

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

#2016# : L'ARCHITECTURE EN DISCOURS

Actes de la journée d'étude des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture
du 29 septembre 2016 édités sous la direction scientifique de
Éléonore Marantz

Pour citer cet ouvrage

Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2016# : L'architecture en discours*, actes de la journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture du 29 septembre 2016, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019.

Éditorial 3

LA FABRIQUE D'UN DISCOURS MATRICIEL. L'ARCHITECTURE MISE EN MOTS

Bruno François, L'architecture Toscane : un objet de discours dans les recueils d'architecture français et allemands au XIX^e siècle 7

Andrés Avila Gomez, L'architecture de cinémas pendant les années 1930 au Royaume Uni. De la critique de Philip Morton Shand à l'essor de deux revues spécialisées, *The Ideal Kinema* et *Cinema Construction* 21

Alison Gorel, John Hejduk et Henri Ciriani : discours et modèles dans l'élaboration d'un enseignement du projet architectural 40

Fanny Bocklandt, « Éxperience nimes » : de l'art de la ville à sa représentation 51

Léo Janin, Valoriser l'architecture par le discours : reconversions et réhabilitations de l'agence d'architecture Reichen et Robert 67

Anaïs Carré-Richer, Discussion sur la place du 1 % dans les lycées d'enseignement général (Paris, 1950-1983) 78

DISCOURS ET DÉTOURS. L'ARCHITECTURE MISE EN ABÎME PAR LES MOTS

Violette Giaquinto, Discrimination *versus* identification socio-professionnelles : discours autour de la présence des femmes dans la section architecture des beaux-arts 94

Émilie Bloch, Le pavillon français à l'Exposition universelle d'Osaka 1970 : récits de la mise en échec d'une ambition constructive 106

Thomas Bédère, Un architecte et son image médiatique. La réception des musées de Renzo Piano dans la presse architecturale 119

Nicole Cappellari, *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris* : entre création et exposition 133

Cette deuxième 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 « L'architecture en discours » (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, INHA/Galerie Colbert, 29 septembre 2016). Cette manifestation et son prolongement éditorial¹ accompagnent 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 également au souhait de valoriser des recherches particulièrement abouties et participant au renouvellement 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 la communauté scientifique gagne à rester attentive.

1 Je remercie chaleureusement Arnaud Bertinet (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Pierre Chabard (ENSA Paris-La Villette), Julie Corteville (chef du service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France), Franck Delorme (Département des Collections, Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, Cité de l'architecture et du patrimoine), Valéry Didelon (ENSA Paris-Malaquais), Elvira Férault (Département des Collections, GAMC, Cité de l'architecture et du patrimoine), Pascal Liévaux (Direction générales des Patrimoines, ministère de la Culture et de la Communication), Marianne Mercier (CRMH, DRAC Île-de-France), Christel Palant-Frapier (ENSA Versailles), David Peyceré (Département des Collections, Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, Cité de l'architecture et du patrimoine), Nathalie Simonnot (ENSA Versailles) pour le fructueux dialogue noué avec les étudiants lors de cette journée d'étude ; Zinaïda Polimenova et Antoine Scotto (HiCSA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) qui accompagnent ce projet scientifique ; Marie Beauvalet, actuellement étudiante en M2 Recherche en Histoire de l'art (spécialité Histoire de l'architecture) sous ma direction, pour son assistance si efficace dans la coordination éditoriale de cette publication.

Notre objectif premier est donc de donner la parole aux jeunes chercheurs en histoire de l'architecture de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, de donner à entendre la diversité et la pluralité de leurs recherches, en les invitant à revisiter leur objet de recherche au prisme du thème de la fabrique, de la réception et des dépassements de l'architecture par les discours. Leurs réflexions s'articulent autour de deux axes. Le premier, « La fabrique d'un discours matriciel. L'architecture mise en mots », traite du processus de « mise en mots » de l'architecture comme fondement d'une démarche conceptuelle. En mettant en regard les recueils d'architecture français et allemands du XIX^e siècle, **Bruno François** explique par exemple comment, à partir d'un même objet (l'architecture toscane), les convictions et sensibilités des auteurs peuvent, par le biais du discours, engendrer différents processus de validation et de promotion de modèles. **Andrés Avila** revient, pour sa part, sur la médiatisation des cinémas des années 1930 au travers de l'étude de deux revues britanniques spécialisées – *The Ideal Kinema* et *Cinema Construction* – qui proposent une lecture renouvelée des processus de médiatisation de l'architecture cinématographique. **Alison Gorel-Le Pennec** invite à comprendre comment John Hejduk et Henri Ciriani ont pu, par les mots, construire un nouveau type d'enseignement du projet architectural au cours des années 1970. Au travers de l'analyse du projet urbain « Expérience Nîmes », **Fanny Bocklandt** montre que, dans un contexte de très forte exposition de l'action municipale aux médias et à la communication, le jeu des représentations a pu prendre le pas sur des stratégies d'aménagement urbain. Enfin, **Léo Janin**, en s'appuyant sur les réhabilitations et reconversions conduites par l'agence Reichen et Robert, montre comment la fabrique d'un discours mémoriel peut concourir à créer du patrimoine, là où il n'y avait parfois qu'une architecture « courante ».

La seconde partie de cet ouvrage, « Discours et détours. L'architecture mise en abîme par les mots », explore la façon dont le projet d'architecture, l'architecture, ou l'architecte lui-même, peuvent être « saisis » (au sens propre et au sens figuré) par les mots. **Anais Carré** s'intéresse ainsi aux discours, parfois contradictoires, qui s'élaborent à propos des rapports entre art et architecture, au travers des lycées construits à Paris entre 1950 et 1983. **Violette Giaquinto**, en abordant la présence des femmes dans la section architecture de l'École des beaux-arts entre 1898 et 1968, met en lumière l'importance qu'ont pu avoir les discours en termes de représentation des étudiantes en architecture et des femmes architectes, mais aussi, par un jeu de miroir, leur impact sur la formation effective des femmes en architecture. Des problématiques comparables sont abordées par **Émilie Bloch** dans son texte consacré au pavillon français de l'Exposition universelle d'Osaka (1970), puisqu'elle explique comment l'émergence et la confrontation de récits contradictoires ont mis en échec le projet de Denis Sloan

et Jean Le Couteur. **Thomas Bédère** analyse la façon dont Renzo Piano, de manière aussi savante qu'ambiguë, a contribué à forger son image (mais aussi sa carrière et son architecture) au prisme du jeu de la critique architecturale. Enfin, **Nicole Cappellari**, par la lecture qu'elle propose de l'exposition *La Métropole imaginaire* (1989-1990, Institut français d'architecture, Paris), revient sur les processus méthodologiques et intellectuels mobilisés par Bruno Fortier pour élaborer son *Atlas de Paris* et la théorie architecturale qui en découle.

À la lecture de cette livraison de *L'Atelier de la recherche* intitulée *L'architecture en discours*, on ne peut s'empêcher de penser que les jeunes chercheurs en histoire de l'architecture de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ont revisité avec art et manière leurs travaux à l'aune de la thématique soumise à leur réflexion. Les perspectives qu'ils dessinent sont stimulantes. Bonne lecture !

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

**LA FABRIQUE
D'UN DISCOURS MATRICIEL.
L'ARCHITECTURE MISE EN MOTS**

L'ARCHITECTURE TOSCANE : UN OBJET DE DISCOURS DANS LES RECUEILS D'ARCHITECTURE FRANÇAIS ET ALLEMANDS AU XIX^E SIÈCLE

BRUNO FRANÇOIS

Le recueil d'architecture, objet de notre analyse, présente deux niveaux de contenu. L'un est matérialisé par les textes, l'autre par les images. Les publications, de la fin du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle, entretiennent une dialectique forte entre les gravures et les mots. Cette période marque aussi un changement de statut pour le livre d'architecture, qui n'est plus réduit à la seule notion de « traité ». Ce renouvellement des formes éditoriales s'accompagne d'une remise en question de la théorie vitruvienne, qui laisse place à une nouvelle pratique du projet basée sur la composition, l'assemblage des formes et des volumes¹. Dans ce contexte, s'affirme le recueil de modèles, dont les apports théoriques se fondent sur l'image.

La transformation matérielle des livres s'assortit d'une réévaluation de l'architecture médiévale et renaissante et d'un moindre intérêt pour le vocabulaire classique antique, dont la valeur archéologique l'emporte désormais. Le regard des architectes se tourne vers de nouvelles références et de nouveaux modèles. L'intérêt pour l'Italie moderne témoigne et incarne ce renouvellement théorique. En France, les premières décennies du XIX^e siècle se caractérisent par de nombreuses publications sur l'architecture transalpine, généralement qualifiées de « Recueils d'Italie »². Les premiers architectes français à avoir publié un recueil de modèles italiens sont Percier et Fontaine, avec leur ouvrage *Palais, Maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* (1798)³. Par la suite, d'autres architectes issus de l'École des beaux-arts de Paris prolongent cette démarche et produisent des « Recueils d'Italie ». Outre-Rhin, l'intérêt pour l'architecture italienne se manifeste légèrement plus tard. En effet, le contexte politique

1 Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 73 ; Georg Germann, *Vitruve et Vitruvianisme, introduction à l'Histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaire romandes, 2016 (Trad. de l'allemand, Darmstadt, 1987).

2 Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie, op. cit.*, p. 2.

3 Charles Percier, Pierre-Léonard-François Fontaine et Claude-Louis Bernier, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, les auteurs, 1798.

instable, sous le joug napoléonien, favorise une préférence pour l'architecture gothique, pensée comme le symbole de la Renaissance de l'Allemagne chrétienne face à l'invasion de la « Raison » portée par les valeurs françaises⁴. De plus, le vocabulaire de l'architecture classique, hérité du goût grec qui dominait la fin du XVIII^e siècle, est toujours présent. Ces deux approches théoriques et stylistiques cohabitent. Néanmoins, le pittoresque et la culture chrétienne qui émanent de l'Italie séduisent les architectes allemands, à partir des années 1820.

Parmi ces publications dédiées à l'architecture italienne, notre analyse se concentre sur les modèles toscans qui sont régulièrement présents, tout au long du siècle. Afin de retracer les différents discours formulés pendant cette période, nous allons nous attarder plus particulièrement sur les modèles empruntés à la ville de Sienne. Ces exemples sont les plus représentatifs, car leur présence récurrente, tant dans les livres français qu'allemands, permet d'illustrer les différentes approches de l'architecture toscane tout au long du siècle.

L'architecture du *Quattrocento* et le pittoresque médiéval

L'architecture siennoise apparaît dès la première publication française consacrée à la Toscane par Augustin-Victor Grandjean et Auguste Famin, publiée entre 1806 et 1815⁵. Héritiers de la démarche éditoriale et théorique de Percier et Fontaine, ils publient suivant le modèle de leurs maîtres une monographie. Ce recueil, composé de dix-huit cahiers, met principalement en exergue l'architecture florentine du *Quattrocento*, comme en témoignent les quinze premières livraisons exclusivement consacrées à Florence. Néanmoins, Sienne fait bien partie du corpus. Les auteurs mettent en avant plusieurs types d'architectures, en premier lieu domestiques et palatiales, comme les *Palazzo Bianchi* et *Palazzo Sergardi*⁶, mais aussi quelques modèles d'architectures « mineures » comme la maison de la *via del Corso*⁷ (fig. 1). Toutefois, les modèles religieux et civils ne sont pas exclus. La retranscription graphique des édifices domestiques renaissants se fait par le biais de représentations en géométral courantes dans les publications d'architecture (élévation, plan ou coupe). La place récurrente des modèles

4 Julie Ramos, « Les visions d'architectures néogothiques de Karl Friedrich Schinkel : édification d'une communauté "néo-allemande patriotico-religieuse" ? », *Sociétés & Représentations*, 2/2005 (n° 20), p. 59-83.

5 Auguste-Victor Grandjean, Auguste Famin, *Architecture toscane, ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*, Paris, les auteurs, de l'impr. De Pierre Didot, 1806 (à 1815), in-folio.

6 *Ibid.*, pl. 93.

7 *Ibid.*, pl. 99.

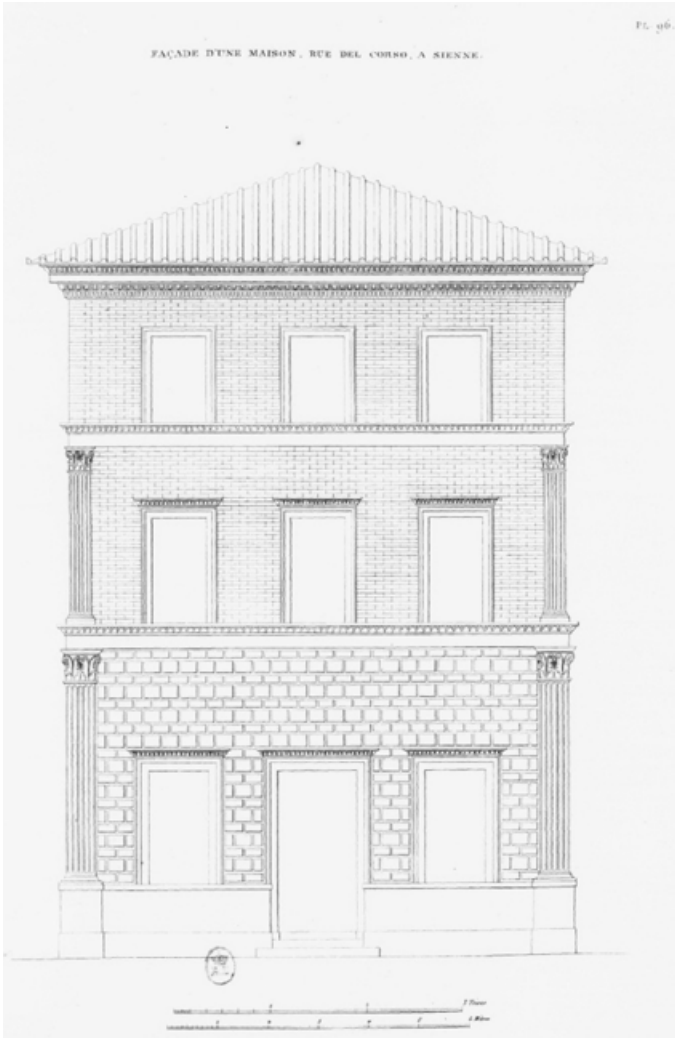


Fig. 1. Élévation de la façade d'une Maison rue del Corso, à Sienne (échelle en toises/mètres). Auguste-Victor Grandjean et Auguste Famin, *Architecture toscane, ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*, Paris, les auteurs, de l'impr. De Pierre Didot, 1806 à 1815, pl. 96.

domestiques du *Quattrocento* répond aux attentes d'une élite parisienne qui trouve dans la ville commerçante italienne un modèle de référence, un sous-bassement destiné au commerce et un étage noble.

L'architecture toscane médiévale n'est pas absente, mais les auteurs préférèrent utiliser des vues perspectives pour la représenter, comme en témoigne

la planche consacrée au *Palazzo Pubblico* sur la *piazza del Campo*⁸ (fig. 2). Une forme de hiérarchie des modèles s'exprime au travers du type de figuration choisi. En effet, fournir un plan et une élévation donne une légitimité que la vue perspective ne confère pas forcément au modèle. Granjean et Famin mettent donc en exergue l'architecture de la Renaissance, en l'élevant au même rang que l'architecture antique classique. Quant à l'architecture médiévale, elle reste regardée pour son aspect pittoresque. La proposition éditoriale met l'image au centre du livre. Néanmoins, on retrouve pour chaque édifice une notice, plus ou moins conséquente, qui donne un historique et une description de la planche.

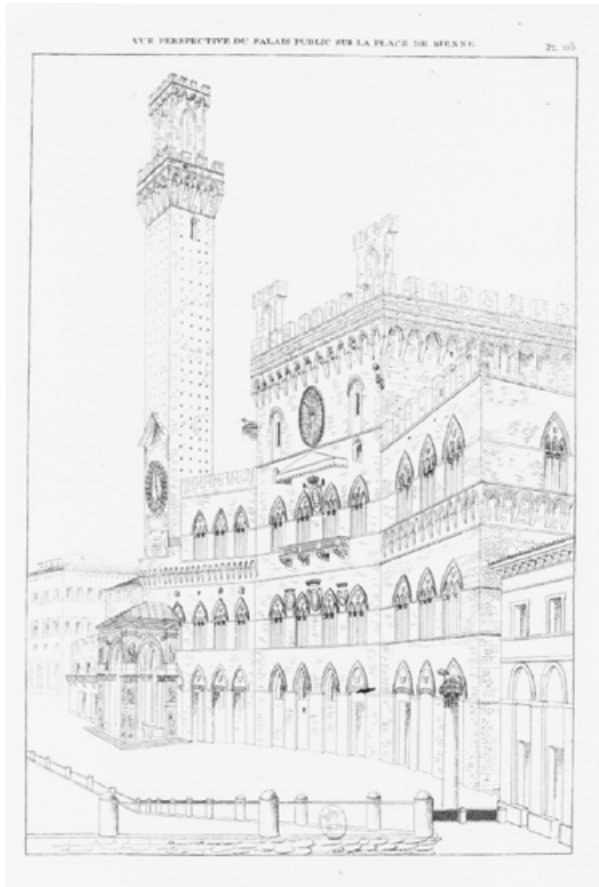


Fig. 2. Vue perspective sur la Piazza del Campo et du Palazzo Pubblico, à Sienne. Auguste-Victor Grandjean et Auguste Famin, *Architecture toscane, ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*, Paris, les auteurs, de l'impr. De Pierre Didot, 1806 à 1815, pl. 103.

8 *Ibid.*, pl. 103.



Fig. 3. Vue perspective de la Porte de Florence, à Sienne. Pierre Clochar, *Palais, maisons et vues d'Italie*, Paris, Clochar Pierre, 1809, pl. 92.

liennes. L'architecture toscane y est toutefois bien présente, formant un corpus majoritairement constitué des modèles florentins du Quattrocento représentés par une élévation ou plan. Néanmoins, le recueil met en avant un seul modèle siennois : la *Porte de Florence*¹⁰ (**fig. 3**). Cette architecture civile est représentée par une vue perceptive. Le pittoresque de cet édifice médiéval est accentué par la présence de quelques personnages en costume qui animent la scène. D'autres éléments vont dans le même sens, comme la décrépitude de la façade et les éléments végétaux qui parent la porte. Tous ces éléments confèrent à l'architecture une esthétique pittoresque et primitive. Cet exemple démontre que Pierre Clochar propose une vision idéalisée de la Toscane médiévale, dont la vue perspective est le médium. De la même manière, en 1821, la publication

Chronologiquement, le deuxième recueil proposant des modèles siennois est celui de Pierre Clochar datant de 1809, qui s'intitule *Palais, maisons et vues d'Italie*⁹. Dès la préface, l'auteur se revendique lui aussi héritier de Percier et Fontaine ; de fait, sa proposition éditoriale se rattache aussi à la production de Grandjean et Famin. Pierre Clochar utilise le même procédé de classification de l'architecture par l'image. Ce recueil ne se limite pas à une aire géographique et y sont publiés des édifices de plusieurs régions ita-

⁹ Pierre Clochar, *Palais, maisons et vues d'Italie*, Paris, Clochar Pierre, 1809, in-folio.

¹⁰ *Ibid.*, pl. 92.

de l'allemand Julius Eugen Ruhl¹¹, propose une vision pittoresque de l'Italie. Ce recueil ne présente pas de modèle siennois ; néanmoins, il est intéressant de le mettre en parallèle avec la production française des « Recueils d'Italie ». En effet, il révèle un système éditorial similaire à ce qu'on peut retrouver en France à cette même période. Ruhl emprunte à ses homologues français les codes du recueil d'Italie. Son travail s'apparente particulièrement à celui de Pierre Clochar. L'architecte allemand propose une série de vues pittoresques souvent animées par quelques personnages, dans lesquelles la présence de la nature renvoie à un aspect primitif de l'architecture transalpine.

La mise en regard de ces publications permet de comparer un discours français, tourné vers l'architecture domestique du *Quattrocento* traduit par des relevés traditionnels, et une architecture médiévale reléguée en seconde position par la vue perspective. Il y a donc ici un double intérêt partagé entre la légitimité de l'architecture de la Renaissance et le pittoresque des édifices médiévaux. De plus, il est intéressant de souligner que ces similarités franco-allemandes se retrouvent dans l'utilisation des vues perspectives. Le discours sur le pittoresque de la Toscane est donc un point qui anime les débats de part et d'autre du Rhin.

L'architecture toscane médiévale : entre industrialisation et primitivisme

Après 1840, l'architecture toscane, et plus généralement l'architecture italienne, conserve sa place dans les recueils. Cependant, les architectes abordent désormais les édifices avec un autre regard. Dans cette seconde moitié du siècle, certains vont délaisser le *Quattrocento* au profit de l'architecture médiévale. Les auteurs français et allemands s'approprient les mêmes modèles mais selon des points de vue qui semblent s'opposer.

