la plaquette de présentation du centre pénitentiaire Sud-Francilien réalisée par l'APIJ, p. 14 © Willy Berré.

constater à quel point l'architecture pénitentiaire s'est uniformisée et le peu de latitude dont ont disposé les architectes pour renouveler les dispositifs spatiaux et les formes des prisons. Cela est autant la conséquence du mode

**26** Les façades du premier étant décorées aux couleurs de la Bretagne tandis que le second se démarque par l'attention générale portée à la couleur tant à l'extérieur qu'à l'intérieur.

de production de ces architectures (planification, concours, conception-réalisation), que des impératifs sécuritaires ou encore de la manière d'envisager la peine de privation de liberté. La notion de « tout sécuritaire », qui domine actuellement, peut apparaître comme une déclinaison technologique des préceptes du philosophe anglais Jérémy Bentham et, dans le but d'optimiser encore les conditions de détention et la sécurité des prisons, le ministère de la Justice a lancé en 2012 un nouveau plan de constructions et de rénovations, le Nouveau programme immobilier (NPI). Que dire des programmes qui l'ont précédé si ce n'est qu'au 1<sup>er</sup> avril 2015, le parc pénitentiaire français comptait 57 920 places pour une population carcérale de 66 761 détenus. Si la densité carcérale était alors de 115,3 %, la surpopulation carcérale était bien moindre qu'en 1987 où elle dépassait 150 %, les prisons françaises accusant alors un déficit d'environ 18 000 places<sup>27</sup>. De ce point de vue, les programmes 13 000, 4 000 et 13 200 ont sans conteste atteint leur objectif. Mais ils devaient aussi permettre d'inventer de nouveaux dispositifs architecturaux. En la matière, force est de constater qu'ils y ont contribué, sans toutefois se départir des principes de modélisation qui avaient présidé à la conception des prisons du XIX<sup>e</sup> siècle. L'architecture y a quelque peu perdu son caractère signifiant et peine à incarner un dispositif juridique – la privation de liberté – qui, lui-même, souffre parfois d'un manque de projet social. De là à dire que les prisons incarnent une architecture en quête de sens, il n'y a qu'un pas.

### Présentation de l'auteur

Après avoir obtenu avec mention un baccalauréat littéraire spécialité européenne (anglais), Manon Vaux a débuté un cursus en histoire de l'art à l'université Paris X. Elle a ensuite rejoint l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne où elle a obtenu sa Licence en 2014. Au cours de sa première année de Master Recherche en histoire de l'architecture (2014-2015, mention Très bien), elle a étudié, sous la direction d'Éléonore Marantz, l'architecture pénitentiaire en se concentrant sur l'examen des politiques publiques mises en œuvre en France de 1987 à 2015. Elle est actuellement engagée dans un Master 2 Recherche.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Manon Vaux, *Les politiques publiques en matière d'architecture pénitentiaire en France depuis 1987. Les programmes 13 000, 4 000 et 13 200*, Master 1 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 2014-2015.

<sup>27</sup> Ces chiffres sont issus de Direction de l'Administration Pénitentiaire, bureau des études et de la prospective, *Statistique mensuelle des personnes écrouées et détenues en France*, Paris, Ministère de la Justice, 2015, tableau 11, p. 17.

## ANNEXE : Liste des prisons réalisées dans le cadre des programmes 13 000, 4 000 et 13 200

PROGRAMME 13 000	
ZONE SUD	GTM Eurest – Pierre & Cédric Vigneron Maison d'arrêt d'Aix-Luynes, 1990, Bouches-du-Rhône Maison d'arrêt de Grasse, 1992, Alpes Maritimes Maison d'arrêt de Villeneuve-lès-Maguelone, 1990, Hérault Centre de détention de Salon, 1991, Bouches-du-Rhône Centre de détention de Tarascon, 1990, Bouches-du-Rhône Maison centrale d'Arles, 1991, Bouches-du-Rhône
ZONE NORD	Spie Batignolles - Christian Demonchy et Noëlle Janet Centre de détention de Bapaume, 1990, Pas-de-Calais Centre pénitentiaire de Maubeuge, 1990, Nord Maison d'arrêt d'Osny, 1990, Val d'Oise Centre pénitentiaire de Longuenesse, 1991, Pas-de-Calais Maison d'arrêt de Villepinte, 1991, Seine-Saint-Denis Centre pénitentiaire de Laon, 1992, Aisne
ZONE OUEST	SIGES - SERA Maison d'arrêt de Nanterre, 1990, Hauts-de-Seine Centre de détention de Neuvic, 1990, Dordogne Centre de détention d'Uzerche, 1990, Corrèze Centre de détention d'Argentan, 1991, Orne Centre de détention de Châteaudun, 1991, Eure-et-Loir Centre pénitentiaire de Châteauroux, 1992, Indre
ZONE EST	DUMÉZ - Guy Autran Centre de détention de Saint-Mihiel, 1990, Meuse Centre de détention de Joux-la-Ville, 1990, Yonne Maison d'arrêt de Villefranche-sur-Saône, 1990, Rhône Centre de détention de Villenaux-la-Grande, 1991, Aube Centre pénitentiaire de Varennes le Grand, 1991, Saône-et-Loire Centre de détention d'Aiton, 1992, Savoie Centre pénitentiaire de Saint-Quentin-Fallavier, 1992, Isère
PROGRAMME 4 000	
TRANCHE A	Eiffage Construction - Guy Autran Maison d'arrêt de Seysses, 2003, Haute-Garonne Centre pénitentiaire d'Avignon-Le Pontet, 2002, Vaucluse Maison d'arrêt de Lille-Sequedin, 2004, Nord
TRANCHE B	QUILLE-DALLA VERA - Architecture Studio Centre pénitentiaire de Toulon-La Farlède, 2004, Var Centre pénitentiaire de Liancourt, 2004, Oise Centre pénitentiaire de Chauconin-Neufmontiers, 2004, Seine-et-Marne