En Allemagne la construction en brique est une technique rapidement assimilée par les architectes. En effet, elle permet une nouvelle pratique de l'architecture, plus rapide et qui correspond mieux aux attentes de la Prusse libérée. Deux architectes allemands vont donc s'emparer de l'« actualité » et diffuser de nouveaux modèles. L'apparition de recueils spécifiquement consacrés à la brique et à la terre cuite constitue une véritable nouveauté et témoigne de ce changement de statut du matériau. Les auteurs se tournent donc vers l'Italie pour créer un corpus de modèles, utiles dans leur pratique du projet.

11 Julius Eugen Ruhl, *Dankmaeler der Baukunst in Italien. Nach den Monumenten, gezeichnet*, Darmstadt, 1821, in-folio.

Ludwig Runge est l'un des premiers architectes européens à dédier un recueil exclusivement à la brique. En 1846, il publie *Essai sur la construction en Brique en Italie*¹², complété par un deuxième ouvrage, *Beitrag zur Kenntniss der Backstein – Architektur Italiens*¹³ en 1852. Ces deux volumes prennent la forme d'un véritable manifeste en faveur de la brique, comme il le revendique dans la préface de son premier recueil : « Ses qualités rendent la brique fort propre dans les constructions dans lesquelles on veut atteindre avec peu de moyens une élégance architectonique »¹⁴. Il complète son plaidoyer en ajoutant : « Si je parviens à rehausser l'intérêt pour la construction en brique, et à en ajouter un nouveau, je croirai mon but atteint par la publication de cet ouvrage. Et en effet, celui qui connaît la beauté et l'admirable effet des bâtiments faits de briques doit désirer de voir ce mode de construction plus favorisé au milieu de nous »¹⁵.

Son corpus de modèles comprend quelques références à l'architecture de Sienne. En effet, il n'appréhende plus les édifices dans leur globalité, mais il puise dans chaque bâtiment les éléments les plus intéressants, tout en fournissant de petites notices historiques et descriptives. À aucun moment l'auteur ne propose de plan, il privilégie toujours l'élévation complète ou partielle et les détails. Cette « mise en série » d'éléments d'architecture peut s'apparenter aux catalogues commerciaux destinés à la diffusion d'éléments d'architecture produits en série. Cette manière de concevoir le recueil démontre un intérêt qui se tourne vers une architecture industrielle et standardisée. Dans le deuxième ouvrage de Runge, un seul modèle siennois est présent, celui de l'église Santa Chiara¹⁶. Cette planche est composée d'une élévation de la façade occidentale et de détails comme la rosace, les fenêtres ou l'archivolte des fenêtres. Cela illustre parfaitement la démarche éditoriale de l'auteur qui consiste à décomposer les édifices en éléments d'architecture autonomes. Les deux recueils de Ludwig Runge illustrent un nouveau regard porté sur la brique et la terre cuite standardisées. L'architecte appréhende l'architecture toscane, et plus largement italienne, comme un modèle dans le débat technique allemand. L'absence de

12 Ludwig Runge, *Essai sur la construction en brique en Italie*, Berlin, Heymann, 1847-1849, in-folio.

13 Ludwig Runge, *Beiträge zur Kenntniss der Backstein – Architektur italiens, neue folge*, Berlin, Ernst & Korn, 1852, in-folio.

14 « [...] Nous découvrons en elle les qualités suivantes : la composition de ses pièces, proportionnellement petite qualité qui produit dans les moulures des saillies qui paraissent petites en proportion de leur hauteur ; puis la richesse dans les ornements plats ; troisièmement une grande multiplicité dans les moulures, fondées sur la possibilité de la variété des formes ; enfin les ornements qu'on obtient par les couleurs variées et l'émail que l'on peut donner à la brique », Ludwig Runge, *Essai sur la construction*, *op. cit.*, « Préface ».

15 *Ibid.*

16 Ludwig Runge, *Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architektur*, *op.cit.*, pl. 18

plans reflète son désintéret pour la dimension fonctionnelle de cette architecture ; il privilégie la dimension structurelle et ornementale propre à la brique.

Dans la même perspective théorique, Heinrich Strack publie en 1889, le recueil *Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien nach Original-Aufnahmen*¹⁷. Ce volume marque une volonté de diffuser des modèles d'ornements d'une grande richesse et bon marché. Il s'intéresse principalement à la ville de Sienne dont il fait l'éloge en ces mots : « Aucune ville n'est aussi riche de palais médiévaux en brique ». L'architecture civile, domestique et religieuse sont présentes dans le corpus dédié à cette ville. On retrouve quatre palais, le *palazzo Rocca-Salimbeni*¹⁸, le *palazzo del Diavolo*¹⁹, le *palazzo Grotanelli* et le *palazzo via Ricasoli*²⁰ (fig. 4). Ces exemples médiévaux mettent en avant la beauté austère de l'architecture en brique et la finesse d'ornements qui soulignent la structure. L'utilisation d'élévations partielles témoigne de cette

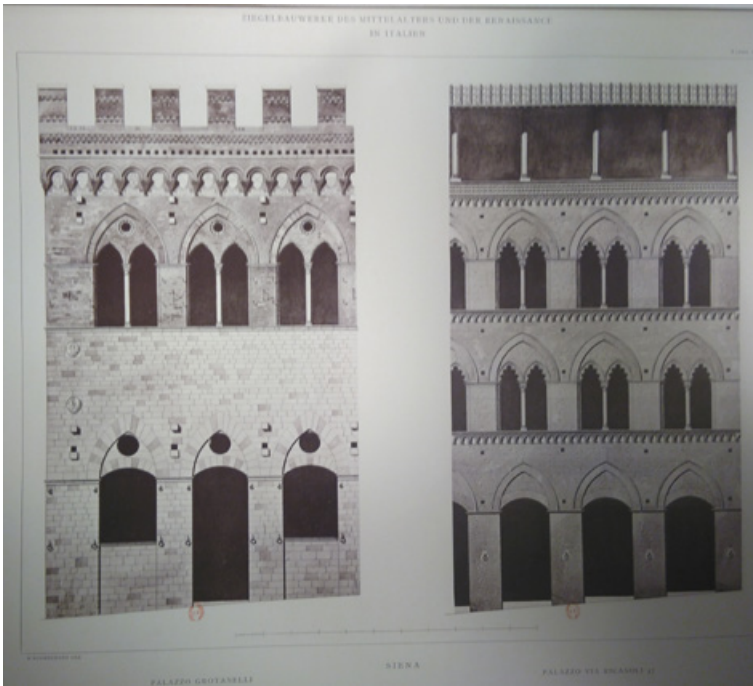


Fig. 4. Élévations partielles des façades du Palais Grotanelli et le Palais via Ricasoli, à Sienne. Heinrich Starck, *Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien nach Original-Aufnahmen*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1889, pl. 6.

17 Heinrich Strack, *Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien nach Original-Aufnahmen*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1889.

18 *Ibid.*, pl. 1.

19 *Ibid.*, pl. 3.

20 *Ibid.*, pl. 6.

volonté de présentation en série visant à créer un recueil de modèles. De plus, la mise en page des notices est ponctuée par la « mise en série » d'ornements ou d'exemples techniques et structurels. En effet, la succession d'éléments d'architecture ou de décors en terre cuite renvoie à un « répertoire de formes » mis à disposition des architectes ou des industriels pour créer une architecture de qualité à moindre coût. Cette démarche théorique fonde le projet autour de l'idée de composition architecturale. Cette nouvelle forme éditoriale, qui s'affirme en Allemagne, s'accompagne d'un discours portant aussi sur l'apport technique des modèles italiens. Ici, les architectes allemands regardent, discutent et publient les modèles médiévaux pour étayer un discours tourné vers la modernité.

Les architectes français, qui abordent l'architecture toscane, développent une approche diamétralement opposée. En effet, s'ils partagent avec leurs homologues allemands un intérêt pour l'architecture médiévale, ils entretiennent néanmoins un rapport primitif à la Toscane. En effet, les ouvrages de Aymar Verdier et François Cattois, tout comme ceux de Georges Rohault de Fleury, se nourrissent d'une idéologie ultramontaine, qui voit dans la civilisation médiévale, celle qui porte la Foi unie autour du pape. Dans un même temps, ils opposent l'artisanat, représenté par le Moyen Âge, et le travail industriel symbolisé par la modernité et le progrès. Ces auteurs s'approprient la Toscane médiévale et élaborent un discours animé par la Foi. Cette pensée reste marginale dans le champ théorique français, car les débats se cristallisent autour de l'éclectisme classique et du rationalisme gothique²¹. Ces auteurs incarnent une forme de préraphaélisme architectural français.

Aymar Verdier et Cattois publient, entre 1855 et 1857, un recueil intitulé *Architecture civile et domestique au Moyen Âge et à la Renaissance*²². Ces auteurs proposent quelques architectures siennoises, comme le *Palazzo Buonsignori*²³. Cet édifice est illustré par trois planches, la première est organisée autour de l'élévation de la façade principale, du plan au sol et des détails. Cette planche donne une vue d'ensemble du palais. Quant aux deux autres, elles sont portées sur les détails d'ornements ou d'éléments architectoniques. L'ensemble permet d'appréhender l'édifice de manière plus exhaustive que les recueils de l'allemand Runge, ne proposant bien souvent que des relevés partiels. Ici, les auteurs mettent en avant l'archaïsme de l'architecture médiévale, en insistant sur l'asymétrie du plan, mais ils se livrent néanmoins à un travail d'idéalisation

21 François Loyer, *Le Siècle de l'industrie*, Paris, éd. Albert Skira, 1983, p.111.

22 Aymar Verdier et François Cattois, *Architecture civile et domestique au Moyen Âge et à la renaissance*, Paris, Dideron, 1855-1857.

23 *Ibid.*, pl. 1 à 3.

de la façade. Le commentaire dont ils accompagnent la présentation de l'édifice n'est pas anodin, car ils mettent en valeur la ville de Sienne comme : « [...] un pays de l'Italie où les édifices du Moyen Âge présentent le plus de variétés des matériaux employés. La brique, les terres cuites et le marbre y sont combinés de la manière la plus habile et la mieux entendue à l'endroit de l'économie »²⁴. Ce commentaire sous forme d'éloge se poursuit en mettant en opposition les constructions « colossales et massives » de pierre à Florence avec les terres cuites de Sienne. Il démontre que les auteurs participent à la distinction entre Sienne, dont ils considèrent qu'une foi sincère émane tandis que Florence est touchée par la décadence de la Renaissance. La question de la brique est quelque peu abordée, notamment dans la notice du *palazzo Buonsignori*, où Verdier et Cathois énoncent : « [...] cherchons donc peu à peu à sortir de nos modes vulgaires de bâtir, et sachons, sans détriment pour les intérêts parcimonieux de notre temps, mettre à profit les traditions artistiques d'un pays et d'un passé si féconds en beauté en tout genre », et ils ajoutent : « Nous insistons d'une manière particulière sur l'architecture de Sienne parce qu'elle paraît applicable dans différents pays d'Europe où la pierre est d'un prix élevé [...] »²⁵. Les auteurs voient dans la brique une alternative technique, leur discours ne s'en tient néanmoins qu'à quelques commentaires, *a contrario* des développements des recueils allemands. De plus, ils semblent s'attarder davantage sur l'aspect esthétique et économique que sur l'approche structurelle et technique initiée outre-Rhin.

Georges Rohault Fleury publie, entre 1870 et 1873, un ouvrage intitulé *La Toscane au Moyen-âge, Architecture civile et militaire*²⁶. En privilégiant ce corpus, il espère créer un panorama des procédés stylistiques et techniques médiévaux, mais il a également l'intention de « [...] saisir les différences d'art, d'industrie, de murs qui nous séparent du XIII^e ou du XIV^e siècle, il faut descendre aux monuments civils & militaires. Dans ces vieux murs, on trouvera une civilisation souvent supérieure à la nôtre quoique dédaignée, et on se convaincra que ces grands siècles de foi, exclusivement regardés comme bâtisseurs d'églises, n'étaient pas moins habiles à ériger des forteresses et des palais »²⁷. Cette dimension morale et historique lui permet d'opposer la société du XIX^e siècle au Moyen Âge, en énonçant implicitement une critique du monde industriel et capitaliste de son époque, face à un idéal chrétien médiéval.

²⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, vol. 1, p. 56.

²⁶ Georges Rohault de Fleury, *La Toscane au Moyen Âge*, Paris, Lacroix, puis Vve. Morel, 1870-1873.

²⁷ *Ibid.*, « Préface ».

L'auteur évoque la ville de Sienne grâce à un corpus d'édifices domestiques, notamment les édifices fortifiés siennois, comme le *Palazzo Santa Reina*²⁸ ou *Landi Salimbini*²⁹, qui focalisent son attention. Rohault de Fleury aspire à dégager les caractéristiques vernaculaires de l'architecture toscane, en se concentrant sur un corpus de palais fortifiés, dont l'aspect défensif renforce le primitivisme. Dans son second tome, il laisse une place importante au *Palazzo pubblico*³⁰ auquel il consacre onze planches et une notice. Cette dernière évoque sa construction ainsi que l'histoire de la ville de Sienne, et Rohault de Fleury propose une élévation de la façade³¹. Contrairement à Grandjean et Famin, il n'y a plus de réticence de la part de l'architecte à le présenter par l'intermédiaire de dessins classiques en géométral. Suit une vue perspective restaurée de la *Piazza del Campo*³² dans laquelle on retrouve une approche pittoresque et presque sentimentale. Georges Rohault de Fleury complète le relevé par un plan de la ville, les plans du rez-de-chaussée et du premier étage, des détails, mais aussi des vues perspectives animées par des personnages en costume. L'ambiance pittoresque et le trait presque naïf accentuent une approche primitive de la vie et de l'architecture médiévales.

Les modèles siennois permettent d'illustrer les édifices palatiaux et civils, mais Georges Rohault de Fleury propose un relevé exhaustif d'autres types d'édifices, comme des maisons, des marchés, des ponts, des moulins, des lavoirs, ou encore des fortifications par l'intermédiaire de modèles issus d'autres villes. Le recueil de Grandjean et Famin offre pour sa part une vision d'ensemble sur les architectures qui structurent la vie sociale, politique et commerciale du XIII^e au XIV^e siècle. Les discours français, dans lesquels l'approche morale et religieuse est omniprésente, s'opposent donc aux discours allemands portés sur une approche structurelle et stylistique.

Du recueil de modèles à l'histoire de l'architecture

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les publications françaises proposant des modèles toscans s'essouffent, alors qu'en Allemagne elles se multiplient. Certaines publications sont destinées à la pratique du projet. Néanmoins, un discours plaçant la Toscane au cœur de l'histoire de l'architecture se développe parallèlement. L'architecture médiévale est mise de côté au profit d'une

28 *Ibid.*, vol. 2, pl. 22.

29 *Ibid.*, vol. 2, pl. 14.

30 *Ibid.*, vol. 2, pl. 1 à 11.

31 *Ibid.*, vol. 2, pl. 1 et 2.

32 *Ibid.*, vol. 2, pl. 3.

exaltation de la Renaissance. Il faut noter que cette seconde moitié du siècle est dominée par la pensée du professeur Jacob Burckhardt. Cet historien suisse a une véritable influence sur l'étude de la Renaissance italienne, notamment dans les territoires germaniques, grâce à deux publications, *Cicerone*³³ (1855), et *La Civilisation de la Renaissance en Italie*³⁴ (1860).

Alexander Schütz publie, entre 1878 et 1880, un recueil composé de quatre tomes³⁵. En référence au *Cicerone* de Jacob Burckhardt, l'ouvrage aborde l'architecture de la première Renaissance et de la haute Renaissance, les décorations en bois, en pierre et en terre cuite. L'absence de notices est justifiée par Schütz dans la préface : « Joindre à cette collection un texte explicatif me sembla superflu, puisque Monsieur le Professeur Jacob Burckhardt a déjà marqué de manière inégalable l'esprit de cette époque impressionnante, à laquelle nous devons la création d'œuvre d'art de la Renaissance Italienne, car son *Cicerone* associe et remplit de manière unique la double finalité de décrire l'évolution historique de l'architecture italienne de décrire l'évolution historique de l'architecture italienne en prenant en compte les groupements locaux et d'accompagner les voyageurs en tant que guide et conseiller, dont on ne peut se passer »³⁶. Avec l'ouvrage de Schütz, le discours change. L'architecture toscane n'est plus au service de la pratique du projet, mais considérée comme un maillon de l'histoire de l'architecture. De plus, les modèles siennois sont évoqués et documentés exclusivement par des photographies (fig. 5). Ce changement est dû à l'évolution des techniques de représentation et d'édition, mais il change le statut du recueil qui n'est plus véritablement composé autour de la notion modèle mais devient un outil au service du discours de l'historien d'art.

Les architectes Heinrich von Geymuller et Carl von Stegmann publient une monographie, *Architektur der Renaissance in Toscana*³⁷ (1885 et 1908), dans laquelle l'influence burckhardienne est bien présente. Geymuller et Burckhardt

33 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweighauser Verlagsbuchhandlung, 1855.

34 Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, Schweighauser Verlagsbuchhandlung, 1860.

35 Alexander Schütz, *Die Renaissance in Italien eine Sammlung der werthvollsten erhaltenen Monumente in Chronologer folge geordnet*, Hamburg, Strumper & co, 1878-80.

36 « Dieser Sammlung einen erläuternden Text beizugeben, kam mir überflüssig vor, da Herr Professor Jacob Burckhardt, das Wesen jener gewaltigen Epoche, der die Meisterwerke italienischer Renaissance in Entstehung verdanken, bereits in so unübertrefflicher Weise gezeichnet, da sein *Cicerone* den doppelten Zweck, die historische Entwicklung der italienischen mit Rücksicht auf locale Gruppierung zu schildern, und als unentbehrlicher Führer und Berater den Reisenden zu begleiten, in so einzige Weise verbindet und erfüllt. » *Ibid.*, « Vorwort ».

37 Heinrich von Geymüller et Carl Stegmann, *Architektur der Renaissance in Toscana*, München, Bruckmann, 1885-1907.



Fig. 5. Photographie de la façade du Palais Santa Colomba à Sienne. Alexaner Schütz, *Die Renaissance in Italien eine Sammlung der werthvollsten erhaltenen Monumente in Chronologer folge geordnet*, Hamburg, Strumper&co, 1878-1880, pl. I cahier.

entretiennent d'ailleurs une relation épistolaire. L'objectif des architectes est d'aboutir, par l'intermédiaire de divers relevés, à une évocation exhaustive de l'architecture de la Renaissance toscane. En même temps, il s'agit de développer une approche historique scientifique utilisant une méthodologie récurrente pour la rédaction des notices. Ils débent toujours par l'histoire de la construction puis, dans un déroulement logique, sont évoqués les différents éléments qui composent le bâtiment. La présence de références bibliographiques et de sources archivistiques pour chaque commentaire assoit le caractère scientifique de leur approche. De plus, les auteurs prennent position dans le champ de l'histoire

de l'architecture en publiant des dessins originaux ou des photographies. Leur discours est certes destiné à des architectes, avec notamment un vocabulaire et des relevés précis, mais il s'enrichit d'un discours historique. Leur démarche témoigne que le statut de l'auteur glisse peu à peu de l'architecte vers celui de l'historien d'art.

Porter un regard croisé sur les publications françaises et allemandes permet de mettre en évidence plusieurs lectures de l'architecture toscane. Cette mise en parallèle laisse aussi transparaître des convergences et des divergences propres à chaque nation. Du recueil de modèles, passant par les briques médiévales, jusqu'à l'histoire de l'architecture, la Toscane est une région riche, qui, au cours du XIX^e siècle, permet plusieurs appropriations au gré des discussions des architectes et des premiers historiens d'art.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Bruno François, *Regards croisés sur la Toscane*, M1 Recherche d'histoire de l'art (spécialité histoire de l'architecture) sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03, année universitaire 2015-2016.

L'ARCHITECTURE DE CINÉMAS PENDANT LES ANNÉES 1930 AU ROYAUME UNI DE LA CRITIQUE DE PHILIP MORTON SHAND À L'ESSOR DE DEUX REVUES SPECIALISÉES, *THE IDEAL KINEMA ET CINEMA CONSTRUCTION*

ANDRÉS AVILA GOMEZ

Critique et médiatisation d'une typologie architecturale nouvelle

Dans son ouvrage *Modern Theatres and Cinemas*, paru en 1930¹, le critique d'architecture britannique Philip Morton Shand (1888-1960) dresse un panorama de l'évolution de l'architecture des cinémas, en s'appuyant sur la comparaison de projets de cette nouvelle « *architecture of pleasure* »², construits au cours de la décennie précédente en Europe. Au-delà de la richesse documentaire (la quantité, la diversité et la qualité des photographies) de l'ouvrage de Shand, son ouvrage est le plus pointu parmi ceux publiés depuis la seconde moitié des années 1920 (fig. 1) par les architectes eux-mêmes, par les critiques d'architecture ou par les historiens de l'art.

Parmi les exemples représentatifs de l'architecture cinématographique récente, Shand présente le Théâtre Pigalle³ à Paris, de l'architecte parisien Charles Siclis (1889-1942) comme « le bâtiment le plus nouveau et ambitieux de

1 Philip Morton Shand, *Modern Theaters and Cinemas*, London, B. T. Batsford, 1930.

2 C'était le titre de la collection dans laquelle a paru cet ouvrage. La publicité annonçait : « Further volumes in this series will shortly be announced dealing with the modern movement in the architecture of Hotels, Cafés, Restaurants, Bars, Dance-Halls, Stadiums, and the Architecture of Sports and Travel ».