PROGRAMME 13 200	
LOT 1	Eiffage Construction - Valode et Pistre Architectes Centre pénitentiaire de Béziers, 2009, Hérault Centre de détention de Roanne, 2009, Loire Maison d'arrêt de Lyon-Corbas, 2009, Rhône Centre pénitentiaire de Nancy-Maxéville, 2009, Meurthe-et-Moselle
LOT 2	Bouygues Construction - Groupe Synthèse Architecture Centre pénitentiaire de Poitiers-Vivonne, 2009, Vienne Centre pénitentiaire du Havre, 2010, Seine-Maritime Maison d'arrêt du Mans-les Croisettes, 2010, Sarthe
LOT 3	Bouygues Construction - Groupe Synthèse Architecture Centre pénitentiaire Sud Francilien, 2011, Seine-et-Marne Centre pénitentiaire de Lille-Annœullin, 2011, Nord Centre pénitentiaire de Nantes, 2012, Loire-Atlantique
Autres réalisations	DV Construction - Borja Huidobro et ARCHI5 Centre pénitentiaire de Mont-de-Marsan, 2008, Landes Centre pénitentiaire de Bourg-en-Bresse, 2010, Ain Centre pénitentiaire de Rennes-Vézin, 2010, Ille-et-Vilaine Léon Grosse - Architecture Studio Centre pénitentiaire de Saint-Denis, 2008, La Réunion Eiffage Construction - Azéma Architectes et la SCAU Maison d'arrêt de Rodez, 2013, Aveyron Vinci Construction - ARCHI5PROD Centre pénitentiaire de Draguignan, 2016, Var
Extensions	Vinci Construction - Basalt Architecture Extension du centre pénitentiaire de Ducos, 2008, La Martinique Nofrayane - cabinets Gronfreville, Dumet, Vaulet Extension de Rémire-Montjoly, 2012, Guyane Colas Mayotte - Cardete & Huet Architectes Extension de la maison d'arrêt de Majicavo, 2015, Mayotte
Établissements pour mineurs	Marché n° 1 : Léon Grosse - Adrien Fainsilber & Associés, Corinne Ézavin et Patrick Kaut EPM de Lavour, 2007, Tarn EPM de Marseille, 2007, Bouches-du-Rhône EPM d'Orvault, 2007, Loire-Atlantique EPM de Porcheville, 2008, Yvelines Marché n° 2 : Dumez - Pierre Vurpas & Associés, Philippe Beaujon et Daniel Briet EPM de Meyzieu, 2007, Rhône EPM de Quiévrechain, 2007, Nord EPM de Chauconin, 2009, Seine-et-Marne

Quartiers de semi-liberté	Eiffage Construction - Chabal Architectes Aix-Luynes, 2011, Bouches-du-Rhône Avignon-Le Pontet, 2011, Vaucluse Demathieu & Bard - Chabal Architectes Bordeaux-Gradignan, 2011, Gironde
Quartier courtes peines et pour peines aménagées	Vinci Construction - Basalt Architecture Quartier courtes peines de Seysses, 2009, Haute-Garonne Spie Batignolles - Canale 3 Architecture et Environnement Quartier pour Peines Aménagées de Longuenesse, 2014, Pas-de-Calais