3 Le Pigalle, considéré en quelque sorte comme le chef d'œuvre de Siclis, a été largement diffusé médiatiquement, aussi bien dans les périodiques d'architecture et de construction que dans la presse généraliste. Bien entendu, le Pigalle est aussi présent dans les deux ouvrages sur l'œuvre de Siclis, parus au cours des années 1930 : Guillaume Janneau (préf.), *Charles Siclis*, Genève, Editions Les Maîtres de l'architecture d'Art Charles Moreau, 1931 ; Jean Locquin *et al.*, *Charles Siclis*, Boulogne, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1937 [?].

Année	Auteur(s)	Titre
1925	Emile Vergnes	<i>Cinéma: vues extérieures et intérieures, détails, plans.</i>
1926	Paul Zucker	<i>Theater un Lichtspielhäuser</i>
1927	R. W. Sexton & B. F. Betts (éd)	<i>American theatres of today (Vol 1)</i>
1928	Fritz Wilms	<i>Lichtspieltheaterbauten</i>
1930	R. W. Sexton (éd)	<i>American theatres of today (Vol. 2)</i>
1930	Robert Caplain	<i>Salles de spectacle</i>
1930	Charles Sclis	<i>Théâtres, cinémas</i>
1930	Philip Morton Shand	<i>Modern theatres and cinemas</i>
1931	Paul Zucker & Otto Stindt	<i>Lichtspielhäuser, Tonfilmtheater</i>
1933	Roger Poulain	<i>Salles de spectacles et d'auditions</i>
1936	Bruno Moretti	<i>Teatri</i>
1936	Sidney Berstein <i>et al.</i>	<i>Modern Cinemas</i>
1937	P. De Montaut et A. Gorska	<i>Vingt salles de cinema</i>

Fig. 1. Principaux ouvrages sur l'architecture des cinémas publiés entre 1925 et 1939.

son genre»⁴, véritable synthèse de tous les principes modernes. En même temps, l'auteur souligne l'importance du Kino Universum d'Erich Mendelsohn (1887-1953) construit en 1927-1928 à Berlin, bâtiment avant-gardiste à l'origine d'une nouvelle phase dans le *design* des salles de cinéma modernes⁵. Moyennant une centaine de photos noir et blanc montrant l'intérieur des salles de cinéma, et vingt-cinq clichés des vues extérieures – dont sept nocturnes –, le lecteur découvre quelques dizaines de salles et bâtiments que Philip Morton Shand instaure comme des modèles: le Cinéma de L'Aubette à Strasbourg de Théo Van Doesburg, le cinéma Skandia à Stockholm de Gunnar Asplund, le cinéma Sèvres à Paris d'Henri Sauvage, la Großes Schauspielhaus et les cinémas berlinois de Hans Poelzig, les théâtres et les cinémas berlinois d'Oskar Kaufmann et de Fritz Wilms. Le seul exemple extra-européen est le Ziegfeld Theatre à New York

4 « The newest and most ambitious building of its kind », Philip Morton Shand, *Modern theatres and cinemas*, *op. cit.*, p. 15.

5 « We are all of us privileged, if we will, to watch the evolution of cinema design, for an important (if only in the sense of capacity) picture house is opened about once a week. And about once a year a cinema is completed that is important architecturally, and which, like Mendelsohn's Berlin *Universum* represents a new phase in design », Philip Morton Shand, *Modern theatres and cinemas*, *op. cit.*, p. 15. Les traductions (en français depuis l'anglais) des citations ont été faites par Marie Beauvalet.

de Joseph Urban et Thomas W. Lamb⁶. Selon Shand, les architectes allemands étaient les plus inventifs car ils s'éloignaient des adaptations typologiques issues de l'architecture théâtrale classique. Ils étaient peu enclins à succomber aux imitations de la « magnificence barbare et étouffante des « Palaces » américains ».

L'un des principaux traits communs aux cinémas construits en Allemagne pendant les années 1920 fut la façon d'utiliser et de mettre à profit la lumière dans l'ensemble du bâtiment, ce que l'on a pu appeler la *Lichtarchitektur*⁷. En effet, les nouvelles typologies architecturales développées pour abriter la plupart des activités commerciales modernes ont constitué un véritable champ d'expérimentation que les architectes allemands ont su exploiter pendant la deuxième moitié des années 1920. Avec le progrès de la photographie de nuit, de captivants clichés nocturnes des cinémas (tels que le Titania Palast de Schöffler, Schlönbach & Jacobi, le Lichtburg de Rudolf Fränkel à Berlin ou le Capitol de Friedrich Lipp à Breslau), sont rapidement diffusés et commentés dans les ouvrages et périodiques européens d'architecture, y compris dans celui de Shand : « "L'architecture de nuit" s'est considérablement développée en Allemagne pour les grands magasins, les restaurants, les cafés et surtout, pour les cinémas. Certains des plus grands architectes allemands [...] considèrent que la façade du cinéma ne devrait être qu'un arrière-plan neutre et discret pour l'éclairage au néon : un écho maçonné de l'écran textile. [...] Le cinéma dort le jour comme d'autres bâtiments le font la nuit. C'est pourquoi sa façade doit ignorer les prétentions du soleil et être interprétée en termes d'architecture nocturne et non diurne, car, dans l'obscurité, elle peut se revêtir d'un éclat de lumière,

6 Depuis 1969, avec la parution de l'ouvrage de Dennis Sharp – constituant sans doute le premier bilan historique important sur l'architecture des cinémas –, les auteurs principalement anglo-saxons ont étayé l'hypothèse de deux « écoles » nées aux États-Unis (la « *hard-top* » et la « *atmospheric* ») dont la genèse et l'évolution auraient marqué globalement l'architecture de cinémas pendant la première moitié du xx^e siècle. Cité par Philip Morton Shand, Thomas W. Lamb était considéré un pionnier de l'une de ces branches : « The American movie palaces of the twenties acted as models on which British and European designers drew for inspiration. Basically, there were two schools of thought about movie buildings in the States, one advocated the use of neo-Classical forms and motifs and was known as the "hard-top" school, the other advocated a more experimental type of structure were a completely artificial environment could be created and was known as the "atmospheric" school. Thomas W. Lamb was the doyen of the first group of designers and was firmly rooted in the *Beaux-Arts* tradition. John Ebersson inspired the more bizarre designs of the atmospheric. In between there were the designers who would conceive their buildings as the mood took them or the promotor dictated », Dennis Sharp, *The Picture Palace and Other Buildings for the Movies*, London, Frederick A. Praeger Publishers, 1969, p. 7.

7 Terme attribué au professeur Joachim Teichmüller (1866-1938).

dont les teintes sont changeantes à volonté»⁸. Shand critiquait ouvertement la médiocrité conceptuelle et formelle des cinémas britanniques, surtout à l'égard des salles allemandes : « Avec un niveau de conception aussi déprimant parmi les cinémas britanniques, il est encourageant de se tourner vers ce qui se fait dans le même domaine dans un pays – nominalement, du moins – en semi-faillite comme l'Allemagne [...] En considérant les tendances actuelles en termes de conception de cinémas, il ne faut pas oublier que l'architecture moderniste a été adoptée en Allemagne avec bien plus de d'enthousiasme et à une échelle bien plus large qu'ici ou qu'en Amérique »⁹. Quarante ans plus tard, l'historien de l'architecture britannique Dennis Sharp (1933-2010), fut le premier à reconnaître dans *The Picture Palace and Other Buildings for the Movies*¹⁰ l'importance et l'originalité de l'analyse de Shand, non seulement dans *Modern Theatres and Cinemas*, mais aussi dans les principales revues d'architecture britanniques¹¹.

- 8** « « Night architecture » has been very considerably developed in Germany for big shops, restaurants, cafés and, above all, cinemas. Some of the leading German architects [...] consider that the cinema façade should be little more than an unobtrusive neutral background for Neon-lighting: a masonry echo of the linen screen. [...] The cinema sleeps by day as other buildings do by night. Therefore its façade should ignore the claims of sunshine and be interpreted in terms of night, not day, architecture, because in darkness it can robe itself with a blaze of light, the hues of which are changeable at will », Philip Morton Shand, *Modern theatres and cinemas*, *op. cit.*, p. 27.
- 9** « With such a depressingly low level of design among British cinemas, it is heartening to turn to what is being done in the same field in a – nominally, at least – semi-bankrupt country like Germany [...] In considering the present trend of cinema design, the fact that Modernist architecture has been adopted in Germany with far greater enthusiasm and on a far wider scale than here or in America must not be overlooked », *ibid.*, p. 20.
- 10** La parution de cet ouvrage en 1969, coïncide avec la période de création à Londres, de la *Cinema Theatre Association*, en 1967 et sous l'initiative du journaliste Eric George. <http://cinema-theatre.org.uk/>.
- 11** « In the mid-twenties English architects were almost completely unaware of Continental developments were after the war the search had been for a distinctive and 'modern' architecture, a point that is made very clear if a further comparison is made between English picture theatres of the time and the work, say, of Wilms or Poelzig in Germany or Gunnar Asplund's Skandia Cinema in Stockholm of 1922. What inspiration English designers had was drawn from the American in general and from Thomas Lamb and John Ebersson in particular. Lamb's early and rather heavy Adam-esque structures were considered to be both tastefully designed and proportionally acceptable by his English counterparts. The English tendency towards tradition and conventional architectural values only changed towards the end of the 'thirties. This was due very largely to the evangelising activity of one man, P. Morton Shand. Shand was not an architect but he was completely enamoured of the Modern Movement and the progress its pioneers made on the Continent. In articles in the *Architectural Review* from 1929 onwards he exhorted English architects to follow the lead of their Continental *confrères* », Dennis Sharp, *The Picture Palace and Other Buildings for the Movies*, *op. cit.*, p. 92.

Les cinémas dans les revues d'architecture et de construction

L'analyse de Shand dévoile le contexte dans lequel se sont développées les deux uniques revues britanniques entièrement consacrées à l'architecture des cinémas : *The Ideal Kinema* et *Cinema Construction*¹². En effet, à partir de 1925, les dessins, les plans et les photographies de salles de cinémas sont de plus en plus publiés dans les périodiques d'architecture et de construction européens, accompagnés souvent d'annonces publicitaires ou d'articles consacrés aux aspects techniques, spatiaux ou décoratifs des salles.

Des numéros spéciaux ou de dossiers permettent aux rédacteurs, aux correspondants internationaux ou aux architectes eux-mêmes, de présenter des projets rendant compte de l'évolution d'une architecture à la croisée des modèles classiques de l'architecture théâtrale et des nouvelles manifestations des architectures commerciales. En France, *L'Architecture d'aujourd'hui*¹³, *La Technique des travaux*, *La Construction moderne*¹⁴, et *Le Béton armé*¹⁵ et au Royaume-Uni, *Architectural Review*, *The Architects' Journal*¹⁶, et *The Brick Builder* ont régulièrement rendu compte de cette actualité¹⁷. Outre-Manche, au cours des années 1930, l'essor de l'industrie cinématographique donne un élan définitif à la construction de cinémas : d'après les chiffres donnés par *The Ideal Kinema* dans le numéro de janvier 1936, environ 2 000 nouveaux cinémas auraient ouverts en 1935, le parc de salles atteignait ainsi 4 700 cinémas, la plupart présentant

12 Le dépouillement des collections de ces deux revues a été effectué à la British Library, et initialement aux CTA Archives de la *Cinema Theatre Association*, grâce à la collaboration de Clive Polden.

13 Les vues extérieures de cinémas sont aussi utilisées pour illustrer certains autres thèmes ; « L'esthétique de la rue », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 3, avril 1933.

14 La première notice dans cette revue, concernant une salle de cinéma, a été publiée en janvier 1922 : le Cinéma Family Palace à Malakoff (1400 places, situé dans la banlieue parisienne), de l'architecte Emile Vergnes.

15 En 1928, dans le n° 239 et le n° 240 (janvier et février), a été publié le dossier intitulé « Les cinémas et le béton armé », signé par P. Boyer.

16 *Modern Cinemas*, ouvrage publié en 1936, est issu d'un numéro spécial préparé par *The Architects' Journal*. Sidney L. Bernstein, l'éditeur, commence l'ouvrage par cette courte note : « Editor's note: The contents of this book originally appeared as a Special Cinemas Number of *The Architects' Journal*. The issue went out of print within a few days and the demands for it have been so numerous and so long sustained that it has now been decided to re-issue without alteration, but in book form, the whole of the editorial contents of the number with the exception of a few pages of merely topical interest », *ibid.*

17 En France, cette architecture était aussi montrée de manière régulière dans les pages de revues assez divers telles que : *Art & Décoration*, *Art & Industrie*, *Lux*, *La Revue de l'éclairage* ou *La Cinématographie française*.

une capacité inférieure à 1 500 places¹⁸. Ce contexte a favorisé le développement de nos deux périodiques – déjà existants en tant que suppléments –, lesquels ont fourni aux lecteurs, jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, des informations précises et régulières et des conseils quant au développement d'une architecture adaptée à la projection de films.

The Ideal Kinema et *Cinema Construction* accordent la primauté aux documents photographiques et graphiques qui sont accompagnés de brefs commentaires et de notes descriptives, tandis que le contenu des articles se réfère principalement à : la distribution des bâtiments, aux caractéristiques décoratives, aux détails techniques et les matériaux employés.

The Ideal Kinema

Créée en 1927 en tant que supplément de *Kinematograph Weekly*, la revue *The Ideal Kinema* est publiée pour la première fois en tant que mensuel autonome en décembre 1932. Entre janvier 1933 et août 1939, 81 numéros sont publiés sous la direction de George Coles, architecte londonien qui fait office d'*architectural editor* et qui était déjà connu à la fin des années 1920 en tant que concepteur de théâtres et de salles de cinéma¹⁹. Le contenu est organisé autour de quatre rubriques principales : *Architectural Section*, *Theatres Illustrated and Described*, *Studio Section* et *Technical Section* ; cette dernière, plus tard renommée *Kine Technique*, est dirigée par l'ingénieur R. Howard Cricks et occupe toujours les dernières pages de la revue. Avant la Seconde Guerre mondiale, *The Ideal Kinema* change de sous-titre à plusieurs reprises²⁰, sans modifier ni sa politique éditoriale ni son contenu, toujours centré vers les aspects architecturaux, décoratifs et techniques des salles de cinéma. La revue s'adresse aux propriétaires de salles, aux architectes, aux décorateurs, aux ingénieurs-conseils et aux techniciens ainsi qu'aux chefs d'entreprises (industriels ou commerciaux).

18 « Observations », *The Ideal Kinema*, 16 janvier 1936, p. 3.

19 « The whole of the Architectural Department of the new paper will be in charge of George Coles, FRIBA, the eminent kinema architect, who will in future act with the editorial staff. One of the greatest experts on kinema design and construction, Mr. Coles has been responsible for some of the most attractive and discussed theatres in the country. The benefit of Mr. Cole's long experience will be at the service of all our readers » ; « George Coles, FRIBA, joins our staff. Important and far reaching development », *The Ideal Kinema*, 15 décembre 1932, p. 5.

20 *A monthly record of developments in the motion picture industry* (premières années) ; *Design, building, equipment* (fin des années 1930) ; mais le sous-titre a aussi changé après la guerre : *A record of modern practice in architecture and technics* (fin des années 1940) ; *Architecture, equipment and service* (début des années 1950).

La primauté donnée aux aspects architecturaux et décoratifs, pendant ces années « indépendantes » de la revue, cède définitivement la place à des contenus plus commerciaux et plus techniques après la guerre.

Cinema Construction

131 numéros de la revue *Cinema Construction*²¹ sont publiés entre octobre 1929 et août 1939. Ils circulent successivement sous quatre dénominations : *Cinema Construction*²² ; Cinema, Theatre and Allied Construction²³ ; Cinema, Theatre & General Construction²⁴ ; et *Cinema & Theatre Construction*²⁵. La ligne éditoriale est comparable à celle de *The Ideal Kinema*, bien que *Cinema Construction* n'aie jamais eu d'*architectural editor* aussi renommé que George Coles. Toujours centrés sur la production britannique, les articles thématiques s'intéressent aux tendances décoratives et aux progrès techniques concernant la projection et la sonorisation. La revue bénéficie d'une importante quantité d'annonces publicitaires, dont les photographies viennent compléter les articles.

D'autre part, chaque année, dans le numéro du mois de janvier, une rubrique d'une dizaine de pages, « *Retrospect. Building activities during the past year* », dresse le bilan exhaustif de la construction des cinémas sur le territoire britannique. Elle est illustrée par une sélection de photographies des nouvelles constructions, reconversions ou réaménagements de salles de cinéma²⁶.

L'éditorial, intitulé *The Month's Survey*, informe, statistiques à l'appui, sur l'état du secteur et analyse le rôle joué par les cinémas en tant qu'équipement,

21 Sous-titrée : *A High-Class Journal for Architects, Builders and Owners*.

22 Octobre 1929-mars 1930.

23 Avril 1930-avril 1931.

24 Mai 1931-décembre 1934.

25 Janvier 1935-août 1939.

26 Le dossier publié en 1934 en est un bon exemple : « [...] a review of 1933 should, to most of us, be a source of satisfaction. It may have been even better than a «boom» year – not always an unmixed blessing – in that it has given definite promise of better times ahead, and in that it has brought us the comfort and confidence of being reasonably able to think of the “depression” as being a thing of the past. Although we may not yet be “out of the wood”, the development in the past 12 months, particularly in the field of cinema construction, gives cause for welcoming 1934 with great optimism. Where but a few years ago it was only too commonplace to hear of building schemes being abandoned or indefinitely postponed, 1933 brought a fine crop of new or reconstructed theatres opened. These activities, combined with the indication that fresh fields have been sought for development, have given a very welcome encouragement to the building and allied industries, and give just cause for entering upon 1934 with confidence », « *Retrospect, 1933. A commentary on the Building activities of the year* », *Cinema Theatre and Allied Construction*, janvier 1934, p. 8.

sans négliger leur dimension sociale, culturelle et économique²⁷. Il est difficile d'établir l'identité des auteurs de la plupart des articles, à l'exception des articles thématiques, à savoir un ou deux par numéro. Les autres contributions, même celles évoquant des projets à l'étranger, ne sont jamais signées.

De l'architecte spécialisé aux « *contracts all-in* » ?

Les 212 numéros publiés dans les années 1930 de *The Ideal Kinema* (81) et *Cinema Construction* (131), constituent un moyen efficace d'autopromotion pour un réseau d'architectes spécialisés (*kinoarchitekts*), assurant une visibilité à cette génération de praticiens pour la plupart nés entre 1880 et 1900. Les projets de Cecil Masey (1880-1960), George Coles (1884-1963), William Riddell Glen (1885-1950), Harold William Weedon (1887-1970), Robert Cromie (1887- ?), Thomas Cecil Howitt (1889-1968), John Stanley Coombe Beard (1890-1970), Andrew Mather (1891-1938), Alistair Gladstone MacDonald (1898-1993), Leslie Hagger Kemp (1899-1997) et de William Sidney Trent (1903-1944) sont les plus médiatisés, presque « surmédiatisés »²⁸. Pourtant, Francis Thomas Verity (1864-1937) fut le premier architecte britannique reconnu, en Angleterre et ailleurs, comme un spécialiste dans ce domaine. En 1923, il remporte notamment la médaille du concours annuel du *Royal Institute of British Architects*, grâce à la façade du *Shepherd's Bush Pavillion* à Londres²⁹. Le nom de Frank Thomas Verity fait partie de la liste des 19 *specialised architects* installés en Angleterre ; cette liste est publiée en 1931 dans les pages de l'annuaire français du cinéma, *Le Tout Cinéma (Saison 1930-1931)*, qui inclut aussi quelques autres agences et architectes tels que George Coles, Robert Cromie, et d'autres moins connus.

En France, Frank Thomas Verity a collaboré avec l'architecte Auguste Bluysen (1868-1952)³⁰ pour le projet pour la nouvelle salle (1 900 places) du Vaudeville

27 « The construction of new cinemas, theatres and skating rinks, not to mention the reconstruction and reconditioning of existing centres of entertainment, shows no signs of exhaustion. [...] London and all the large provincial cities are continually spreading their spheres of influence and planning new housing estates, which rapidly develop and create a demand for new centres of amusement », *Cinema Theatre and Allied Construction*, mars 1931, p. 15.

28 Andrés Avila Gómez, « La arquitectura de los cines de circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles », *Bitácora-Arquitectura*, 28, 2014, p. 90-101.

29 RIBA London Street Architecture Award for the best London façade.

30 À Paris, Auguste Bluysen a conçu la façade du Théâtre Daunou (1919-1922) puis, en 1927, il a réalisé le Théâtre de la Michodière. En 1932, en collaboration avec l'ingénieur américain John Eberson, il a conçu le célèbre Cinéma Rex.