# LES FONDS RÉGIONAUX D'ART CONTEMPORAIN, DES ARCHITECTURES AU SERVICE DES TERRITOIRES (2000-2014)

CHARLOTTE ZANIN

Les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) font partie des institutions culturelles françaises créées en 1982 par Jack Lang suite aux lois de décentralisation de Defferre et Mauroy, dans la perspective d'aménager le territoire culturel français. Ils ont pour mission de développer et diffuser toutes les formes de création contemporaine, de mener une politique d'acquisition originale pour constituer un des collections artistiques contemporaines, de valoriser ces œuvres et de sensibiliser le public à la création contemporaine<sup>1</sup>. Des FRAC donc été créés dans toutes les régions de France métropolitaine, ainsi qu'à La Réunion. Financés à la fois par l'État, qui octroie les crédits d'acquisition, et par les régions concernées, qui prennent en charge leur fonctionnement<sup>2</sup>, les FRAC ont été créés sous la forme d'associations loi 1901 pour la plupart d'entre eux, même si certains ont été rattachés à des agences culturelles existantes<sup>3</sup>.

## Des nouvelles institutions culturelles en quête d'architectures (1982-2014)

Rapidement après leur création institutionnelle, les FRAC se sont vus attribuer des espaces dans des bâtiments existants, parfois encore partiellement utilisés. Le FRAC Picardie s'est ainsi installé dans les bâtiments de l'institution religieuse du Bon Pasteur à Amiens (1990<sup>4</sup>), le FRAC Champagne-Ardenne a investi l'ancien collège des Jésuites à Reims (1990<sup>5</sup>). Si au départ la question de l'architecture n'était pas primordiale, les FRAC ont souhaité dès le début des années 1990 se doter de structures efficaces adaptées à leurs missions

1 Site de Platform, le regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain, [en ligne], disponible sur <http://www.frac-platform.com/fr/les-frac>.

2 Ce cofinancement se faisait à part égale lors de la création des FRAC.

3 FRAC Alsace, rattaché à l'Agence culturelle d'Alsace (ACA, ex-ACTA) et FRAC Rhône-Alpes, qui a fusionné avec le Nouveau Musée sous le nom d'Institut d'art contemporain (IAC).

4 *Dessiner une collection d'art contemporain*, catalogue d'exposition (Musée du Luxembourg, Paris, 6 mai au 3 juillet 1994), Paris, RMN.

5 Site du FRAC Champagne-Ardenne, [en ligne], disponible sur <http://www.FRACchampagneardenne.org/>.

de conservation et de valorisation. Dans le cas de cohabitation avec d'autres institutions culturelles, des bâtiments ont parfois été spécialement construits comme à Séléstat en 1995 où François Kieffer, Pierre Kimmenauer et Ante Josip Von Kostelac livrent un bâtiment destiné au FRAC Alsace et à l'Agence culturelle régionale d'Alsace (ACA, ex-ACTA, Agence culturelle technique d'Alsace), bâtiment où salle d'exposition, réserves et espaces pédagogiques sont mutualisés<sup>6</sup>. Le FRAC Rhône-Alpes, qui a rapidement fusionné avec le Nouveau musée (centre d'art contemporain) pour donner naissance à l'Institut d'art contemporain (IAC, créé en 1993), s'installe en 1998 à Villeurbanne dans des locaux aménagés par Vahé Muradjian, Jean-Jules Bertin et Albert Constantin<sup>7</sup>. Deux ans plus tard, c'est au tour du FRAC Midi-Pyrénées et du musée d'art contemporain de Toulouse d'investir les anciens abattoirs de la ville réhabilités par Antoine Stinco et Rémi Papillault (2000<sup>8</sup>).

Cette dynamique d'appropriation et de réhabilitation de bâtiments existants est courante quand les FRAC sont les seuls occupants des lieux et se poursuit bien au-delà des années 1990 : le FRAC Haute-Normandie investit un ancien hangar à tramways transformé par Claude Tautel à Sotteville-lès-Rouen (1998<sup>9</sup>) (**fig. 1**) ; le FRAC Île-de-France occupe le rez-de-chaussée d'un immeuble du 19<sup>e</sup> arrondissement de Paris (2002<sup>10</sup>) ; le FRAC Lorraine est installé dans l'hôtel Saint-Livier, hôtel particulier du centre de ville de Metz réhabilité par Jean-François Bodin (2004<sup>11</sup>) ; à Bordeaux, le FRAC Aquitaine a mis à profit la réhabilitation du hangar G2 conduite en 2000 par l'agence Brochet-Lajus-Pueyo de Bordeaux pour trouver de nouveaux locaux (2005<sup>12</sup>) ; l'une des deux antennes du FRAC Poitou-Charentes est à Linazay, dans un bâtiment rénové par Jean-Pierre Fauvel et Sylvie Fouché<sup>13</sup> ; le FRAC Auvergne s'est implanté dans

**6** Site de l'Agence Culturelle d'Alsace [en ligne], disponible sur <http://www.culturealsace.org/art-contemporain/FRAC/espaces-FRAC-alsace-selestat.html>.