Paramount Palace³¹ à Paris, inauguré en novembre 1927, et qualifié en 1933 par Pierre Vago dans un numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui* de « premier cinéma à l'américaine » de Paris³². Cette dernière affirmation témoigne de la perception générale qu'ont les architectes français des cinémas construits outre-Atlantique³³ et outre-Manche. Dans ce même numéro, le correspondant Dexter Morand confirme le haut niveau de spécialisation atteint dans ces deux pays : « parmi les premiers architectes qui se sont spécialisés dans la construction de cinémas, nous pouvons citer pour les États-Unis : C. W. et G. I. Rapp, John Eberson (le créateur du théâtre atmosphérique), Thomas W. Lamb, Marcus B. Priteca et Simeon Charles Lee, et pour Angleterre : Verity et Beverley, Robert Cromie, George Coles, Leathart et Granger, W. T. Benolyn, Trent et Cecil Masey. Les principes qui président à la construction des cinémas en Angleterre et aux États-Unis sont approximativement les mêmes »³⁴.

Or, parallèlement à la spécialisation des architectes dans ce domaine, la complexité technique propre aux cinémas renforce la nécessité de travailler avec divers spécialistes, comme le souligne vers 1935 Sidney Bernstein (1899-1993), propriétaire du circuit *Granada Theatres* : « Ma théorie est que la construction d'un cinéma ne peut jamais être l'œuvre d'une unique personne : elle doit être l'œuvre d'un groupe inspiré par l'idée de produire un théâtre qui soit à la fois efficace dans son fonctionnement et attrayant dans son apparence. Cela peut se faire sans se plier à la vulgarité de masse. L'expérience m'a appris qu'un tel groupe doit être composé de l'architecte, du décorateur d'intérieur, de l'électricien, de l'ingénieur en ventilation, et du propriétaire, qui doit, en raison de sa connaissance pratique de la gestion du cinéma, guider les experts dans la conception d'un cinéma que son public appréciera et qui pourra être géré efficacement et de manière économique »³⁵.

31 Anciennement le Théâtre du Vaudeville (1866-1868), aujourd'hui connu comme le Gaumont Opéra – côté Capucines (2 boulevard des Capucines).

32 « Les grands cinémas parisiens », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7, septembre-octobre 1933, p. 31.

33 L'historienne de l'architecture Maggie Valentine a proposé une généalogie de cette architecture, dont les cinq principales typologies développées entre 1920 et 1950 auraient été : le *Palace*, le *Neighborhood Palace*, le *Theatre Chains*, la *Neighborhood House*, et le *Drive-In*, avant de commencer l'époque des *Multiplex*.

34 « Le cinéma en Angleterre et USA », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7, septembre-octobre 1933, p. 59.

35 « My theory is that cinema building can never be the work of one person : it must be the work of a group inspired by the idea of producing a theatre that is at once efficient in operation and appealing in appearance. This can be done without pandering to mass vulgarity. Experience has taught me that such a group must be comprised of the architect, the interior decorator, the electrical engineer, the ventilation engineer, and the owner, who must, because of his

Outre les architectes indépendants tout comme ceux travaillant dans les agences formées par les grands circuits britanniques de projection³⁶, de grandes entreprises polyvalentes apparaissent, proposant un service allant de la conception à l'exécution complète des constructions et aménagements ; les deux revues en rendent compte. Leurs annonces publicitaires s'étalent sur des pages entières. Les prestations vont du simple croquis de conception aux moindres détails décoratifs, comme dans le cas de Jenson and Nicholson Ltd. : « Le design décoratif d'un cinéma moderne présente d'innombrables difficultés. Comment être original ? Comment camoufler les pires caractéristiques du bâtiment et faire ressortir les meilleures ? Faut-il essayer de surpasser les modernes ou s'appuyer sur un style d'époque ? Quels matériaux utiliser ? Comment l'Acoustique serait-elle affectée ? Quel en serait le coût ? Pour chacun de ces problèmes, il n'y a qu'une solution - demandez l'aide du Département Service de Jenson & Nicholson »³⁷ (fig. 2). Néanmoins, les nombreuses entreprises dites *All in contract* ne mentionnent jamais l'identité de leurs architectes ni des décorateurs ou des autres professionnels qui constituent les équipes, bien que mettant en avant leur capacité à réaliser toutes sortes de cinémas, depuis le plus classique jusqu'au plus avant-gardiste.

Les CEA Exhibitions

Les éditoriaux de George Coles dans *The Ideal Kinema*³⁸ soulignent le degré d'organisation et de spécialisation développé par l'ensemble des professionnels

practical knowledge of theatre management, guide the experts in producing the theatre which his public will appreciate and which can be efficiently and economically run », Sidney Bernstein et al., *Modern cinemas*, London, *The Architectural Press*, 1936, p. 3.

- 36** Voir notamment les travaux d'Allen Eyles sur la formation des grands circuits britanniques de projection. Il accorde une place fondamentale à l'architecture développée et aux architectes engagés dans les diverses étapes vécues à l'intérieur de chaque entreprise : *ABC: the first name in entertainment*, London, Cinema Theatre Association, 1993 ; *Gaumont British cinemas*, London, Cinema Theatre Association, 1996 ; *The Granada theatres*, London, Cinema Theatre Association, 1998 ; *Odeon cinemas. 1: Oscar Deutsch Entertains Our Nation*, London, Cinema Theatre Association, 2002 ; *Odeon cinemas. 2: From J. Arthur Rank to the multiplex*, London, Cinema Theatre Association, 2005.
- 37** « The decorative design of a Modern Cinema presents untold difficulties. How to be original ? How to camouflage the worst features of the building and emphasize the best ? Whether to try and outshine the moderns or rely on a period style of decoration ? What materials to specify ? How the Acoustics would be affected ? What the cost would be ? [...] For every one of these problems there is one answer – enlist the aid of Jenson & Nicholson's Service Department », *Cinema Theatre and Allied Construction*, mars 1931, p. 9.
- 38** L'éditorial annonçant l'arrivée de Coles aux pages de la revue, avait comme sous-titre : « An Independent Journal for Architects, Theatre Owners, Equipment Specialists and Technicians ». *The Ideal Kinema*, 15 décembre 1930, p. 5.

March, 1931. CINEMA THEATRE AND ALLIED CONSTRUCTION 9



ARTISTS AT YOUR SERVICE

Velure
The Perfected Enamel

DENSWITE
Leadless White Undercoating

PINTAMUR
Flat Oil Paint

ACQUATINTA
Sanitary Washable Distemper

STUCOMAT
Flat Finish for Outside

HARD GLOSS PAINT

VARNISHES

NEPHELENE
Sealing Solution

PLASTRON
Combined Sealing Solution & Primer

THE DECORATIVE DESIGN OF A Modern Cinema presents untold difficulties. How to be original? How to camouflage the worst features of the building and emphasize the best? Whether to try and outshine the moderns or rely on a period style of decoration? What materials to specify? How the Acoustics would be affected? What the cost would be? Problems of every description crop up—some of them highly technical, most of them baffling.

For every one of these problems there is one answer—enlist the aid of Jenson & Nicholson's Service Department. This combined Advisory Bureau and Studio is the first and finest organization of its kind and offers to all those interested unique practical advantages which save an enormous amount of time and money.

The most remarkable part of the Service is the water colour sketches which skilled artists prepare, either to instructions or from imagination. By means of them the finished colour scheme can be visualised, and the right materials selected for the job.

There may be some way in which the J. & N. Service Department can help you. A word of advice on the properties of a certain paint, perhaps, or a rough pencil suggestion for some work you have in hand? May we suggest that you ring up the Manager at Museum 5786 and arrange an appointment.

JENSON & NICHOLSON, LTD.
MAKERS OF DECORATIVE MATERIALS OF QUALITY SINCE THE DAYS OF KING GEORGE IV.
15, Berners Street, London, W.1 Phone Mus 5786

When writing to advertisers, please mention CINEMA Theatre and Allied CONSTRUCTION.

Fig. 2. Publicité de Jenson & Nichols, Ltd. (*Cinema Theatre and Allied Construction*, mars 1931, 9).

liés à la construction de salles. Le dynamisme du secteur fait de la *Cinematograph Exhibitors' Association Summer Conference and Exhibition (CEA Conference and Exhibition)* un évènement majeur pour la profession. En 1933, année où de *The Ideal Kinema* devient une publication indépendante, la *CEA Conference and Exhibition* a lieu à Glasgow. Le stand numéro 1, avec ses rideaux illuminés par

un système Holophane à trois couleurs et son mobilier chromé, est occupé par la revue³⁹ (fig. 3). Une enseigne en néon rouge, vert et bleu souligne une présence somme toute assez attendue. L'évènement était en effet amplement commenté par *The Ideal Kinema*, revue qui consacre à chaque édition de l'évènement un supplément d'une vingtaine de pages informant du programme, des conférences et des expositions professionnelles proposées. De nombreuses annonces publicitaires accompagnent les présentations d'entreprises dont les stands étaient souvent modestes, comme le montre une planche de *Cinema Construction*, évoquant l'exhibition de 1936 à Eastbourne⁴⁰ (fig. 4).

Les techniques de projection, la sonorisation et l'éclairage des salles, les organes de cinéma, la décoration et l'éclairage intérieur et extérieur, voire les



Fig. 3. Photo du Stand No. 1 pour la revue *The Ideal Kinema & Studio*, dans la *CEA Conference and Exhibition* à Glasgow pendant l'été 1933. (*The Ideal Kinema*, juin 1933, p.37).

tenues des employés, tous les aspects du spectacle cinématographique sont évoqués dans les *CEA Exhibitions*. Les revues et éditeurs spécialisés y occupent une place de choix. L'*architectural editor* de *The Ideal Kinema*, George Coles,

39 «Exhibition and Buyers' Guide. The Trade Exhibition», «Exhibition Special. *CEA Summer Conference and Exhibition*». Supplément paru dans: *The Ideal Kinema*, 15 juin 1933, p. 35-58.

40 «Trade Exhibition, Eastbourne», *Cinéma & Theatre Construction*, juillet 1936, p. 8.



Fig. 4. Collage photographique des stands dans la CEA Conference and Exhibition à Eastbourne pendant l'été 1936. (*Cinema & Theatre Construction*, juillet 1936, p. 8).

était devenu un conférencier incontournable. Le stand de *Kine*, qui éditait la revue et commercialisait aussi *The Kinematograph Weekly*, *The Kinematograph Year Book*, *The Complete Projectionist*, et *The Complete Kinemanager*, est une efficace scène d'autopromotion : en 1938, lors de la CEA Conference and Exhibition tenue à Folkestone (20-24 juin)⁴¹, est exposée sur le stand une série de

41 Accompagné par de nombreuses annonces publicitaires, le supplément propose plusieurs articles et notices : « A Complete Guide to the Business and Social Arrangements of the Week », « What Folkestone Means to the Trade », « What to See at the Exhibition. A Stand by Stand Review of the Exhibits ». Supplément paru dans : *The Ideal Kinema*, 16 juin 1938, p.i-xxxvi.

photographies prêtées par George Coles lui-même et présentées comme les dernières réalisations de l'architecture moderne des cinémas (**fig. 5**). Parmi elles figure une grande image du cinéma Gaumont State conçu par George Coles et inauguré à Kilburn l'année précédente⁴². Cet évènement annuel était également suivi et commenté par la revue *Cinema Construction*, même si la publication ne possédait pas son propre stand.

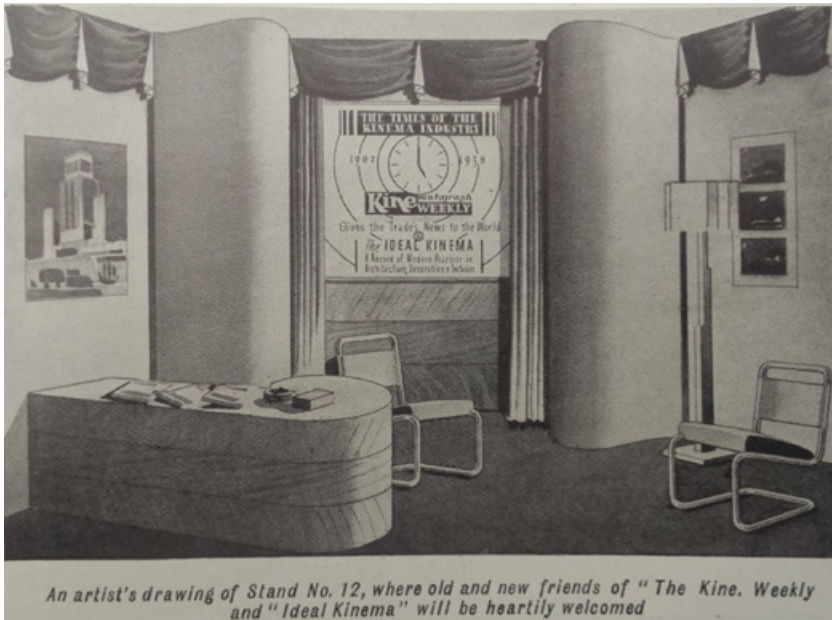


Fig. 5. Dessin du Stand No. 12 pour la revue *The Ideal Kinema & Studio*, dans la *CEA Conference and Exhibition* à Folkestone pendant l'été 1938. (*The Ideal Kinema*, juin 1938, p. xiii).

Des exemples internationaux dans les revues britanniques

Les exemples internationaux jouent un rôle essentiel dans la structure de deux revues, témoignant de l'intérêt porté aux modèles et tendances étrangères, dans le sillage du texte-phare de Philip Morton Shand⁴³. Dexter Morand, également correspondant de *L'Architecture d'aujourd'hui*, signe les articles de ce type dans *The Ideal Kinema*. Il analyse, dans une logique comparatiste, les cinémas américains et européens. En 1936, dans l'article intitulé « New tendencies in foreign

⁴² « "Kine Weekly" and "Ideal Kinema". A Rendezvous for Old Friends ». *The Ideal Kinema*, 16 juin 1938, p. xiii.

⁴³ Philip Morton Shand, *Modern theatres and cinemas*, op. cit.

kinema design », illustré par les photographies des façades de trois cinémas assez différents (le Simplon à Budapest, le Capitol à Madrid, et le Bata à Zlín), Morand dresse un bilan concis des tendances européennes : « L'examen de l'architecture de cinémas étrangère montre qu'elle est encore mise en difficulté par la pression économique. Ceci est particulièrement perceptible à l'intérieur des théâtres. L'ameublement et les sièges ne sont pas d'un niveau aussi élevé (de confort et de luxe) que celui des réalisations contemporaines anglaises. La conception à l'étranger tend encore vers le modernisme, parfois traité de manière fantastique, avec l'éclairage rendu prépondérant. En ce qui concerne l'extérieur, il est conçu de manière simple avec pas ou peu d'ornementation, et, là encore, l'éclairage visant un effet de nuit joue le rôle le plus important »⁴⁴ (fig. 6).

The Ideal Kinema accorde un rôle majeur aux projets français, et notamment aux cinémas d'actualité (Cinéac)⁴⁵. Déjà en août 1931, quelques mois avant d'acquiescer son indépendance, le supplément de *Kinematograph Weekly* affiche en première page les deux bas-reliefs dessinés par Adrienne Gorska et exécutés par les frères Jean et Joël Martel pour décorer le foyer du Cinéac Le Journal à Paris⁴⁶. Par la suite, les lecteurs sont informés de l'actualité des salles parisiennes et des principales villes françaises⁴⁷.

Cinema Construction a un collaborateur assez prolifique dans cette rubrique en la personne de S. Henry Kahn qui signe une cinquantaine d'articles entre juin 1933 et mai 1939⁴⁸. Encore une fois, les cinémas évoqués sont majoritairement

44 « An examination of foreign kinema architecture shows that it is still laboring under economic stress. This is particularly perceptible in the interiors of the theatres. The furnishing and the seating are not of such a high standard (in the comfort and luxury sense) as that executed in English contemporary work. The design abroad still tends towards modernism ; sometimes fantastically treated, with lighting made dominant. As regards the exterior, this is simply designed with little or no ornamentation, and here again, lighting for night effect is made to play the most important part », *The Ideal Kinema*, 9 avril 1936, p. 7.

45 Jean-Jacques Meusy, « Cinéac, un concept, une architecture », *Cahiers de la Cinémathèque*, 66, 1997, p. 93-121 ; Andrés Avila Gómez, « Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta : una mirada al caso de los cinéac », *Revista de Arquitectura*, 17 (I), 2015, p. 44-61.

46 *The Ideal Kinema*, 20 août 1931, p. 1.

47 « French Capital's First Atmospheric. The Rex, Paris », *The Ideal Kinema*, 5 janvier 1933, p. 25 ; « France's Second Atmospheric. Decorative Features of The Rex, Bordeaux », *The Ideal Kinema*, 14 septembre 1933, p. 14 ; « Champs Elysees Luxury Kinema. Features of Le Marignan, Paris », *The Ideal Kinema*, 11 mai 1933, p. 9 ; « Pathe-Nathan, Lyon. Attractive Notes in New French House », *The Ideal Kinema*, 13 juillet 1933, p. 21 ; « The Vox, Metz. A Modern Kinema without Extravagance of Treatment », *The Ideal Kinema*, 9 novembre 1933, p. 13 ; « Making the Most of a Narrow Frontage. Architect's Skillful Treatment of Parisian News-Theatre Site », *The Ideal Kinema*, 12 août 1937, p. 13.

48 On constate qu'une quantité semblable d'articles portant sur le même sujet mais non signés sont publiés durant la même décennie.



Fig. 6. Article sur les nouvelles tendances européennes dans l'architecture des cinémas (*The Ideal Kinema*, avril 1936, p. 7).

européens, et les exemples français dépassent les exemples italiens, allemands, néerlandais, suisses ou belges. Enfin, *Cinema Construction* fait référence à des salles d'Argentine, d'Afrique du Sud, d'Inde (fig. 7), d'Égypte, du Maroc (fig. 8), de Tunisie, d'Australie et du Japon.

En général, les projets des architectes français spécialisés dans les cinémas, tels que Maurice Gridaine (1878-?), le tandem formé par Pierre De Montaut (1892-1947) et Adrienne Gorska⁴⁹ (1899-1969) ou l'architecte marseillais

⁴⁹ Les principaux projets de ce couple d'architectes ont été publiés à l'époque dans : Pierre De Montaut & Adrienne Gorska, *Vingt salles de cinéma*, Strasbourg, Société française d'éditions d'art, 1937.



Fig. 7. Article consacré à un super-luxury cinéma à Bombay (*Cinema & Theatre Construction*, septembre 1936, p. 41).



Fig. 8. Article consacré au Royal Cinema à Rabat (*Cinema & Theatre Construction*, janvier 1936, p. 16).

Eugène Chirié (1902-1984)⁵⁰, ont été diffusés dans *The Ideal Kinema* et *Cinema Construction* (fig. 9). *A contrario*, il est étonnant que pendant les années 1930, et malgré leurs importants réseaux de correspondants internationaux, les revues françaises d'architecture ignorent absolument la production d'une architecture britannique pourtant riche et innovante à tous égards. Cette absence, de prime



Fig. 9. Article sur Le Regent à Paris, de De Montaut et Gorska (*Cinema & Theatre Construction*, février 1939, p. 5).

50 Éléonore Marantz, *Eugene Chirié (1902-1984) : une expérience de l'architecture au vingtième siècle. Parcours et réalisations d'un architecte marseillais*, thèse de doctorat dirigée par Claude Massu, Université d'Aix-Marseille, 2006 ; Éléonore Marantz, « Architectures de cinémas », *Rives méditerranéennes* [En ligne], Jeunes chercheurs, mis en ligne le 2 décembre 2005, consulté le 18 janvier 2017. URL : <http://rives.revues.org/84> ; DOI : [10.4000/rives.84](https://doi.org/10.4000/rives.84).

abord inexplicable, semblerait rejoindre le constat dressé par Hélène Jannièrè : « pour les périodiques professionnels [français], la modernité architecturale européenne se situe principalement en Allemagne, aux Pays-Bas, en Autriche, en France et, accessoirement, en Tchécoslovaquie et en Hongrie »⁵¹.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Andrés Avila, *La médiatisation de l'architecture des salles de cinéma dans la presse spécialisée française d'architecture et de cinéma, 1920-1980*, Thèse de doctorat (en cours) d'Histoire de l'art (spécialité Histoire de l'architecture) sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ED441.

51 Hélène Jannièrè, *Politiques éditoriales et architecture « moderne ». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, Éditions Arguments, 2002, p. 160.

JOHN HEJDUK ET HENRI CIRIANI : DISCOURS ET MODÈLES DANS L'ÉLABORATION D'UN ENSEIGNEMENT DU PROJET ARCHITECTURAL

ALISON GOREL

John Hejduk (1929-2000) (**fig. 1**) enseignant depuis 1964 à l'école d'architecture Irwin S. Chanin et à la *Cooper Union School for the advancement of Science and Art* à New York et Henri Ciriani (né en 1936) (**fig. 2**) enseignant dès 1969 à l'Unité pédagogique d'architecture n° 7 (UP7) sous les coupoles du Grand Palais à Paris, mettent en place pendant les années 1960 et 1970, de part et d'autre de l'Atlantique, des pédagogies marquées par le déploiement d'une nouvelle culture projectuelle. Construits dans une perspective d'autonomie disciplinaire face à la pression politique et sociologique qui s'exerce sur l'architecture au cours des années 1960 et 1970 dans un contexte de refonte pédagogique, ces enseignements évoluent parallèlement et constituent, aux États-Unis comme en France, une voie singulière fondée sur la reconnaissance et l'exploration de l'espace architectural à travers une pratique intense du dessin. Associant dextérité de l'esprit et de la main, ces pédagogies donnent à manipuler les éléments fondamentaux de l'architecture et à comprendre les conséquences spatiales provoquées par le moindre maniement.