**7** Données recueillies par l'auteur en février 2015, lors d'un entretien avec le régisseur de l'IAC et d'une visite des locaux ; voir aussi Archives de l'IAC, Villeurbanne.

**8** Marie-Laure de Capella, Antoine Stinco, Rémi Papillault, *Les Abattoirs : histoires et transformations*, Toulouse, Les Abattoirs, 2000.

**9** S.N., « Restructuration pour un FRAC », *Le Moniteur architecture*, octobre 1998, n° 92, p. 50-53.

**10** Entretien avec Pauline Lacaze (coordinatrice de projets, service des publics au FRAC IDF), le 10/10/2014 sur le FRAC Île-de-France.

**11** Archives de Pierrefitte-sur-Seine, fonds du ministère de la Culture, 20130750/2 : Dossier de presse sur le FRAC Lorraine et compte-rendu du déplacement du ministre Jean-Jacques Aillagon le 5 février 2004.

**12** FRAC Aquitaine, Dossier de presse « Inauguration des nouveaux espaces du FRAC-Collection Aquitaine », vendredi 11 février 2005.

**13** En 2009, le FRAC Poitou-Charentes s'est réparti sur deux sites, l'un à Angoulême, en milieu urbain, construit par Jean-Marie Mandon pour accueillir des expositions, et l'autre en milieu

un bâtiment réhabilité par l'agence ACA dans le centre de Clermont-Ferrand (2010) ; les salles d'exposition du FRAC Corse sont installées dans La Citadelle, à Corte, dans des espaces rénovés par le cabinet Siz'ix.



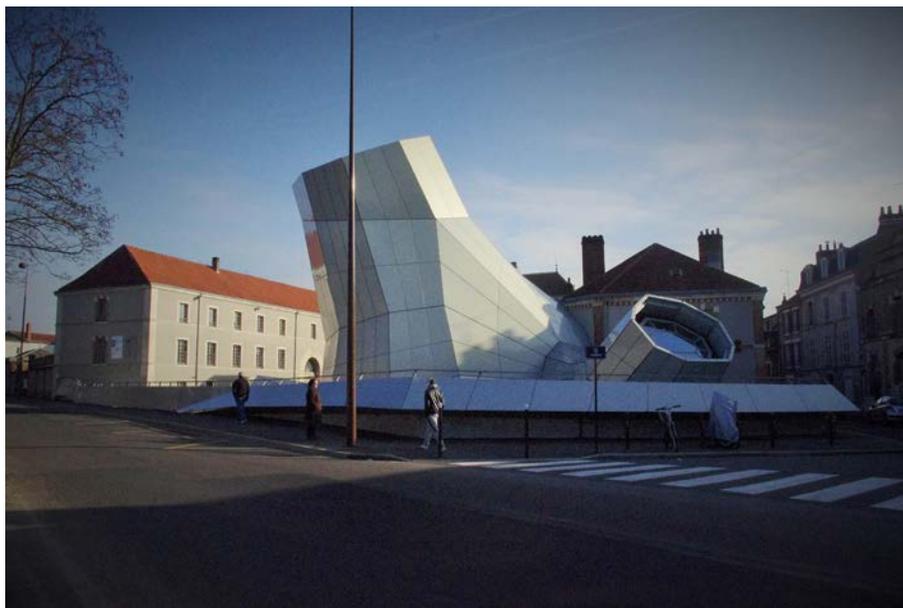
Fig. 1. Intérieur du FRAC Haute-Normandie (Sotteville-lès-Rouen, 1998, arch. : Claude Tautel), © CZ, 2014.

En 2000 est inauguré à Carquefou le FRAC Pays-de-Loire (arch. : Jean-Claude Pondevie), le premier à occuper un bâtiment spécialement conçu pour accueillir un FRAC<sup>14</sup>. Au-delà de cet exemple inaugural, l'année 2000 marque un point de bascule puisqu'à partir de cette date une série de FRAC – les « FRAC seconde génération » – vont être mis à l'étude et, pour certains, construits. Six – considérés comme particulièrement emblématiques – ont été présentés comme de « nouvelles architectures », en 2012 lors d'une exposition au Centre Pompidou<sup>15</sup> : les FRAC Bretagne (arch. : Odile Decq, 2012), Centre

rural à Linazay dans un lieu rénové par Jean-Pierre Fauvel et Sylvie Fouché pour accueillir des réserves et des espaces d'exposition ; BERTONE M., « Bain de jouvence pour les FRAC », *Archistorm*, mai/juin 2012, n° 42, p. 30-38.