Dès lors que l'on considère les modèles pédagogiques convoqués par les deux hommes, il convient de se demander quelles sont les références et les sources permettant d'informer leur travail d'enseignant. Quels sont les points de convergence et de divergence entre leurs pédagogies respectives dans la constitution de corpus de références successifs et dans leur approche méthodologique ? Plusieurs niveaux d'analyse permettent d'apporter des éléments de réponse. Trois méritent d'être considérés tout particulièrement, le premier étant les types de discours tenus respectivement par les deux architectes sur la question des modèles et références qui parcourent leur travail. Bien que leurs enseignements se construisent en miroir autour d'une approche syntaxique de l'architecture, John Hejduk et Henri Ciriani présentent des méthodes divergentes dans la constitution de leurs modèles pédagogiques. Au-delà de la mise en application de leurs analyses dans leur pratique d'enseignant, certaines

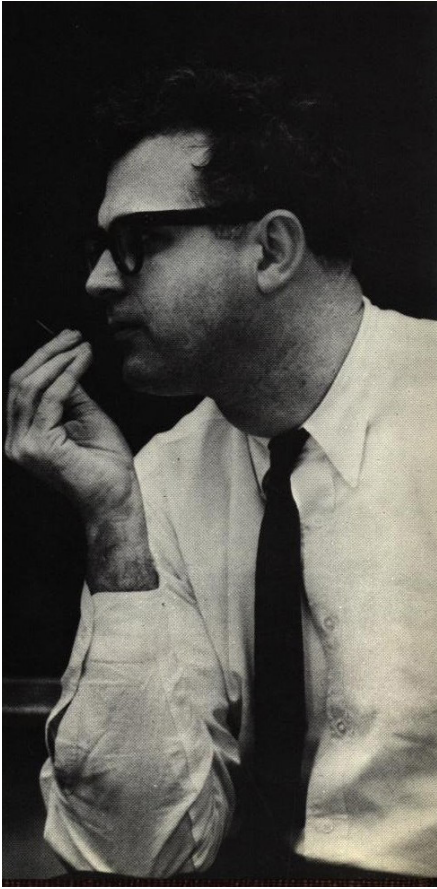


Fig. 1. John Hejduk. Cable 1967, New York, Cooper Union for the Advancement of Science and Art, 1967, p. 8.



Fig. 2. Henri Ciriani (au centre), baby-foot au bar-restaurant «Chez Valentin», en face de l'AUA à Bagnolet. Archives personnelles de Jean-Paul Robert, n.d.

similitudes existent entre les exercices élaborés de part et d'autre de l'Atlantique de manière autonome¹.

Préambule : d'un parcours à l'autre

Henri Ciriani et l'UP7

Créées en France dans un contexte de crise sociale et politique suite à l'annonce officielle, le 29 août 1968, par André Malraux de la disparition de la section architecture de l'École des beaux-arts, les unités pédagogiques d'architecture (UP ou UPA) sont fondées sur le principe d'autonomie de l'enseignement : les orientations et les programmes de chaque UP témoignent des positions de leurs fondateurs. Les choix pédagogiques de l'UP7, fondée en 1969 notamment par l'architecte Paul Maymont (1926-2007), visent à établir des liens entre architecture, ingénierie, urbanisme et sciences humaines en défendant l'idée selon laquelle la construction est le but final de tout travail de conception².

Henri Ciriani (né en 1936), jeune architecte péruvien formé à la Faculté d'architecture de l'Université nationale d'ingénierie à Lima de 1956 à 1960 et arrivé en France en 1964 en tant que boursier du gouvernement français détaché du Secrétariat des Missions d'urbanisme et d'habitat (SMUH), est invité en 1969, à l'âge de 32 ans, par André Gomis à enseigner dans son atelier en tant qu'assistant. Henri Ciriani avait auparavant été le collaborateur d'André Gomis de 1965 à 1968, puis avait rejoint l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA) en 1968.

Pendant ses deux premières années d'enseignement, Henri Ciriani aurait été un observateur en quête de sa pédagogie. À partir de 1971, avec le départ d'André Gomis³ et avec le concours d'Évry 1 auquel participe Henri Ciriani avec l'AUA⁴, une période de transition et de perfectionnement de la pédagogie déployée au sein de l'atelier s'amorce. En collaboration avec François Maroti, l'architecte de l'École polytechnique de Budapest, ils forment deux enseignements autonomes dont ils partagent la direction : le premier s'occupe des étudiants à partir de la troisième année, tandis que le second suit surtout les première et deuxième

- 1 Nous tenons à souligner, avant de commencer notre développement, que nous ne prétendons pas apporter à travers ce travail des réponses définitives à ces questions autour des modèles pédagogiques. Nous sommes toujours en quête de nouvelles sources et nous poursuivons nos analyses. Nous avons souhaité exposer dans cette présentation les résultats dont nous disposons en l'état actuel de nos recherches.
- 2 Sciences Exactes Programmation et Technique.
- 3 Son départ s'est fait à cause d'une maladie longue et pénible.
- 4 Concours du premier quartier de la ville nouvelle d'Évry (1971-1972) à l'AUA (avec Borja Huidobro, Paul Chemetov, Jean Deroche, Valentin Fabre, Jean Perrottet, Georges Loiseau et Jean Tribel) : 7 000 logements, équipements et commerces ; 2^e prix.

années. Désormais autonome, Ciriani s'emploie à construire et diffuser une culture projectuelle parmi des nouvelles générations d'étudiants qui, dans leur grande majorité, n'ont pas connu les événements de 1968 et dont les premiers projets de fin d'études sont présentés à partir du milieu des années 1970.

John Hejduk et la *Cooper Union School*

John Hejduk a un tout autre parcours. Ancien étudiant de *la Cooper Union School* à New York de 1947 à 1950, cet architecte originaire du Bronx commence à y enseigner en 1964, après une expérience pédagogique décisive parmi les *Texas Rangers* à l'Université du Texas à Austin (1954-1956). C'est notamment auprès de Bernhard Hoesli (1923-1984) et de Colin Rowe (1920-1999) qu'il avait commencé à développer des recherches sur le processus projectuel. Ces recherches s'articulent notamment autour du problème des neufs carrés en collaboration avec le peintre Robert Slutzky (1929-2005) et, seul, sur les *Texas Houses* (1954 à 1963). Conduites parallèlement, ces deux investigations lui permettent d'élaborer une méthode d'exploration de l'espace architectural.

La *Cooper Union School* est un établissement gratuit et hautement sélectif fondé en 1859 à Manhattan par l'industriel et philanthrope Peter Cooper. L'école devient un lieu de dissémination des théories et des convictions de John Hejduk qui, nommé doyen de l'école d'architecture en 1975, y enseignera pendant plus de trente-cinq ans. Entouré de ses collègues et amis qui travaillent en groupe par année d'étude, l'architecte place l'enseignement du projet au cœur du programme pédagogique.

Écrire au temps de l'UP7 et des premières années à la Cooper Union : modèles et déploiement de discours

Pendant les années 1960 et 1970, John Hejduk et Henri Ciriani ont une production tant écrite qu'orale. Elle est l'occasion d'élaborer des discours sur des œuvres architecturales théoriques ou construites et de les constituer ainsi en modèles et en références⁵. L'un et l'autre procèdent de manières différentes. John Hejduk écrit dans des revues d'audience internationale et contribue à des catalogues d'exposition dédiés à la production contemporaine, que ce soit la sienne, celle de ses confrères ou de ses élèves. Il produit des essais y exposant des lectures personnelles et argumentées d'édifices ou de projets et donne aux

5 Il convient de préciser que les sources orales sont particulièrement difficiles d'accès : en l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas pu consulter d'enregistrements de conférence. Certains existent, mais pour des raisons de supports devenus obsolètes, il n'est malheureusement pas possible de les écouter.

objets qu'il analyse un éclairage original. John Hejduk assimile ainsi le Centre des arts visuels de Le Corbusier à Harvard à une « preuve de la permanence d'une seule idée – l'idée de l'espace cubique en architecture »⁶. Il poursuit sa démonstration tout au long de l'article : chaque paragraphe est une occasion d'avancer un nouvel argument en faisant notamment un rapprochement entre la construction de Le Corbusier et les tableaux de Juan Gris⁷.

Tandis que l'enseignant de la *Cooper Union* présente dans ses écrits une dimension théorique et réflexive témoignant d'une approche plastique de l'architecture, Henri Ciriani donne à lire ses convictions dans des textes davantage polémiques et engagés. Plaidoyers ou réquisitoires, ses articles et rapports de recherche⁸ lui permettent de se positionner sur des thèmes qui sont en lien avec l'actualité de l'architecture. Afin de fournir un fondement théorique à ses prises de position, il convoque des exemples historiques qui constituent des références dans son propre travail. Dans l'article « Vers le réflexe ville », il cite notamment le couloir de Vasari à Florence et l'Arc de Palmyre pour faire valoir son idée d'après laquelle « le monumental [serait l'] armature capable de requalifier la ville »⁹. Dans une perspective toute autre que celle de John Hejduk dont les analyses ont un caractère autotélique, Henri Ciriani intègre ces références à un système plus général d'argumentation.

6 John Hejduk, « Hors du temps dans l'espace », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 122, septembre-novembre 1965, p. XXI et XXIII.

7 « Le Corbusier est tout à fait informé des points de vue cubiste et néo-plastique. Son architecture est un pendule entre deux pôles de magnétisme spatial. La composition intitulée *Guitare, verre et bouteille* (1914), de Juan Gris sera utilisée comme prototype pour l'investigation. La toile *Violon et journal* (1917) peut également être considérée comme génératrice d'idées nouvelles. L'espace vient en premier. Comme avec la plupart des toiles cubistes, l'espace où l'on travaille est généralement directionnel, il a une préférence soit verticale, soit horizontale, perpendiculaire à la vision de l'observateur. Dans les peintures mentionnées, le champ est disposé verticalement. Le cubiste emploie rarement une toile carrée. À l'origine il y avait a priori une orientation directionnelle. Par contre les toiles de Mondrian sont généralement carrées, à champ non directionnel. Son premier biais est un biais d'équilibre. Le Centre Carpenter montre une préférence pour la vision cubiste », *Ibid.*, p. XXI.

8 Dans les années 1970, Henri Ciriani a candidaté avec onze de ses élèves auprès du CORDA pour l'obtention d'un financement pour six mois de recherche. Intitulé *La façade haussmannienne, support d'urbanité*, le dossier de candidature, qui n'a pas été accepté, présente les premières réflexions du groupe. Henri Ciriani a par ailleurs réalisé en 1976 et 1977 pour le ministère de l'Équipement un rapport de recherche intitulé *Le fil conducteur, un modèle urbain*.

9 Henri Ciriani, « Vers le réflexe ville », *Techniques & Architecture*, n° 306, octobre 1975, p. 116.

Des méthodes en divergence dans la constitution des modèles pédagogiques

John Hejduk : la pluridisciplinarité

En plus de présenter des approches discursives divergentes, John Hejduk et Henri Ciriani font également des choix différents dans la constitution de leurs modèles pédagogiques. L'enseignant New Yorkais intègre dans son corpus de références non seulement des œuvres théoriques et construites d'architectes, mais aussi de peintres comme Fernand Léger, Jean-Auguste-Dominique Ingres ou Piet Mondrian, avant de s'ouvrir à la littérature en s'intéressant notamment à Marcel Proust et André Gide. Il donne une dimension pluridisciplinaire à ses recherches pédagogiques, tandis qu'Henri Ciriani choisit des modèles strictement issus de l'architecture.

Élaboré notamment à partir des découvertes faites à travers l'étude des *Texas Houses* 1, 2, 3 et 5¹⁰, le problème des neuf carrés est l'exercice présenté aux étudiants en première année à la *Cooper Union* pour qu'ils apprennent notamment à générer un plan à partir d'une structure architecturale neutre. Ce problème témoigne de l'importance de la peinture pour John Hejduk dans la constitution d'exercices pédagogiques. Mise au point entre 1954 et 1960, la troisième Texas House serait issue, d'après l'enseignant, d'un rapprochement entre deux œuvres de Piet Mondrian – *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943) et *Victory Boogie Woogie* (1942-1944) – et des architectures qu'il avait observées en Italie à l'occasion de son séjour à Rome en 1953-1954, suite à l'obtention d'une bourse Fulbright. John Hejduk présente cette expérience comme la découverte de la « tradition symétrique classicisante »¹¹ en architecture (**fig. 3**). À partir de cette association, comparable à une « syncope »¹² en musique, se déploie une analyse des concepts de centre et de périphérie. La génération d'un plan est ainsi permise par la superposition des différents tracés. Chambres, pièces utilitaires et vérandas sont disposées autour d'un espace central incluant cour, bibliothèque et pièce à vivre : John Hejduk crée une tension entre symétrie et asymétrie, privilégiant à certains endroits une opposition entre les lignes verticales et horizontales qui brise l'équilibre de la composition et donne rythme et dynamisme aux rendus.

10 Rafael Moneo, « The work of John Hejduk », *Lotus International* (Italie), n° 27, 1980, p. 75.

11 « The symmetrical classicizing tradition », John Hejduk, *Mask of Medusa - Works 1947-1983*, New York, Rizzoli, p. 35.

12 « Syncopation », *ibid.*, p. 36.

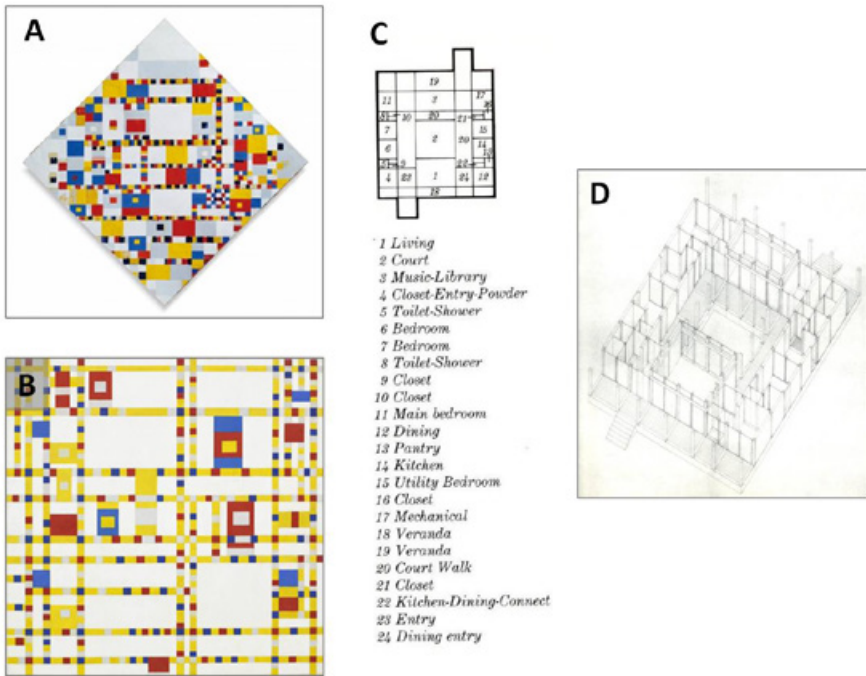


Fig. 3. A: Piet Mondrian (1872-1944) *Victory Boogie Woogie*, huile sur toile, 1942-1944, 127 × 127 cm, Musée municipal de la Haye; B: Piet Mondrian (1872-1944) *Broadway Boogie Woogie*, huile sur toile, 1942-1943, 127 × 127 cm, Museum of Modern Art; C: Plan de la Texas House 3 (1954-1960); D: Axonométrie de la Texas House 3 (1954-1960). Kenneth Frampton et Silvia Kolbowski (éd.), John Hejduk 7 houses, cat. expo., New York, Institute for Architecture and Urban Studies (22 janvier-16 février 1980), New York, Institute for Architecture and Urban Studies (coll. IAUS Exhibition Catalogues, 12), 1980, p. 48-49.

Henri Ciriani : l'emphase sur l'architecture

Il est plus difficile de comprendre les origines de la méthode pédagogique d'Henri Ciriani à l'UP7¹³. S'est-il inspiré de l'enseignement qu'il avait suivi à la Faculté d'architecture de l'Université nationale d'Ingénierie à Lima ou a-t-il eu connaissance des exercices pédagogiques mis en place à la *Cooper Union School*? Certains travaux théoriques donnent à découvrir la grande hétérogénéité de ses références, qui restent, soulignons-le, strictement architecturales. En effet, contrairement aux idées reçues, Henri Ciriani, ne fait pas appel uniquement aux travaux de Le Corbusier mais ouvre son répertoire à une pluralité de réalisations issues de différentes périodes et courants de l'histoire de l'architecture¹⁴. Par

13 Le dépouillement des sources n'a pas, pour l'instant, donné suffisamment de résultats de ce point de vue.

14 Les publications d'Henri Ciriani de l'époque et les témoignages de ses étudiants de l'UP7, rencontrés à l'occasion de ce travail, permettent de prendre la mesure de ces références.

exemple, dans un contexte de débats et de réflexions sur la fabrique de la ville en France, cherchant des solutions constructives aux défis urbains, Henri Ciriani réalise pour le compte du ministère de l'Équipement un rapport de recherche intitulé *Le fil conducteur, un modèle urbain* (1976-1977). Convaincu que l'objet architectural monumental serait l'armature capable de qualifier la ville, il mentionne dans son corpus de références des édifices emblématiques lui permettant d'aller dans ce sens : Rome et le forum de Trajan, Palmyre et son architecture monumentale, Split et le Palais de Dioclétien, Pavie et sa cathédrale ou Florence et le couloir de Vasari. *Broadacre City* de Frank Lloyd Wright ou bien encore le « projet obus » de Le Corbusier et Pierre Jeanneret pour la ville d'Alger (1930) lui fournissent des exemples plus contemporains.

En 1976, dans la continuité de ce travail, une demande de financement pour un contrat de recherche de six mois auprès du collectif Groupe Léon Battista Alberti et sous la responsabilité scientifique d'Henri Ciriani est déposée auprès du Comité d'orientation de la recherche et du développement en architecture (CORDA). Cette équipe, créée en 1972 et constituée en 1976 de onze étudiants issus de l'atelier Ciriani-Maroti¹⁵ propose de réaliser une étude intitulée *La façade haussmannienne, support d'urbanité*. Elle entend « déceler les composantes morphologiques de cette « fabrique urbaine » [le tissu haussmannien] afin de poser les bases d'une nouvelle armature érigée en ordre monumental, seul moyen capable à nos yeux de requalifier la ville d'aujourd'hui ». La bibliographie proposée ne couvre que le champ de l'architecture et de l'urbanisme ; la demande du groupe n'aboutira finalement pas¹⁶.

Parmi les documents que nous avons pu consulter, seuls les projets des étudiants conçus dans le cadre de l'atelier d'Henri Ciriani à l'UP7 font référence à des travaux issus d'autres domaines. Les emprunts à la littérature et aux sciences humaines et sociales parcourent les cahiers personnels de plusieurs d'entre eux. Il est cependant difficile de déterminer s'il s'agit de recommandations de Ciriani ou de références culturelles propres aux étudiants. Les travaux de Marie-Claude Roux, élève de Ciriani à l'UP7, témoignent de ce vif intérêt porté par certains étudiants de l'atelier à d'autres disciplines. L'un de ces carnets rend compte d'un travail de recherche sur le concept d'objet en architecture, et en

15 Michèle Barbé (diplômée en 1976) ; Jacques Deby (diplômé en 1977) ; Philippe Dubois (diplômé en 1978) ; Pierre Edeikins (diplômé en 1976) ; Philippe Gorentin (date d'obtention du diplôme inconnue) ; Alain Pejouan (diplômé en 1977) ; Jean-Michel Poisson (diplômé en 1977) ; Michel Rémon (diplômé en 1977) ; Jean-Paul Robert (diplômé en 1977) ; Marie-Claude Roux (diplômée en 1977) et Françoise Ruel (diplômée en 1976).

16 On peut notamment trouver dans cette bibliographie Pierre Lavedan, « Mérites et torts d'Hausmann urbaniste », *La Vie Urbaine*, juillet-décembre 1953 et Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, 1887.

même temps donne à lire les réflexions et affinités personnelles de l'étudiante. Celle-ci construit une approche personnelle : à partir de la définition du terme « objet » donnée par le dictionnaire *Le Littré*, Marie-Claude Roux assemble non seulement ses propres écrits sur la signification de cette notion, ses récits de voyages (Pise, Venise), des citations de Le Corbusier, des visuels en tout genre allant de la publicité aux plans de bâtiments ou de sites emblématiques en passant par la peinture, mais aussi des extraits d'articles ou d'ouvrages d'auteurs contemporains comme le critique d'art Giulio Carlo Argan¹⁷, l'écrivain et enseignant Michel Butor¹⁸ ou le philosophe et historien de l'art Kostas Papaïoannou¹⁹.

De la conception à la mise en pratique d'un enseignement

Malgré des divergences dans la constitution de leur corpus de références, John Hejduk et Henri Ciriani ont une conception similaire de l'architecture : cette discipline serait, selon eux, comme un langage à apprendre. Présentant une grammaire et un vocabulaire spécifiques, l'architecture ne pourrait être explorée et contrôlée sans l'acquisition de ce savoir. Les deux pédagogues, convaincus que les étudiants débutent leur formation sans connaissance de l'architecture ou en ayant une conception erronée, développent une série d'exercices compositionnels focalisés sur les relations spatiales afin précisément qu'ils parviennent à maîtriser ce langage.