**14** *Première construction pour une collection nomade, l'architecture du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire 2000-2012*, Carquefou / Paris, Frac des Pays de la Loire / Éditions B42, 2013.

**15** Aurélien Lemonnier (dir.), *Nouvelles architectures, Fonds Régionaux d'Art Contemporain*, catalogue d'exposition (Centre Georges Pompidou, 5 septembre-14 octobre 2012), Paris, Éditions HX, 2012.



**Fig. 2.** Le FRAC Centre - Les Turbulences dans leur contexte urbain (Orléans, 2013, arch. : Jakob+MacFarlane), © CZ, 2014.

(arch. : Jakob+MacFarlane, 2013<sup>16</sup>, **fig. 2 et 4**), PACA<sup>17</sup> et Franche-Comté<sup>18</sup> - tous deux conçus par Kengo Kuma et inaugurés en 2013 -, Nord-Pas de Calais (Lacaton & Vassal, 2013<sup>19</sup>), Aquitaine (arch. : agences BIG et Freaks Freearchitects, à l'étude<sup>20</sup>) et la seconde implantation - à Rentilly - du FRAC Île-de-France (arch. : Bona-Lemercier, en collaboration avec l'artiste Xavier Veilhan et le scénographe Alexis Bertrand, 2014<sup>21</sup>, **fig. 3**). L'intérêt de ce corpus d'édifices réside dans le fait que chaque FRAC est différent mais affirme une identité et une notoriété communes en mettant en avant un « esprit FRAC », celui de structures de taille modeste à vocation expérimentale capables de collecter, de conserver et de montrer à de nouveaux publics des œuvres d'art contemporain. Par ailleurs, au-delà de ces fonctions premières qui sont à l'origine même

<sup>16</sup> *Les Turbulences, FRAC Centre, Jakob+MacFarlane, Paris, Éditions HYX, 2013.*

<sup>17</sup> Emmanuelle Graffin, *FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Kengo Kuma & Associates, Paris, Archibooks, 2013.*

<sup>18</sup> Richard Scoffier, « Japonisme, FRAC Paca et Cité des arts de Franche-Comté », *D'A*, mai 2013, n° 217, p. 70-77.

<sup>19</sup> Liliana Albertazzi, « Le renouveau des équipements culturels en région », *Intramuros*, mai/juin 2011, n° 154, p. 60-62.

<sup>20</sup> *BIG Recent Project, Tokyo, ADA EDITA, 2012, p. 190-197.*

<sup>21</sup> Jean-Philippe Hugron, « Château de Rentilly : l'anti-Vuitton ? Le courrier de l'architecte », 26/11/2014, [en ligne], [http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article\\_6219](http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_6219).

de leur existence, les FRAC semblent avoir été conçus, à la fois par leur maîtres d'ouvrage et par leurs maîtres d'œuvres, comme des outils de revalorisation des institutions qui les portent (les Régions) et des territoires. L'architecture volontiers expressive et mémorable des FRAC « seconde génération » résulte-elle de cette dynamique ? La dimension symbolique des FRAC construits en France depuis le début des années 2000 les réduit-elle à être des architectures vectrices d'images ?

### **Les FRAC « seconde génération », des institutions culturelles au service de la valorisation des Régions ?**

Les lois de décentralisation de 1982 ont certes entraîné de nouvelles constructions et le développement de transports collectifs mais elles ont surtout encouragé les territoires à renforcer leur identité grâce à l'essor des politiques culturelles. Ces lois étaient également censées rééquilibrer le rapport entre Paris et la Province, entre État et Région, même si les transferts de compétences (et de responsabilités) n'ont pas toujours été sans poser quelques questions. Valéry Didelon et Françoise Fromonot soulignent qu'initialement paritaires dans le financement des FRAC, l'équilibre entre l'investissement des partenaires a évolué pour atteindre aujourd'hui un ratio de 30 % pour l'État contre 70 % pour les Régions<sup>22</sup>. Dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que les FRAC soient devenus des symboles d'une politique culturelle régionale que les présidents des Conseils régionaux veulent rendre visible voire spectaculaire. Symbolisant le dynamisme des Régions, les FRAC doivent aussi correspondre aux exigences de qualité transcrites dans la loi de 2002 sur les musées de France, sinon l'État (par l'intermédiaire des Directions régionales des Affaires culturelles, DRAC) ne contribuent pas à leur financement.

La construction des FRAC « seconde génération » donne lieu à l'organisation de concours internationaux et débouche généralement sur une sélection d'architectes de renom. Lors de ces consultations, l'accent est mis sur la « qualité architecturale » et sur le fait que les FRAC traduisent une nouvelle politique culturelle régionale en matière de démocratisation de l'art mais surtout en matière d'aménagement urbain, ce qui pousse Richard Scoffier à affirmer que les FRAC sont devenus des reflets des politiques culturelles des Régions<sup>23</sup>. Indéniablement, les régions s'emparent de ces projets pour renforcer leur identité.

<sup>22</sup> Valéry Didelon, Françoise Fromonot, « Les FRAC s'installent », *Criticat*, n° 12, automne 2013, p. 53-63.

<sup>23</sup> Richard Scoffier, « À quelle heure ferme l'exposition ? Concours du FRAC-Centre à Orléans », *DA*, décembre 2006/janvier 2007, n° 160, p. 28.

De ce fait, dans les programmes, la maîtrise d'ouvrage demande explicitement à ce que l'architecture soit dotée d'une forte portée symbolique. Cette dimension était déjà présente au début des années 1990, notamment lors du concours pour la construction du bâtiment abritant le FRAC Alsace et l'Agence culturelle et technique d'Alsace (ACTA). La programmation même de ce nouvel équipement – fut-il bicéphale – voulait venir incarner l'ambition culturelle régionale, d'autant qu'en Alsace à cette dimension régionale se conjuguaient une volonté de visibilité européenne. La Région était consciente du fait que les arts plastiques contribuaient à exprimer le dynamisme du territoire et cela a beaucoup compté dans le fait de construire une structure adaptée<sup>24</sup>.

Cette tendance n'a fait que s'accroître avec le temps. De plus en plus conscientes des bénéfices que peuvent apporter les FRAC pour renforcer leur identité, les Régions ont souvent choisi d'en faire la matrice de projets d'urbanisation plus vastes. Le FRAC Nord-Pas de Calais, implanté dans la zone d'aménagement concerté (ZAC) du Grand Large, participe ainsi à la reconversion du port de Dunkerque et à l'extension du centre-ville vers la mer<sup>25</sup>. Il côtoie ainsi d'autres équipements culturels dont le Lieu d'art et d'action contemporain (LAAC), un nouveau quartier universitaire et une zone d'habitation. Cette mixité programmatique permet au FRAC d'espérer attirer différents types de public, ou tout au moins d'être au contact avec différents types de public<sup>26</sup>. À Rennes, Ville et Région ont élaboré dix projets de développement en vue de l'arrivée du TGV en 2016. Le projet de construction du FRAC en faisait partie<sup>27</sup>. Il en est de même à Marseille où le FRAC a été intégré à un projet de rénovation et de développement urbain, Euroméditerranée, qui avait pour but de replacer de Marseille au cœur des échanges entre l'Europe et la Méditerranée<sup>28</sup>.

## De la valorisation institutionnelle à la valorisation des territoires

Conscientes de l'impact que peuvent avoir les FRAC en termes d'image, les régions en font des outils de valorisation des institutions territoriales et, plus fondamentalement, des territoires. C'est en tout cas le pari qui a récemment

<sup>24</sup> Archives Nationales, fonds du ministère de la Culture, 1960061.

<sup>25</sup> Françoise Moiroux, « Nouveaux lieux culturels », *Le Moniteur architecture*, février 2012, n° 212, p. 60-67.

<sup>26</sup> Liliana Albertazzi, *art. cit.*, p. 60-62.

<sup>27</sup> Nathalie Bougeard, Jean-Philippe Defawe, « Rennes la capitale bretonne joue la carte de l'ouverture », *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment*, février 2012, n° 5648, p. 64-71.

<sup>28</sup> Elena Cardani, « Euroméditerranée Marseille », *L'Arca international*, novembre 2009, n° 91, p. 96-97.

été fait en 2010 par (l'ancienne) région Basse-Normandie au travers du lancement d'un concours pour la construction d'un nouveau FRAC à Caen qui, au travers de la réhabilitation d'une friche militaire, servira de matrice de développement du quartier Lorge.

Depuis la création des FRAC, leur situation (au sein de la Région, au sein de la ville-capitale, au sein du territoire) est un enjeu important et les arbitrages qui sont faits en termes d'implantation sont liés aux politiques de développement territorial portés par les Régions. Certaines choisissent d'installer les FRAC dans des villes secondaires ou périphériques aux capitales régionales, ce qui permet de déceler des mouvements de « décentralisation » au sein même des régions. Le FRAC Pays-de-Loire, construit à Carquefou dans la périphérie de Nantes, en est une illustration. Le FRAC est construit dans un lieu hybride, entre paysage naturel et urbain, au sein d'un technopôle où été déjà installé le théâtre de la Fleuriaye. Dans le cas présent, l'implantation du FRAC ne fait que renforcer un processus de valorisation d'une ZAC par le biais d'infrastructures culturelles déjà engagé. Ces implantations périphériques – Sélestat pour le FRAC Alsace, Villeurbanne pour le FRAC Rhône-Alpes, Sotteville-lès-Rouen pour le FRAC Normandie, Rentilly pour la seconde implantation du FRAC Île-de-France<sup>29</sup>, Linazay pour la seconde implantation du FRAC Poitou-Charentes - ne vont pas sans poser quelques problèmes, notamment en termes d'accessibilité, mais permettent d'échapper en partie à la pression foncière, souvent forte dans les capitales régionales. Ils permettent aussi de mettre en place ou de densifier un réseau d'équipements culturels à l'échelle du territoire.