Ils transposent les conclusions qu'ils tirent de leurs propres analyses et aboutissent, chacun de son côté, à des exercices présentant de nombreuses similitudes tant dans les objectifs que dans la méthode. L'exercice de l'image proposé par Henri Ciriani aux élèves de troisième année (**fig. 4**) est ainsi très proche de celui inventé par John Hejduk à partir de certaines toiles de peintres cubistes pour ses étudiants en cinquième année (**fig. 5**). S'appuyant sur l'analyse graphique d'éléments visuels, les deux enseignants ont la même ambition : réussir à ce que leurs étudiants traduisent des images en un langage architectural. Ciriani leur laisse une grande liberté ; ses élèves vont puiser leurs références dans les objets de la vie quotidienne et de la culture populaire, donnant souvent une dimension humoristique à leurs travaux : « L'étudiant choisit une image pour ses valeurs visualisables de forme et de figure, le choix étant libre, hors du champ architectural, même connoté »²⁰. Quant à John Hejduk, il limite son champ

17 Giulio Carlo Argan, *Le quinzième siècle : de Van Eyck à Botticelli*, Genève, Skira, 1955.

18 Michel Butor, *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, 1963.

19 Kostas Papaïoannou et al., *L'Art grec*, Paris, L. Mazenod, 1972.

20 Henri Ciriani, « L'image – l'hypothèse, un atelier d'UP8, enseignant : e. Ciriani », *Dupé* (France), n° 5, novembre-décembre 1978.

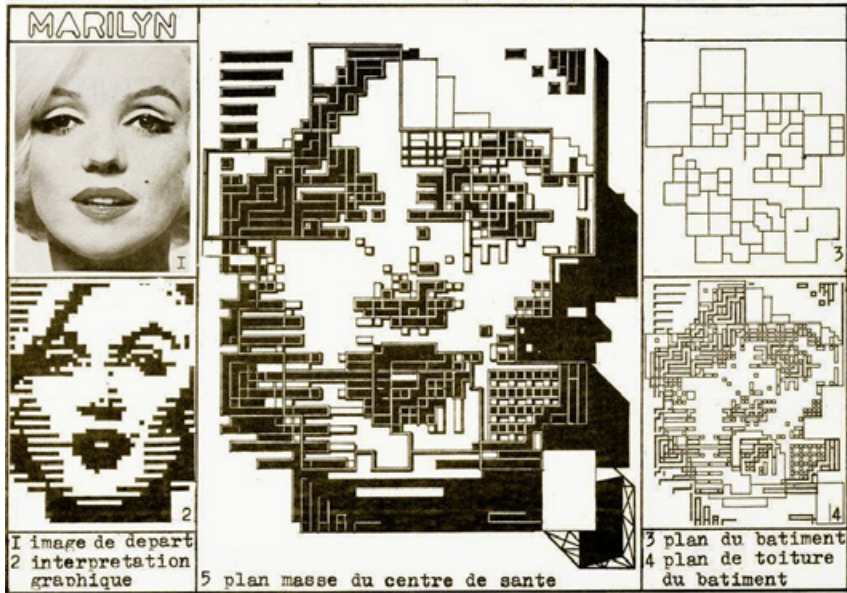


Fig. 4. Image « Marilyn » de Jean-Louis Garnier. Henri Ciriani, « L'image – l'hypothèse, un atelier d'UP8, enseignant: e. ciriani », Dupé (France), n° 5, novembre-décembre 1978, p. 23.

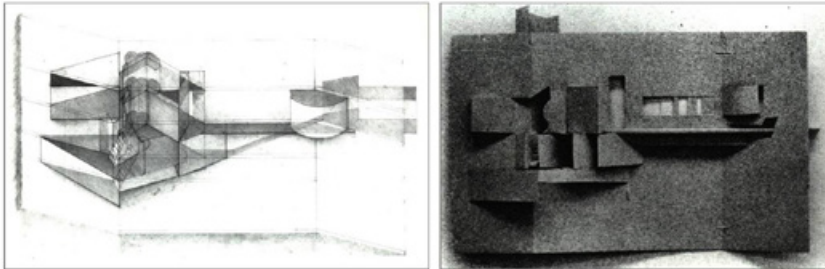


Fig. 5. Thesis « Picasso House » de Roderick Knox (1974-1975). Source: John Hejduk et al., *Education of an architect*, New York, Rizzoli, 1988, p. 256.

d'investigation aux toiles de Juan Gris et d'autres peintres cubistes comme Pablo Picasso, Georges Braque ou Fernand Léger. Si l'objectif d'Henri Ciriani est de familiariser ses étudiants avec « le vocabulaire formel » en procédant à « l'analyse de [l']image par la décomposition en parties, par la réduction des signes, par une structuration géométrique complexe ou simplifiée, par une

analyse formelle précise, ou par analogie »²¹, John Hejduk ambitionne de faire découvrir les « liens organiques »²² qui existent entre peinture et architecture.

Conclusion

Au travers d'articles de presse, de rapports de recherche ou de publications, John Hejduk et Henri Ciriani développent pendant les décennies 1960-1970 des discours qui, élaborés pour fonder et informer leurs pratiques pédagogiques, entrent en dialogue. Ils proposent tous les deux une pédagogie fondée sur le projet et l'exploration de l'espace architectural, mais adoptent néanmoins des démarches différentes dans la fabrique de leur enseignement. Tandis que l'architecte américain façonne sa pluridisciplinarité, Ciriani met au contraire en avant une culture exclusivement architecturale qu'il utilise souvent dans une perspective plus globale.

Cette première réflexion sur les modèles pédagogiques invite à s'interroger sur les rapports qu'entretiennent John Hejduk et Henri Ciriani avec le Mouvement moderne. John Hejduk et Henri Ciriani étant souvent associés aux avant-gardes européennes de l'Entre-deux-guerres, il semble particulièrement intéressant de se demander dans quelle mesure la production théorique et construite fournit des modèles pédagogiques et à partir de quelle connaissance du Mouvement moderne opèrent John Hejduk et Henri Ciriani. Quelle lecture font-ils de la Modernité, quel impact a pu en résulter sur leur enseignement ?

Travail universitaire dont est tiré cet article : Alison Gorel, *L'architecture néomoderne en miroir*, Thèse de doctorat (en cours) d'Histoire de l'art (spécialité Histoire de l'architecture) sous la direction de Jean-Philippe Garric.

21 *Ibid.*, p. 21.

22 « Organic links », John Hejduk, « The Juan Gris problem », article extrait du catalogue d'exposition *Education of an architect: a point of view* [1971], New York, Monacelli Press, 1999, p. 193.

« ÉXPERIENCE NIMES » : DE L'ART DE LA VILLE À SA REPRÉSENTATION

FANNY BOCKLANDT

Au début des années 1980, l'affaiblissement des structures industrielles nîmoises, qui avaient fait un temps la richesse de la ville, va entraîner une accélération de la crise urbaine dans sa dimension démographique et sociale. Cela va avoir des conséquences sur l'organisation de la ville, sur sa gestion et sur la vie de sa population.

Pour un grand nombre d'observateurs, la campagne municipale de 1983, marque à Nîmes une rupture électorale. Émile Jourdan, maire communiste qui administrait la ville depuis 1965, a pour principal adversaire un nouveau venu en politique : Jean Bousquet, plus connu sous le nom de Jean Cacharel. À la tête d'une florissante entreprise de confection, Jean Bousquet, alors âgé de 51 ans, se présente aux élections à la tête d'une liste sans étiquette, apparentée à l'Union pour la Démocratie Française¹. Nîmois monté à Paris au cœur des années 1960 en pleine révolution vestimentaire, il s'est rapidement imposé comme un pionnier du prêt-à-porter féminin avec sa marque Cacharel². Revenu s'installer à Nîmes en 1966, il est au début des années 1980 le premier employeur privé du Gard avec plus de 200 salariés répartis dans quatre usines. Avec son programme politique, il veut proposer un contrepoint à la gestion municipale précédente. En effet, Jean Bousquet s'oppose à des orientations et à une conception du développement que l'équipe municipale en place depuis 18 ans qualifiait de « *raisonnable* » et présentait comme étant « à l'échelle humaine »³. Il propose, quant à lui, le pari de l'audace et se plaît à arguer que, administré par lui, « *le futur de Nîmes sera passionnant à vivre* »⁴. L'effritement de la confiance des Nîmois envers Émile Jourdan fait que la personnalité flamboyante d'un nouveau candidat, qui propose un profond changement, séduit l'électorat. Jean Bousquet est élu maire de Nîmes le 12 mars 1983.

- 1** L'UDF était une fédération de partis politiques français de centre droit et de droite non gaulliste, d'inspiration démocrate-chrétienne, libérale et laïque. Ce parti fut fondé en 1978 en soutien au président Valéry Giscard d'Estaing. Il s'est dissous dans le mouvement démocrate (MoDem) le 30 novembre 2007.
- 2** Jean Bousquet créé la marque Cacharel en 1958 en référence à un oiseau de Camargue.
- 3** David Mataix, *Les maires de Nîmes depuis la Révolution*, Nîmes, Lacour, 2012.
- 4** Jean Joubert, « Jean Bousquet : À Nîmes, l'audace, ça marche ! », *Ecosud*, 1988, p. V-XXIV.

Dans le contexte particulier de la décentralisation administrative du territoire français qui confère aux communes une nouvelle autonomie, la ville de Nîmes comme d'autres villes françaises, va chercher des solutions pour enrayer la crise économique qui affecte son territoire. La gestion de l'espace urbain devient dès lors un enjeu essentiel et, dans le cas de Nîmes, c'est à partir de la remise en cause de l'action de la précédente équipe municipale que la ville va se transformer. Dès le milieu des années 1970, d'importantes mutations économiques et sociales dues à la transformation des systèmes de production et des modes de vie avaient obligé les villes à s'interroger sur la manière de gérer leur évolution urbaine. Au début des années 1980, on assiste dans certaines villes françaises à un renouvellement des approches en termes de planification urbaine et à la mise en œuvre de nouvelles démarches. L'urbaniste et géographe Marcel Roncayolo souligne précisément que les années 1980 donnent lieu en France à une recomposition des pratiques et du discours sur la ville⁵.

L'évolution des pratiques urbanistiques est renseignée par un nombre limité, mais croissant, d'initiatives singulières de villes qui misent soit sur la rénovation des outils de la planification, soit sur le remodelage et le développement de banlieues souvent en crise ou encore sur le développement de nouvelles logiques de requalification et de régénération urbaine. La ville de Nîmes, à l'évidence, fera partie de celles-ci.

Entre 1983 et 1995, elle fait l'objet d'une vive attention portée par l'ensemble des acteurs de « l'Urbain ». Si le cas nîmois intéresse tant des architectes que des urbanistes, des personnalités politiques, des sociologues, des designers, etc., c'est parce qu'il pose des questions et relève de problématiques caractéristiques de la fin du xx^e siècle : comment construire dans un tissu urbain historique ? Comment protéger le patrimoine naturel et bâti et créer des conditions de vie agréable ? Comment trouver des solutions aux problèmes des banlieues et des périphéries de façon générale ? Ou encore, comment anticiper l'évolution de la ville ? L'ensemble de ces préoccupations guident l'élaboration d'un projet urbain, proposé en 1991 sous le nom d'« *Expérience Nîmes : vers une ville sans banlieue* » (**fig. 1**). Présenté comme une nouvelle manière de penser le développement de la ville, il induit la question de l'unification d'une ville morcelée par les effets du zoning tout en se fixant pour objectif de conserver l'identité des territoires qui la compose.

5 Marcel Roncayolo, « Préface », dans Patrizia Ingallina, *Le projet urbain*, Mayenne, PUF, coll. Que sais-je ?, 2010.



Fig. 1. Agence d'urbanisme de Nîmes, Plan d'ordonnancement, Exposition Centre Pompidou, Paris, 1993.

Dans le panorama des villes françaises qui tentent ainsi de mettre en œuvre une politique urbaine novatrice⁶, Nîmes occupe une place singulière pour trois raisons au moins. La première est objective ; elle résulte du fait que la ville – à la différence de beaucoup d'autres – n'a pas connu, au cours des dernières

6 Jacques Lucan, « Villes : qu'est-ce qu'un projet urbain ? », *Le Moniteur architecture*, n° 27, 1991, p. 46-59.

décennies, de développement très important. On peut même dire que le retard qu'elle a pris lui permet d'aborder les questions relatives à sa croissance en profitant du recul que lui donnent les expériences antérieures. Il faut peu de temps pour s'apercevoir que le noyau de professionnels œuvrant au sein de l'agence d'urbanisme a une claire conscience des enjeux et des embûches que toute politique d'aménagement urbain doit affronter. La seconde raison est plus subjective ; elle tient au fait que, dans ses méthodes, la politique municipale rompt avec les habitudes de l'administration municipale française. À l'attitude courante privilégiant une logique gestionnaire exercée sur un mode administratif, Jean Bousquet substitue une gestion calquée sur le modèle de l'entreprise. Ces nouvelles « règles du jeu » communal, si différentes de celles de l'ancienne municipalité, alimentent trois axes d'intervention principaux : des investissements structurés autour de grands équipements urbains devant dynamiser le tissu économique local, une gestion « dynamique » du personnel municipal et de nouveaux modes de gestion du budget communal. La troisième raison, enfin, résulte des deux précédentes. Dans le contexte nîmois, cette politique municipale permet de poser, peut-être plus explicitement qu'ailleurs, les questions inhérentes au développement de l'urbain.

L'équipe municipale s'oriente en effet vers la formulation de solutions originales qui contribuent à faire évoluer la réflexion sur ce que signifie construire et penser la ville à l'aune du ^{xxi}^e siècle. L'intérêt du projet nîmois réside non seulement dans la transformation des outils de la planification que l'opération favorise, mais également dans l'expérimentation d'une logique entrepreneuriale de gestion de l'espace urbain, qui, poussée à l'extrême, sera largement discutée, voire remise en cause, au fil des années. L'analyse du discours et de la vision bien particulière que le maire, Jean Bousquet, confère au projet et leur mise en perspective avec les attentes des différents acteurs du projet, permettent en effet de démontrer que, malgré une volonté de changement clairement affirmée, le travail opéré dans l'espace urbain nîmois reste guidé par le jeu des représentations. Il ne permettra pas l'unification escomptée et ira même jusqu'à provoquer l'effet inverse, renforçant les déséquilibres et créant de véritables délaissés urbains.

« Qualité » et « modernité » : un discours sur la ville

Depuis longtemps déjà, le discours édilitaire participe à la gestion de l'espace : il accompagne, voire redouble, les signes concrets de cette gestion. En un demi-siècle, Nîmes a connu trois modes de gestion de l'espace urbain correspondant à autant de coalitions politiques dominantes sur le plan municipal. À chaque nouvelle étape de cette gouvernance, un discours singulier émerge. Ainsi, à

partir des années 1980-1990, la ville ne semble plus se dire et se symboliser que dans, par et au travers d'un certain langage : celui de la modernité.

Comme l'a fait remarquer Catherine Bernier-Bossard, dans son livre *Nîmes, le choc de la modernité*⁷, cette notion est largement utilisée par le pouvoir municipal pour parler de la ville de Nîmes à partir de l'année 1983. Si la modernité comme discours a pu unifier les aspirations confuses ou informulées des électeurs de l'époque, cela va pourtant plus loin. Très vite, cette notion va être associée à la totalité des choix qui seront faits, tant en termes de gestion municipale que de gestion de l'espace urbain. Dans le discours de Jean Bousquet, la modernité apparaît comme : « l'accompagnement idéologique d'un mode de gestion de la ville qui se veut avant tout détaché des modèles antérieurs et dont le terme tend à s'imposer comme une représentation nouvelle de l'espace urbain »⁸. Elle est une réponse à l'arrêt ou à l'absence de développement, porteuse de valeurs d'efficacité, de compétence et de réussite directement importées de l'entreprise. Mais la notion de modernité sera surtout, dans un premier temps, destinée à combler l'écart entre l'état réel du développement et de l'image optimale que la municipalité souhaite alors promouvoir. La modernité fonde le « nouveau » comme valeur. On relève ainsi dans le discours édiltaire une inflation sémantique : « nouveau souffle », pour parler d'une zone d'activité par exemple, « nouvelles frontières », ou encore « nouveau pouvoir ». Au nouvel espace répond une « nouvelle attitude ». De plus, cette mise en place progressive d'une « nouvelle » forme urbaine s'accompagne d'un discours valorisant la notion de mouvement : « L'espace urbain tout entier est aujourd'hui saisi d'un mouvement perpétuel, signe de changement et de dynamisme »⁹ explique alors le maire. Petit à petit, la modernité va donc se confondre avec les notions de mouvement, de relève, censées traduire l'engagement de nouveaux acteurs capables d'imposer ruptures et innovations. Et cela fonctionne ; la plupart des observateurs semblent considérer l'élection de Jean Bousquet comme une charnière entre un « avant » immobiliste et un « après » assimilé au mouvement. On a ainsi beaucoup parlé de « renaissance » de la ville de Nîmes en 1983, comme Olivia Bruno¹⁰ qui étudie les aspects de la crise urbaine à Nîmes, Christian Liger dans son roman *Nîmes sans visa*¹¹ ou encore dans le quotidien local *Midi Libre* où l'on trouve de multiples évocations de ce renouvellement. En somme, le discours sur la prétendue « modernité » de l'action municipale

7 Catherine Bernié-Boissard, *Nîmes le choc de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1993.

8 *Ibid.*

9 Jean Joubert, « Jean Bousquet : à Nîmes, l'audace, ça marche ! », art. cit.

10 Olivia Bruno, « La crise Nîmoise, premiers éléments d'analyse », *ORCES*, n° 3, 1987, p. 57-93.

11 Christian Liger, *Nîmes sans visa. Portait d'une ville*, Paris, Broché, 1990.

s'établit au travers d'un mécanisme d'expressions qui permettra aux dirigeants de conceptualiser la pensée de la ville. Et, même si la notion, confondue avec celles de mouvement, de relèvement et de renouvellement, reste un terme vague dans l'esprit public, elle exprime tout de même la volonté de faire émerger une autre image de l'urbanité nîmoise.

Depuis longtemps déjà, l'opinion publique est porteuse d'un jugement d'appréciation sur la ville et sur ses quartiers : les « beaux » quartiers, les quartiers « animés », les quartiers « populaires » et les faubourgs mais également la ZUP, la banlieue : des lieux « hors de la ville » que l'on ne souhaite pas habiter. Ainsi, au début des années 1980, l'influence croissante des représentations de villes et de leur médiatisation devient en partie consécutive au rôle décisif que joue désormais l'opinion publique dans la conception du cadre de vie. En effet, selon Jean Bousquet : « C'est le regard de l'autre sur son propre cadre de vie qui valorise ou dévalue les espaces de la ville [...] Il est donc primordial d'y accorder la plus grande importance »¹². S'appuyant sur les nouveaux pouvoirs qui lui sont octroyés par la décentralisation, le maire va donc mettre en place, les éléments d'une politique urbaine qui se veut certes « novatrice »¹³, mais qui sera également fondée sur la recherche d'une « qualité urbaine de la ville »¹⁴. Cette dernière repose sur la qualité de l'architecture, mais également sur celle de l'espace public, dans le centre-ville comme dans les territoires périurbains. En effet, pour le maire, la notion de qualité doit s'appliquer à des secteurs géographiques suffisamment vastes pour traiter tous les aspects du sujet : elle concerne donc la fabrique concrète de la ville mais implique aussi une mutation profonde des procédures d'aménagement, passant par exemple par la simplification des règlements d'urbanisme ou une certaine liberté de création. Guidé par un insatiable désir de qualité et d'excellence, le maire se lance également dans une ambitieuse opération de restructuration des instances décisionnelles nîmoises, dans laquelle il s'attache prioritairement à réorganiser la gestion des ressources humaines, en engageant des spécialistes reconnus de l'architecture, de l'aménagement urbain, du design ou encore de l'art, dont les compétences très pointues doivent venir renforcer celles des services municipaux. C'est le cas avec Jean Nouvel, architecte œuvrant sur le projet Nemausus, ou de Philippe Grandval auquel Bousquet fera appel pour lancer un projet Banlieue 89, ou encore d'Yves Lion qui réalisera le projet de la place Montcalm, sans oublier bien entendu Jean-Michel Wilmotte, Norman Foster, Kisho Kurokawa, Vittorio

12 Philippe l'Estang, « Jean Bousquet : donnons aux créateurs les moyens de leur création », *Galerie Magazine*, 1986, p. 49-57.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

Gregotti, et des artistes comme Martial Raysse, Takis, Andrée Putman, Marie-Christine Dorner ou Philippe Starck, entre autres (**fig. 2**). Il en va ainsi, des responsables de services aux directeurs de musées : Jacques Séguéla, fondateur de la société RSCG¹⁵, pour le secteur de la communication ou Bob Calle, éminent chercheur et collectionneur d'Art, pour la direction du Carré d'Art en passant par le recrutement de Joseph Juvin, ancien directeur de l'Agence d'urbanisme de Nantes, l'un des principaux artisans du Plan d'ordonnancement qui définit les grandes orientations du projet urbain nîmois.