Il n'en demeure pas moins que la plupart des FRAC (dix-huit sur vingt-six) sont dans les capitales de région. Au sein de l'espace urbain, les FRAC « seconde génération » s'affirment comme de véritables signaux urbains<sup>30</sup>. Aujourd'hui un nouvel équipement culturel peut être un facteur important d'attractivité du territoire, ce qu'ont compris les acteurs politiques régionaux qui en ont fait aussi des outils de valorisation du patrimoine. Le programme du concours du FRAC Franche-Comté (arch. : Kengo Kuma, 2013) obligeait ainsi à conserver un bâtiment industriel en brique des années 1930 dont Sarah Markert, chef de projet

**29** Le parc culturel de Rentilly est situé à trente kilomètres à l'est de Paris, en Seine-et-Marne. Il abrite le siège de la communauté d'agglomération de Marne-et-Gondoire, regroupant aujourd'hui dix-huit communes ayant la volonté de générer des actions culturelles auprès des habitants. Son partenariat avec le FRAC permet ainsi de renforcer leur prestige et rayonnement, tout en augmentant leur nombre de partenaires.

**30** Ces architectures muséales « signal » ont été initiées par Piano et Rogers au Centre Pompidou à Paris en 1977 et renouvelées par Gehry au Guggenheim de Bilbao en 1998, pour ne citer que les jalons les plus saillants de l'histoire récente des architectures muséales; *Nouvelles architectures, Fonds Régionaux d'Art Contemporain, op. cit.*

de l'agence de Kengo Kuma en charge du FRAC Franche-Comté, dit qu'il était « sans grand charme » mais qui a en partie fondé le projet. Les Turbulences du FRAC Centre (arch. : Jakob+MacFarlane, 2013, **fig. 2 et 4**) ont pour matrice un bâtiment militaire du XVIII<sup>e</sup> siècle dont Jakob+MacFarlane reprennent la trame, pour ensuite la déformer. Le FRAC Nord – Pas-de-Calais (arch. : Lacaton & Vassal, 2013) répond à cette même aspiration à « transcender » le bâti originel. En effet, Lacaton & Vassal investissent l'ancienne halle des chantiers navals de Dunkerque en même temps qu'ils la « reproduisent » en négatif au travers d'un second bâtiment relié au premier, donnant un sens nouveau tant au site qu'à l'édifice originel. Une démarche similaire a présidé à la conception de l'antenne du FRAC Île-de-France à Rentilly (**fig. 3**) où un artiste, Xavier Veilhan, et un scénographe, Alexis Bertrand, ont accompagné les architectes Bona-Lemercier dans la réhabilitation du château de Rentilly, qui avait été détruit par un incendie après la Seconde Guerre mondiale puis reconstruit avec peu de moyens. Les architectes ne conservent que sa silhouette et sa trame, tout en modifiant radicalement son apparence et sa matérialité par un revêtement en acier poli qui absout l'architecture jusqu'à la faire disparaître dans le parc qui l'entoure. Si les façades reflètent le parc jusqu'à perdre leur matérialité propre, les douves creusées à la périphérie de l'édifice le font apparaître comme un objet isolé, ce qui renforce son attractivité.



**Fig. 3.** FRAC Île-de-France – site de Rentilly (arch. : Bona-Lemercier, en collaboration avec l'artiste Xavier Veilhan et le scénographe Alexis Bertrand, 2014), © CZ, 2014.

## Les FRAC des architectures au service du politique ?



Fig. 4. Hall d'accueil du FRAC Centre - Les Turbulences (Orléans, 2013, arch. : Jakob+MacFarlane), © CZ, 2014.

Fonctionnellement parlant, les FRAC sont des programmes complexes qui réclament à la fois des espaces de conservation et d'exposition et des espaces dédiés au transport des œuvres, à la conception des expositions, au soutien à la création, à la sensibilisation du public (par le biais d'ateliers pédagogiques par exemple et de lieux de documentation). Symboliquement parlant, les premiers FRAC, ceux des années 1980 et 1990, se cantonnaient au rôle premier de conservation et de valorisation des collections, privilégiant l'efficacité architecturale aux questions d'image. Les bâtiments récemment construits revendiquent au contraire un statut d'œuvres d'art, à la fois de la part de leurs concepteurs – des « starchitectes » large-

ment médiatisés – et de la part de commanditaires – les Régions – eux aussi en quête d'identité et de notoriété. Les cahiers des charges des FRAC « seconde génération » intègrent ainsi les fonctions usuelles des FRAC, mais précisent aussi que l'un des objectifs est d'aboutir à des constructions capables de devenir des signaux ou repères urbains afin de susciter la curiosité du public. Ainsi, lors des concours, les projets dotés d'une forte identité architecturale ont été privilégiés. Ce fût notamment le cas pour le projet de Kengo Kuma pour le FRAC PACA, sélectionné pour « son identité architecturale ouverte sur le quartier et imprégnée de l'identité de Marseille<sup>31</sup> », comme le précise Pascal Neveux.

Afin de rendre un bâtiment « efficace » en termes d'image, concepteurs et commanditaires réclament une architecture mémorable qui, parfois, est justifiée par la nature des collections comme au FRAC Centre – Les

31 Emmanuelle Graffin, *op. cit.*

Turbulences (2013, arch. : Jakob+MacFarlane, **fig. 2 et 4**) – où l'architecture de Jakob+MacFarlane entend refléter une collection orientée vers les utopies architecturales. La manière dont a été conçue la structure des Turbulences, grâce à des outils informatiques, peut également faire écho au caractère expérimental des œuvres présentes dans les collections. Généralement, la volonté première est, par le biais de l'architecture, de marquer les esprits et de susciter la curiosité du public. Les acteurs du projet espèrent ainsi qu'à la curiosité envers le bâtiment succèdera une curiosité envers les collections, que l'attrait exercé par l'architecture sera prolongé par un intérêt du public pour les collections.

Plus largement, cela participe d'une tendance plus globale à considérer que l'architecture, par son caractère « mémorable<sup>32</sup> », peut devenir un pôle d'attractivité à l'échelle régionale mais aussi à l'échelle nationale ou internationale<sup>33</sup>. Au-delà de leur vocation culturelle, les FRAC sont donc devenus des outils politiques dont les ambitions dépassent parfois les possibilités de leurs tutelles institutionnelles : les FRAC doivent de trouver un équilibre entre acquisition d'œuvres et gestion immobilière. Ils sont donc contraints à calquer leur mode de fonctionnement sur celui des musées, et donc perdre leur essence. Leur implantation dans des lieux fixes, spécialement construits pour les accueillir, entraîne par ailleurs des déviations de leurs principes fondateurs : l'accent est plutôt mis sur la visibilité du bâtiment et l'expérience architecturale que sur la visibilité des œuvres. Par ailleurs, la récente recomposition territoriale (2015) va déboucher sur une recomposition des FRAC. D'autant que, leur rôle « d'outils politiques » tend à se renforcer par un changement de statut qui en fait désormais des Établissements publics de coopération culturelle (EPC), redéfinissant le partenariat entre l'État et les collectivités territoriales et renforçant le pouvoir de ces derniers qui peuvent désormais intervenir dans le projet scientifique. Les FRAC perdent ainsi la part d'indépendance que leur garantissait jusqu'alors le cadre associatif. Leur architecture n'en aura peut-être que plus (ou moins) de sens.

**32** Dominique Aris, Élisabeth Henry (dir.), *Architecture de la culture, Culture de l'architecture*, Paris, Éditions du Patrimoine et Centres des monuments nationaux, 2009 ; voir en particulier Henry-Pierre Jeudy, « L'irrésistible ascension des architectes », p. 33-34.

**33** « Comme n'importe quel équipement culturel, les FRAC sont désormais pensés comme des pôles d'attractivité à l'échelle mondiale, et non plus d'abord comme des pôles de diffusion au sein d'un territoire régional » ; Valéry Didelon, Françoise Fromonot, *art. cit.*

## Présentation de l'auteur

Après avoir obtenu un baccalauréat scientifique avec mention, Charlotte Zanin s'est dirigée vers des études en histoire de l'art. En juin 2014, elle a obtenu sa Licence à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en se spécialisant dans la période contemporaine. Son mémoire de Master 1 Recherche en histoire de l'architecture, réalisé sous la direction d'Éléonore Marantz, portait sur l'architecture des Fonds régionaux d'art contemporain (2014-2015, mention Très bien). Elle est actuellement engagée dans un Master 2 Recherche et a parallèlement intégré l'École d'architecture de Paris Val-de-Seine.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Charlotte Zanin, *L'architecture des Fonds régionaux d'art contemporain (1982-2014)*, Master 1 Recherche histoire de l'architecture sous la direction d'Eléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2014-2015