Fig. 2. Marie-Christine Dorner, Station de bus Esplanade, Nîmes, 1993.

À partir du début des années 1980, Nîmes, comme d'autres villes françaises telles que Montpellier, Nantes ou Saint-Étienne, axe sa communication sur le modèle du marketing, dans le but « de favoriser l'émergence des villes à

15 La société RSCG est à l'époque, la plus grosse agence de communication française.

travers la dynamique concurrentielle»¹⁶. Avec la révolution de l'image qui accompagne l'évolution de la société, certaines collectivités locales augmentent leurs dépenses publicitaires. À Nîmes, le discours édilitaire évolue de fait rapidement dans ses contenus, mais également dans sa forme. Il donne lieu à une communication très structurée. En ce qui concerne le projet de ville, la communication au grand public est vue comme une nécessité. D'un côté, la municipalité ne veut pas que les projets paraissent imposés, mais qu'ils montrent une volonté d'enracinement dans les réalités locales afin d'être soutenus par les habitants. De l'autre, la visée d'un développement économique désormais basé sur le tourisme et la culture implique une visibilité interne et externe. Le bon usage de la communication apparaît donc comme un accompagnement indispensable à toutes les opérations de développement.

Jean Bousquet est un adepte des phrases-chocs. Lorsqu'il se présente aux élections municipales, ses slogans de campagne « J'aime Nîmes » ou, un peu plus « musclé », « On y va ! », calligraphiés en version bande-dessinée sont placardés sur les murs de la ville et deviennent ainsi sa signature. Il faut dire que Jean Bousquet est un expert en communication et que ses talents seront récompensés à de multiples reprises. De plus, il utilise le réseau médiatique tissé dans son activité entrepreneuriale pour donner à son action municipale le plus de visibilité possible. Quelques jours seulement après les élections de 1983, une pleine page de publicité dans le quotidien *Le Monde* proclame : « Venez à Nîmes, un des vôtres vous y attend ! »¹⁷. Le nouveau maire ne manque pas une occasion d'apparaître à la une des revues et des quotidiens. Pour lui, faire connaître Nîmes « vaut toutes les campagnes de pub, [car] Nîmes est le plus fort des produits [...] »¹⁸. Le marketing d'une ville étant comparable à celui d'une entreprise, il considère que « si ce n'est pas médiatique, c'est que cela n'intéresse personne, mieux vaut s'abstenir »¹⁹, comme il l'explique au magazine *Ecosud*.

Dans cette vaste campagne de promotion, Jean Bousquet se fait conseiller par une agence de publicité qui plaide pour la création d'un logo pour la ville ainsi que pour la mise en place d'un service municipal qui, pendant trois ans, « vendra » d'abord l'image du maire et assurera après la diffusion d'articles consacrés à la commune (**fig. 3**). Petit à petit, le maire s'oriente vers une communication externalisée de la cité qui tend, à l'instar du discours de modernité précédemment cité, à uniformiser voire à monopoliser la communication

16 Jean-Yves Toussaint, Monique Zimmermann, *Projet urbain : ménager les gens, aménager la ville*, Hayen, Pierre Mardaga, 1998.

17 *Nîmes revue de presse 1993*. Document non publié, Agence d'Urbanisme et de Développement de la Région Nîmoise, Nîmes, 1993.

18 Jean Joubert, « Jean Bousquet : À Nîmes, l'audace, ça marche ! », art. cit.

19 *Ibid.*

municipale. Le traditionnel *Bulletin* sera ainsi abandonné au profit d'une multitude d'articles, de reportages, d'encarts publicitaires publiés dans les grands médias, quotidiens ou hebdomadaires nationaux, revues spécialisées en architecture et en urbanisme, etc. Au travers de ces articles, Jean Bousquet promeut une image de gestion municipale innovante et dynamique. À cette époque, Nîmes semble, avec Grenoble, être la ville française bénéficiant de la plus large couverture médiatique.



Fig. 3. Logo de la ville de Nîmes par Philippes Starck, Nîmes (cl. Fanny Bocklandt, 2016).

Les images de la ville

Dès 1983, le maire organise ainsi un certain nombre de manifestations dont l'objectif est « qu'on parle de Nîmes dans toute la France et [que] quand il y a une décision à prendre, notamment dans le domaine culturel et sportif, on pense à Nîmes »²⁰. L'objectif prioritaire, clairement affirmé par la municipalité, est de « promouvoir l'image d'une ville qui sortirait de sa torpeur endémique »²¹. Cela passe par une succession de coups médiatiques, mais également par des canaux plus traditionnels : le capital culturel de la ville, la présence de catégories sociales supérieures ou encore le cumul de sorties à l'extérieur de chez soi. À

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

Nîmes, tout cela contribue à fonder un rapport « moderne » aux loisirs, pour reprendre les termes de l'enquête conduite par le ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français entre 1973 et 1981²². Appliqués à l'espace urbain, ces déterminants induiront une concentration des investissements dans les circuits susceptibles de créer un rapport direct à l'actualité culturelle.

L'engouement grandissant de certaines villes pour la promotion publicitaire, la communication et l'enrichissement de la vie culturelle voient ainsi se généraliser rapidement le concept « d'esthétisation urbaine » auprès de nombreux décideurs locaux. Si rendre la ville plus belle semble avoir toujours été une préoccupation essentielle, les années 1980 correspondent pourtant à un tournant important de l'histoire. L'esthétisation de la ville contemporaine est en effet bien différente des grands projets d'embellissement urbain de la fin du XVIII^e siècle caractéristiques du mouvement architectural « *City Beautiful* ». Désormais, les décideurs urbains se réfèrent davantage à des actions ponctuelles, même s'ils engagent dans le cas de Nîmes une entreprise de séduction plus ambitieuse, dans le sens où elle dépasse les résidents (et potentiels résidents) de la ville pour s'adresser à un public plus large et beaucoup moins défini au travers d'un développement du tourisme. Pour Maria Gravari-Barbas « la ville qui se met en tourisme soigne sa présentation et les lieux dans lesquels elle s'expose »²³. Cela se vérifie à Nîmes où l'impact de la nouvelle activité touristique se lit essentiellement sur l'environnement urbain. Le traitement de l'espace public accompagne désormais la promotion d'un nouveau style de vie. Plus aucun détail de l'environnement urbain n'est négligé. Ainsi, on peut lire dans la revue *Architecture méditerranéenne* qu'à Nîmes, « une borne n'est pas un obstacle automobile, mais l'objet d'une recherche de designer. Une entrée de parking souterrain n'est pas un vide-ordures pour automobilistes égarés, mais le point ultime d'une liaison entre deux types de circulation. Le pavage d'une place n'est pas un revêtement contre les intempéries, mais une manifestation de ce sens du détail qui caractérisait l'art du passé [...] »²⁴. Cependant, dans la « mise en tourisme » de la ville occidentale, les actions esthétiques sont un préalable nécessaire mais non suffisant et c'est par une architecture « remarquable » que les villes se donnent désormais à voir. En effet, si l'usage de l'architecture à des fins de représentation n'est pas un fait nouveau, la décennie 1980, particulièrement prolifique en France, a renoué avec une pratique qui semblait

22 Ministère de la Culture, service des Études et recherches, « *Pratiques culturelles des Français. Description socio-démographique. Evolution 1973-1981* », Paris, Ministère de la Culture, 1982.

23 Maria Gravari-Barbas, « Belle, propre, festive et sécurisante : l'esthétique de la ville touristique », *Noroi Villes et tourisme*, n° 178, 1998, p. 175-193.

24 Jean-Paul Guez, Thierry Verdier, « Nîmes en projets », *Architecture méditerranéenne*, hors-série, 1989, p. 139-169.

s'être arrêtée en 1970-1971 avec le grand concours du centre Beaubourg. Les villes européennes ont des ambitions architecturales et lancent des chantiers qui traduisent le même enjeu : « redonner à la cité un éclat, un rayonnement, une célébrité internationale, en pariant sur l'architecture »²⁵. Débarrassée de la connotation « grands travaux » qui faisait d'elle un domaine réservé aux ingénieurs, l'architecture contemporaine acquiert une nouvelle dimension grâce à la promotion de la créativité, de la fantaisie ou de l'imagination. Les nouvelles architectures sont faites pour « [...] être vues, [...] être remarquables, et remarquées »²⁶.

Du point de vue de Jean Bousquet, le développement du tourisme culturel à Nîmes induit en effet un effort d'embellissement dans lequel « le patrimoine architectural et urbain et la qualité des espaces urbains ont un rôle déterminant »²⁷ à jouer. Les projets adoptés par la municipalité nîmoise à partir de 1983 reposeront pour la plupart sur la promotion et le développement du tourisme, de la culture et des loisirs. Cependant, une analyse attentive de la gestion municipale tend à prouver que le renouveau de l'espace urbain nîmois passe principalement par quatre projets.

Le Carré d'Art en est le symbole premier du renouveau architectural nîmois ; après le lancement d'un concours international, c'est finalement le projet de l'architecte anglais Norman Foster qui sera choisi. Inaugurée le 7 mai 1993, cette médiathèque ou « Beaubourg du Sud »²⁸, fleuron de l'architecture contemporaine, est programmée pour devenir un pôle attractif, destiné à attirer et retenir un large public à l'échelle nationale, voire internationale. En 1988, l'aménagement des arènes de Nîmes en infrastructure pérenne de spectacle intervient à un moment où, en France, on construit de grandes structures de spectacle²⁹. Ce sont les architectes italiens Fin Geipel et Nicolas Michelin qui sont en charge de l'opération. La couverture du monument romain en fait la plus grande salle de spectacle du sud de la France. Plus qu'un luxueux hôtel pour touristes, l'hôtel Holiday-In (1989) se veut être « un centre d'affaires pour les rendez-vous des congressistes nationaux et internationaux »³⁰. Considéré comme une structure

25 François Chaslin, *Les Paris de François Mitterrand. Histoire des grands projets architecturaux*, Paris, Gallimard, coll. Folio Actuel, 1985.

26 *Ibid.*

27 Jean Jouber, « Jean Bousquet : à Nîmes, l'audace, ça marche ! », art. cit.

28 Pierre Combescot, (17 décembre 1992). « Nîmes : le miroir aux architectes (la province a du génie) », *L'Express*, En ligne. (http://www.lexpress.fr/informations/nimes-le-miroir-aux-architectes-la-province-a-du-genie_592391.html).

29 Marie-Christine Lansier, « Le plus grand chapiteau. Couverture des arènes de Nîmes », *Techniques & Architecture*, n° 383, 1989, p. 39-41.

30 Jean-Paul Guez, Thierry Verdier, « Nîmes en projets », art. cit.

incitative dont l'architecte Aldo Rossi se chargera de dessiner la façade, ce projet contribue à la volonté de la municipalité de redynamiser le centre-ville tout en restructurant une réserve « hôtelière-affaires ». Enfin, la transformation du fort Vauban, situé à 10 minutes seulement du cœur de la ville et jusqu'alors utilisé comme prison, en université constitue le faire-de-lance du projet de relance économique de la ville (**fig. 4**). Destiné initialement à devenir un musée, le projet est redéfini en 1990 avec « l'explosion universitaire » et le lancement consécutif du programme « Université 2000 »³¹. L'implantation d'une université devait en outre permettre de donner un autre élan à la stratégie de dynamisation du centre-ville avec l'arrivée de milliers d'étudiants, mais également de développer des partenariats avec le monde économique en mettant en place des projets communs. C'est le sens du projet qui sera confié à l'architecte Italien Andréa Bruno.



Fig. 4. Entrée principale de l'université Vauban de Nîmes, Nîmes (cl. Fanny Bocklandt, 2016).

L'architecture publique donne lieu un peu partout en France à une intense activité. Cependant, cette dernière répond désormais moins à des besoins explicites de la population qu'à la volonté de créer des symboles de la représentation

31 Le programme Ministériel « Université 2000 » est lancé au début des années 1990, dans le but de moderniser les universités françaises, qui voient à cette époque se dessiner une augmentation significative de leurs effectifs.

d'une nouvelle répartition des pouvoirs entre l'État et les collectivités locales et, à l'échelle locale, d'une nouvelle appréhension de l'espace urbain. À Nîmes, dans un premier temps, l'investissement de l'espace urbain correspond bien à cette fonction première de représentation du pouvoir. L'architecture devient bien plus qu'un moyen d'organiser la ville, elle est une « vitrine » de la politique municipale et, par conséquent, de l'action du maire. Mais cette image est rapidement doublée par une seconde, résultant de la gestion entrepreneuriale de Jean Bousquet. Elle se traduit par une politique d'image et de prestige à visées externes, dont l'espace urbain semble également devoir assumer la charge. Ainsi l'intention médiatique est présente dès la genèse des projets architecturaux et urbains. Ces derniers reçoivent des dénominations sémantiques particulièrement étudiées tel que le Carré d'Art, Nemausus ou encore le Colisée, comme s'il s'agissait de produits de consommation. Leur conception et leur mise en œuvre sont confiées à des personnalités renommées du monde de l'architecture, de l'urbanisme, de l'art ou du design. Enfin, de façon moins directe, ces projets et réalisations participent à l'élaboration de l'image d'une ville « créative ». Elles favorisent donc, ou en tout cas, sont perçues comme contribuant à donner un nouveau souffle à la créativité contemporaine et à la naissance d'une nouvelle école de pensée sur la ville. La ville est appréhendée et présentée comme un laboratoire, un espace de créativité.

La politique développée par la municipalité Bousquet joue donc principalement sur la gestion du capital-image de la cité. Elle est destinée à donner une attractivité nouvelle à la ville, et cela au-delà de la seule échelle régionale. À Nîmes, l'urbanisme est bien, à partir de 1983, le support d'un discours phare, l'image-signe de la supposée modernité de la ville.

Les « délaissés » urbains

Cependant, les différentes représentations de la ville, toujours construites à partir de points de vue subjectifs, ne sont pas exemptes de paradoxes et de contradictions. Très vite, il va exister une tension, voire une incompatibilité, entre un « urbanisme de prestige » et des actions plus quotidiennes. En effet, dans un contexte qui confère à la ville une valeur marchande, les images produites sont souvent en décalage avec certaines réalités urbaines. La mairie de Nîmes, érigée en entreprise, est devenue « une structure performante fondée sur l'idéologie de la réussite et sur l'élimination des contraintes sociales »³². En choisissant de pratiquer une politique urbaine basée sur le développement d'une image de marque, elle

32 Vincent Hoffmann-Martinot, « Gestion moderniste à Nîmes. Construction d'une image de ville », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 38, 1988, p. 95-103.



Fig. 5. Arsène-Henri Xavier, Plan de la ZUP imaginée : au nord Valdegour, au sud Pissevin, Archives de la Ville de Nîmes, Nîmes, 1960.

exclut par avance une partie de la ville (et de la population) de son développement. L'image de la ville promue à l'extérieur ne correspond pas toujours au cadre de vie quotidien de la population : « On assiste à une sorte de déréalisation de l'espace urbain, le discours et l'image, autrement dit l'effet de réel, supplantant la réalité immédiate »³³. Par exemple, le projet urbain « Expérience Nîmes » n'aborde pas la question des grands ensembles périphériques des années 1960. Depuis un quart de siècle, Nîmes partage pourtant un sort comparable à celui de beaucoup d'autres villes françaises : une croissance désordonnée, marquée par des opérations indélébiles comme la ZUP de Xavier Arsène-Henry ou l'urbanisme galopant de lotissements livrés clés en main au cours des années 1970 (**fig. 5**). Si Jean Bousquet prétend redonner son identité et sa spécificité urbaine à la ville,

en implantant de-ci de-là des « immeubles (...) où il fait bon vivre »³⁴, le développement du tourisme culturel et des loisirs va cependant peu à peu transformer la nature des activités, mais aussi la nature de l'habitat.

La ZUP Pissevin-Valdegour, qui avait été conçue dans les années 1960 comme un projet de prestige, fondé sur une vision optimiste de l'évolution économique

33 André Chantal, « Changer l'image d'une ville », *Politiques et management public*, vol. 5, n° 4, 1987, p. 51-64.

34 Jean Bousquet, « Entretien » dans Jean-Paul Guez, Thierry Verdier, « Nîmes en projets », art. cit.

et démographique de la région nîmoise³⁵, fut la première expérience d'urbanisme opérationnel tentée en Bas-Languedoc. Dès les années 1980, elle est perçue comme « la seule vraie rupture »³⁶ de l'espace urbain nîmois. Pourtant, durant les mandats de Jean Bousquet, elle sera qualifiée d'« étrange espace »³⁷ dont le projet de réinsertion passerait avant tout par le renforcement de la desserte collective. Ainsi, est-elle considérée comme un problème dont on n'imagine pas vraiment l'issue. Il en est ainsi plus généralement de tous les quartiers situés derrière ou en dehors de la « vitrine » urbaine, qu'il s'agisse des hauteurs de l'ancien centre-ville, des quartiers périphériques du Mas de Mingué ou de ceux du Chemin-bas d'Avignon. La marginalisation des périphéries est bel et bien un corollaire au recentrage des projets et des investissements au cours des années 1980. L'attractivité du centre est valorisée alors que les déséquilibres s'accroissent entre les différentes zones urbaines et périurbaines qui deviennent « non signifiantes ». Malgré la volonté partagée d'un projet urbain conçu pour « unifier une ville morcelée »³⁸, la redéfinition d'une économie basée sur le développement touristique et culturel va donc contribuer au renforcement des déséquilibres urbains en créant de véritables « délaissés » urbains.

Face à cette situation, syndicats, politiciens, associations, architectes ou commerçants ou encore employés municipaux protesteront peu à peu. Toutes les actions entreprises par Jean Bousquet semblent en définitive agrémenter le sentiment de mécontentement de la part de la population nîmoise qui décide, finalement, d'élire un nouveau responsable lors des élections de 1995. La difficulté de mener à bien une entreprise de l'envergure d'« Expérience Nîmes » explique peut-être, pour partie tout au moins, la nécessité d'une volonté politique ferme. À Nîmes, il est vrai que celle impulsée par Jean Bousquet entre 1983 et 1995 a été déterminante en matière de politique municipale et de gestion urbaine. À compter de son élection, la cohérence des interventions, les images qui en émanent et les discours qui l'accompagnent semblent se limiter à un seul concept, celui de la marchandisation de la ville. La création de l'université par exemple est ainsi conçue, dès l'origine, comme un élément d'animation du centre-ville, quand les investissements consentis par l'État au cours des années 1970 (IUT, faculté de Médecine) étaient considérés comme des opportunités pour combattre la crise, comme des facteurs d'avenir.

35 Henry Xavier Arsène-Henry, *Notre ville*, Paris, Mame, 1969.

36 Catherine Bernié-Boissard, *Nîmes, questions pour une ville*. Nîmes, Publications APRES, Université Paul Valéry, 1995.

37 Jean Bousquet, « Savoir anticiper », Philippe Dehan, « Expérience Nîmes », *Le Moniteur Architecture AMC*, n° 26, 1991, p. 35-58.

38 Jacques-Olivier Duran, Guy Henry, *Vers une ville sans banlieue : expérience Nîmes*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993.

Quand, comme à Nîmes, la valeur d'échange prend le pas sur la valeur d'usage de la ville, « le citoyen n'est-il pas devenu, avec son patrimoine social, affectif, personnel ou collectif, un élément inutile, ou au mieux un simple appendice de l'urbain ? »³⁹. Le manque d'ouverture aux débats contradictoires témoigne des limites de la gestion entrepreneuriale de l'espace urbain. Tout ramener à la décision édilitaire, ou tout ramener à la décision du seul chef d'entreprise, tel était l'objectif recherché. Mais l'affirmation selon laquelle « la ville se gère comme une entreprise » se heurte à la complexité de la ville elle-même : « Projetée comme valeur d'échange, la ville se révèle d'abord valeur d'usage, soucieuse de préserver la richesse de ses fonctions multiples et d'opposer à la standardisation marchande le poids du quotidien »⁴⁰.

Conclusion

La nécessité, aujourd'hui clairement affirmée, de saisir les réalités urbaines dans toutes leurs dimensions, aurait peut-être permis aux décideurs nîmois des années 1980 et 1990 de considérer les aspects sociaux de la politique urbaine comme aussi importants que les aspects économiques et spatiaux. Ainsi le projet urbain « Expérience Nîmes » aurait-il peut-être dû s'intéresser à la ville réelle et à tous ses dysfonctionnements, plutôt que de se limiter à rêver à la ville idéale.

Il reste aujourd'hui de cette période des réalisations architecturales majeures ; le Carré d'art, tout comme l'université, sont devenus des éléments structurants de la vie quotidienne des habitants. Cependant, la relation entre Nîmes et Jean Bousquet, reposait avant tout sur l'idée d'un « grand projet » à l'échelle urbaine, et s'accompagnait d'une importante stratégie de communication écrite et graphique. En ce sens, le projet « Expérience Nîmes », même s'il ne s'incarne aujourd'hui qu'en la somme des « œuvres » architecturales et artistiques créées, reste « l'expression d'une démarche expérimentale forte sur la ville en urbanisme et en architecture »⁴¹.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Fanny Bocklandt, 1983-1995 : « Expérience Nîmes », de l'art dans la ville à l'art de la ville, M2 Recherche d'Histoire de l'art (spécialité d'Histoire de l'architecture) sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03, année universitaire 2015-2016.

39 Patrizia Ingallina, *Le projet urbain*, Mayenne, PUF, coll. Que sais-je ?, 2010.

40 *Ibid.*

41 Joseph Juvin, Nicolas Soulier, *La qualité de l'architecture, l'art dans la ville à la qualité de la ville, l'art de la ville*. Document non publié, Agence d'Urbanisme et de Développement de la Région Nîmoise, Nîmes, 1991.

VALORISER L'ARCHITECTURE PAR LE DISCOURS : RECONVERSIONS ET RÉHABILITATIONS DE L'AGENCE D'ARCHITECTURE REICHEN ET ROBERT

LÉO JANIN

Créée en 1973, l'agence d'architecture Reichen et Robert est le fruit de l'association de deux architectes, Bernard Reichen et Philippe Robert, tous deux diplômés de l'École Spéciale d'Architecture de Paris. Si le premier poursuit sa formation d'architecte à Pointe-Noire au Congo où il occupe le poste de directeur des services de l'urbanisme, le second effectue quant à lui un voyage aux États-Unis entre 1964 et 1968 qui le conduit notamment à New York et à San Francisco. Fort d'une expérience américaine qui lui permet de découvrir quelques chantiers pionniers de reconversion d'édifices industriels tel que celui de l'usine Ghirardelli à San Francisco (Lawrence Halprin, 1962), Philippe Robert met à profit, dès son retour en France, ses découvertes dans la conception d'un projet de réhabilitation de la filature Leblan à Lille. Dans un contexte de restructuration industrielle, résultant des crises économiques et financières des années 1970, qui laissent à l'abandon de nombreux sites industriels, les architectes proposent en 1973 de réutiliser les bâtiments de la filature lilloise afin, notamment, de réduire le coût de revient des logements et des équipements publics. La reconversion de la filature Leblan est la première d'une longue série, effectuée notamment à Elbeuf ou à Tourcoing (**fig. 1**). Elle ouvre la voie à une rapide spécialisation de l'agence dans le domaine de la reconversion d'édifices industriels. Progressant dans ce champ relativement nouveau de l'architecture, ils réalisent des projets de grande envergure comme notamment la Grande Halle de la Villette (1980-1983), ou encore celle de la chocolaterie Menier de Noisiel (devenue siège social de Nestlé France) entre 1992 à 1996.

Certaines réalisations de Reichen et Robert concernent des bâtiments bénéficiant de protections au titre des Monuments historiques, qu'il s'agisse d'inscriptions ou de classements¹. Pourtant, la plupart des édifices reconvertis

1 Le siège social de la FNAC investit à partir de 1992 d'anciens entrepôts du Printemps à Clichy (Hauts-de-Seine) inscrits au titre des Monuments historiques en 1991 et le moulin Saulnier de Noisiel fait l'objet d'un classement au titre des Monuments historiques le 7 février 1992.



Fig. 1. Des logements et un théâtre intègrent l'usine Leblan réhabilitée. Photographie Magali Reghezza-Zitt (<http://129.199.13.25/Lille-metropole-et-ses-environs.html>) consulté le 1/12/2016).

par Reichen et Robert ne présentait pas, à l'origine, de valeur patrimoniale « suffisante » pour bénéficier d'une quelconque protection. Les filatures, les entrepôts, les docks portuaires ou encore les halles métalliques sur lesquels ils interviennent appartiennent au champ de l'architecture courante et ne disposent pas, au moment où les architectes les investissent, d'une dimension architecturale ou esthétique suffisamment rare ou exceptionnelle pour être considérés comme des éléments signifiants du patrimoine monumental. Or, ces édifices acquièrent une dimension patrimoniale une fois reconvertis en lieux de culture, en logements ou encore en centres tertiaires, même s'ils subissent dans certains cas d'importantes modifications fonctionnelles et structurelles. Bien que constituant un corpus hétérogène et qu'ils soient parfois critiqués pour leur manque d'authenticité, la plupart des édifices reconvertis par Reichen et Robert sont entrés dans le champ du patrimoine. L'analyse des discours qui accompagnent les projets, depuis leur genèse et jusqu'à leur réception, peut-elle permettre de comprendre ce processus de patrimonialisation ? Pour répondre à ces interrogations, il est nécessaire de comprendre l'essence même de ce patrimoine et comment celui-ci se construit.

Le patrimoine : un discours ?

Guy Di Méo propose une définition partielle du patrimoine : le patrimoine est un discours, il participe d'un principe narratif (il a donc besoin de narrateurs) qui raconte les mythes originels, qui décrit les épopées fondatrices et les grands moments historiques d'un groupe ou d'un territoire². Étayant ce propos, Dieter Schnell affirme que la valeur patrimoniale d'un édifice n'apparaît pas spontanément, mais « dérive uniquement de notre perception de celui-ci »³. Nathalie Heinich, quant à elle, assure que « ce n'est pas l'objet qui fait le patrimoine, c'est la fonction patrimoniale qui fait d'un objet quelconque un bien patrimonial »⁴. Elle utilise alors, pour qualifier le processus permettant au bâtiment d'être valorisé patrimonielement, le terme « d'administration »⁵. Pour qu'un édifice soit valorisé patrimonielement, il est nécessaire d'intervenir afin d'« administrer » au bâtiment une fonction patrimoniale. Ainsi, pour comprendre la nature même du « patrimoine » relatif aux édifices reconvertis par le cabinet Reichen et Robert, il semble opportun de tenter une analyse des différents niveaux d'intervention qui permettent la valorisation de ces architectures au titre de patrimoine. La présentation de la démarche de Reichen et Robert accompagnant leurs projets de reconversions architecturales sera suivie d'une analyse de la manière dont, soutenu par un discours, un édifice reconverti peut accéder au rang de patrimoine.

Un palimpseste architectural

Un premier niveau d'intervention dans la valorisation de ces architectures ordinaires est directement lié à Reichen et Robert et à leur manière d'appréhender les projets de reconversion. À travers de multiples interventions, tant orales qu'écrites, Reichen et Robert expliquent qu'ils s'attachent à adapter les édifices à leur nouvelle fonction⁶ tout en conservant et privilégiant leurs caractéristiques historiques, esthétiques ou encore techniques. Par un travail d'analyse du bâtiment d'origine et de son histoire, les architectes proposent des

2 Guy Di Méo, « Processus de patrimonialisation et constructions des territoires », *Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser, Poitiers-Châtellerauld*, Gestes Éditions, 2007, p. 106.

3 Dieter Schnell, Georg Germann, *Conserver ou démolir : le patrimoine bâti à l'aune de l'éthique*, Suisse, Gollion, 2014, p. 133.

4 Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Éditions de la Maison des sciences et de l'homme, Paris, 2009, p. 258.

5 *Ibid.*, p. 259.

6 Isabelle Maheu-Viennot, Philippe Robert, *Créer dans le créé : l'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*, Paris, Electa Moniteur, 1987.

projets de reconversion censés maintenir l'intégrité historique du bâtiment. Si ce cahier des charges est évident lorsque les architectes sont amenés à travailler sur des édifices disposant d'une inscription voire d'un classement au titre des Monuments historiques, ils n'hésitent pas à réitérer cette démarche sur des édifices non protégés.

Reichen et Robert conceptualisent ce discours en formulant l'hypothèse d'un palimpseste architectural mettant en relation l'édifice existant et sa reformulation contemporaine⁷. Les architectes établissent le projet avec comme fil conducteur l'équation forme-fonction. Il faut que le rapport entre la forme de l'édifice à reconvertir et la nouvelle fonction qui doit lui être octroyée soit suffisamment équilibré. Dans le cas contraire, les nombreuses et inévitables modifications structurelles remettraient en cause la viabilité économique et la vocation conservatrice du projet. Dans le cadre des reconversions, le programme – la fonction nouvelle – devient une variable qui doit s'adapter et composer avec un espace existant. Lorsque l'équation forme-fonction est largement satisfaisante, l'intervention des architectes se caractérise par un certain minimalisme. C'est le cas par exemple lorsque les architectes réhabilitent la halle aux bestiaux des abattoirs de la Villette en Grande Halle accueillant des manifestations culturelles. Optimal, le rapport forme-fonction permet aux architectes de ne pas modifier l'architecture et de mettre en valeur la spatialité de la halle et son architecture métallique originale.

Faire dialoguer le neuf et l'ancien

Certains projets de reconversion nécessitent cependant davantage de modifications structurelles, avec notamment la réalisation d'extensions ou de bâtiments neufs venant densifier le bâti originel. Dans ce cas, Reichen et Robert cherchent à mettre en place une dialectique architecturale au sens hégélien du terme, visant à mettre en dialogue deux ensembles différents, le neuf et l'ancien, dans le but d'obtenir une interprétation cohérente et compréhensible du bâtiment et de son évolution. À Blois, entre 1983 et 1985, les architectes reconvertissent une halle aux grains édifée en 1850 en un centre culturel capable d'accueillir des expositions mais également des spectacles et des conférences. Afin de conserver la halle tout en l'adaptant à de nouveaux usages, les architectes proposent à la municipalité de la compléter par une extension circulaire. Un jeu visuel s'installe alors entre la halle d'origine et le bâtiment contemporain qui se développe sur l'un de ses côtés (**fig. 2**). Adoptant la forme d'un amphithéâtre semi-circulaire, l'extension s'appuie directement sur l'un des murs de la halle qui devient par cette opération un véritable mur de scène inspiré des dispositifs des théâtres

7 Philippe Robert, « L'architecture comme palimpseste », *Le Moniteur architecture*, 19 février 1988.

classiques. Bien que de facture contemporaine, l'extension de la halle aux grains de Blois s'intègre à l'ensemble visuellement et matériellement. La pierre de Loire et la brique de la halle aux grains sont utilisées dans la conception de l'extension, créant alors une unité matérielle. Par ailleurs, l'extension est pensée dans le respect des proportions du bâtiment initial.



Fig. 2. La filature Blin & Blin réhabilitée en logements. Dans la cour, un amphithéâtre est installé dans l'espace laissé par l'ancienne chaufferie. Photographie Miossec, Yvon, 1992, Inventaire général, Région Haute-Normandie.

Dévoiler du patrimoine

La reconversion d'un entrepôt édifié sous les instructions de Vauban à Belfort au XVIII^e siècle illustre également une attitude propre à Reichen et Robert. Cet entrepôt militaire constitué de deux corps de bâtiments séparés par un espace de desserte acquiert au terme de sa reconversion, une valeur patrimoniale technique et architecturale nouvelle qui se conjugue avec une reconnaissance. Reichen et Robert réunissent en effet pour ce faire les deux entrepôts en un seul édifice à l'aide d'une galerie couverte d'une grande verrière reprenant le tracé de la rue de desserte. Par ce parti-pris, les architectes inversent la distribution de l'édifice qui est désormais séparé sur sa longueur afin d'accueillir d'une part le Tribunal de commerce et d'autre part le Centre chorégraphique national de

Belfort. Côté rue, les murs donnant autrefois sur la rue de desserte se retrouvent alors à l'intérieur, ce qui laisse la possibilité aux architectes de les découvrir, laissant alors visible la charpente en bois. Ouverte, cette structure en bois à l'origine invisible est désormais dévoilée et mise en valeur par la lumière de la verrière.

Par une approche misant sur la conservation et la mise en valeur du *genius loci* d'un lieu, les architectes valorisent une architecture historique même banale. Un second niveau d'intervention reste cependant nécessaire afin d'élever ces édifices historiques au rang d'édifices patrimoniaux. Il concerne la production d'un discours, au sens d'un processus narratif, qui accompagne la reconversion et qui administre au potentiel patrimonial délivré par les architectes, une fonction patrimoniale. N'étant pas naturel, le processus de patrimonialisation d'un édifice s'appuie sur des valeurs admises collectivement par différents acteurs. Quels en sont ces acteurs et comment caractériser le discours qui en est à l'origine ?

Administrer une valeur patrimoniale

Falsifié par une intervention humaine dénaturant son intégrité originelle, l'édifice reconverti perd en authenticité. Cependant comme le fait remarquer Guy Di Méo, le patrimoine se constitue à partir d'un principe narratif. Or, la nature même de ces édifices, ordinaires, reconvertis et modifiés, ne leur permet pas de répondre aux caractéristiques propres au patrimoine monumental. Le discours narratif censé valoriser patrimonialement l'édifice ne peut s'appuyer uniquement sur des valeurs esthétiques ou historiques qui, selon Michel Rautenberg, définissent un processus de patrimonialisation visant à « conserver, protéger et exposer des monuments qui marquent l'historicité d'une nation »⁸. Parfois surnommé « patrimonialisation institutionnelle », ce processus se définit notamment par les Monuments historiques et s'appuie sur les valeurs propres à l'édifice. Ne disposant pas, *a priori*, d'une valeur patrimoniale suffisante pour être conservés et exposés pour ce qu'ils sont, les édifices reconvertis par les architectes Reichen et Robert nécessitent alors un accompagnement narratif venant expliquer, voire fabriquer, un statut patrimonial.

Si l'État est disposé à développer un discours autour de la valorisation patrimoniale, il n'en est pas le seul acteur. Depuis maintenant plusieurs décennies, l'échelon territorial dispose de moyens étendus dans le domaine patrimonial. Ces nouveaux droits et devoirs sont définis dans la loi relative à la Solidarité et au Renouvellement Urbain (SRU) du 13 décembre 2000 qui propose alors aux Plans Locaux d'Urbanisme (PLU) « d'identifier et localiser les éléments du paysage et délimiter les quartiers, îlots, immeubles, espaces publics, monuments, sites et

⁸ Michel Rautenberg, *La rupture patrimoniale*, Bernin, À la croisée, 2003, p. 104.

secteurs à protéger, à mettre en valeur ou à requalifier pour des motifs d'ordre culturel, historique ou écologique et définir, le cas échéant, les prescriptions de nature à assurer leur protection»⁹.

Détenteur d'un droit de regard et de leviers d'intervention sur le champ patrimonial, l'acteur territorial peut par conséquent jouer un rôle influent dans les processus de patrimonialisation. Pleinement conscients de ces prérogatives, certaines communes ou communautés de communes, ou conseils généraux les utilisent afin de répondre à des besoins d'ordre social, culturel ou encore économique. La volonté de s'attacher à une histoire locale et de la développer peut en effet participer à la redéfinition d'une communauté de valeurs qui, répondant au besoin d'appartenance et d'identité, participent à la cohérence sociale et urbaine des territoires. Ce patrimoine devient alors un outil de différenciation amenant « une mystique de l'unique et de l'authentique »¹⁰ favorable à la redéfinition d'un territoire. Les fondements de ce discours produit par les collectivités territoriales ne s'appuient plus sur les vestiges matériels de l'édifice reconverti mais, désormais, sur des valeurs anthropologiques mettant l'accent sur une mythologie locale, représentant par exemple un âge d'or passé du territoire.

L'architecture devient alors le support d'un patrimoine local développé par la collectivité à l'aide d'un discours mnémotique, qui est employé afin d'attacher à des lieux des valeurs nouvelles que l'on souhaite mémoriser. Les édifices reconvertis deviennent pour reprendre l'expression chère à Pierre Nora, de véritables « lieux de mémoire »¹¹, instrumentalisés patrimonialement par ce type de discours, de nature mythique et parfois subjective. Anthropologique, ce discours se base sur des perceptions sociales et mémorielles ne nécessitant pas une parfaite authenticité architecturale. Un édifice reconverti peut alors, par sa propension à conserver même partiellement des traces physiques du passé, et grâce à l'administration d'un nouveau rôle économique, culturel ou social dans le tissu local, devenir une matrice efficace de diffusion de ce discours.

Elbeuf : d'un passé industriel à un patrimoine industriel

Récompensé par l'attribution du label « ville d'art et d'histoire » en 2004, l'exemple de la commune d'Elbeuf illustre ces propos. Touchée par la récession économique des années 1970, la ville qui s'était développée tout au long du siècle autour de son industrie drapière, se trouve confrontée à une profonde crise

⁹ Article L123-17 du Code de l'urbanisme sur la loi relative à la Solidarité et au renouvellement urbain (SRU) du 13 décembre 2000.

¹⁰ Guy Di Méo, « Processus de patrimonialisation et constructions des territoires », *Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser*, Poitiers-Châtelleraut, Gestes Éditions, 2007, p. 92.

¹¹ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1992.

sociale et culturelle. Témoin privilégié de cette histoire, la filature Blin & Blin ferme ses portes en 1975. Clairvoyante sur le rôle qu'a joué cette filature dans la construction économique mais également sociale de la ville d'Elbeuf, la municipalité décide alors de faire appel aux architectes Reichen et Robert. La mairie est séduite par le projet de reconversion que les architectes viennent de réaliser dans la filature Leblan à Lille, et leur propose de réitérer cette action sur la filature Blin & Blin à partir de 1980 (**fig. 3**). Si la fonction originale du site disparaît avec cette reconversion, un certain « esprit des lieux » perdure. Les architectes réinterprètent en effet un certain nombre d'éléments témoignant du passé industriel. C'est le cas notamment d'une halle de séchage en bois qui est transformée en pergola et installée au centre du site, devenant un lieu de rencontre pour les habitants. De la même façon, les architectes créent un petit amphithéâtre dans l'espace libre laissé par l'ancienne chaufferie. Symbole industriel, la cheminée est détruite pour respecter certaines mesures de sécurité. Son socle est cependant conservé, rappelant alors l'origine industrielle du lieu.



Fig. 3. La halle aux grains de Blois est agrandie d'une extension demi-circulaire. Google Earth 2015.

Ainsi, réutilisée et transformée, la filature dispose toujours d'éléments architecturaux capables de signifier son passé industriel. Pour autant, d'après des témoignages relayés par la presse, les nouveaux habitants n'apprécient pas, dans un premier temps tout du moins, de vivre au sein d'anciens locaux industriels, s'y sentant défavorisés¹². Les logements restent en effet largement marginalisés par rapport au reste de la ville ; les locaux destinés à accueillir des équipements

12 Emmanuel Real, *Reconversions; l'architecture industrielle réinventée: Haute Normandie*, Rouen, Inventaire général du patrimoine culturel Région Haute-Normandie, 2013.

commerciaux ne trouvent pas de destination pérenne. Plus important, les habitants expriment un certain mal-être à habiter dans d'anciennes friches dans lesquelles persiste le souvenir douloureux de fermetures d'usines et de licenciements. Ce malaise plaide-t-il pour la nécessité de mettre en place un discours légitimant, aux yeux de tous, la conservation de ces édifices? Toujours est-il que, souhaitant rompre avec l'isolement et la stigmatisation de ce quartier mais également le valoriser patrimoniallement, la commune d'Elbeuf développe un discours mémoriel réhabilitant son passé industriel. Soutenu par de nouvelles reconversions de manufactures dans le même secteur de la ville, ce volontarisme culturel trouve un aboutissement avec la création en 2010 d'une Fabrique des savoirs. Installée dans d'anciens locaux de la filature Blin & Blin, ce lieu d'expression de la mémoire industrielle de la cité se dote alors d'un musée, d'un Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine mais aussi d'un Centre d'archives patrimoniales. À la fois émanation et matrice du discours mémoriel, cette Fabrique des savoirs entreprend, comme son nom l'indique, grâce à des expositions, des colloques et des activités ludiques, de *fabriquer* l'identité patrimoniale au travers son histoire industrielle (fig. 4).



Fig. 4. La Fabrique des Savoirs d'Elbeuf. Droits réservés (<http://www.metropole-rouen-normandie.fr>).

La filature Blin & Blin devient un maillon essentiel de cette chaîne mémorielle. Plus généralement, le discours mnémotique permet à la collectivité territoriale de valoriser patrimoniallement d'anciens bâtiments industriels reconvertis en les intégrant à une histoire et à un patrimoine locaux. Cependant, s'il émane

d'un acteur privé, le caractère subjectif et mythologique de ce discours peut-il influencer de manière « négative » le patrimoine ? Une reconversion menée dans une optique de « récupération » patrimoniale à des fins économiques ou de marketing peut-elle venir « abuser¹³ » de l'édifice au sens où Régis Debray l'entend, depuis sa reconversion jusqu'à sa valorisation future ? La valeur patrimoniale du bâtiment peut-elle être instrumentalisée en contradiction avec l'image symbolique et originelle du lieu afin de répondre à une volonté d'émettre des profits ?

La Cité du Cinéma

La reconversion, en une Cité du cinéma, de l'ancienne centrale électrique Saint-Denis II (livrée en 2012) menée par Reichen et Robert pose des questions. Cette reconversion, encensée par certains médias, présentée par la maîtrise d'ouvrage, par les maîtres d'œuvre et même par la municipalité comme une reconversion éminemment patrimoniale, peut être critiquée. En effet, de nombreuses modifications et d'importantes destructions sont venues amoindrir la valeur patrimoniale de l'édifice. Le parti-pris de ne conserver du complexe industriel que l'ancienne salle des machines, magistrale nef métallique de 220 mètres, et d'en faire le cœur de l'édifice peut faire débat. Sa mise en valeur s'est effectuée au détriment de l'impressionnante chaufferie, détruite en quasi-totalité. Conçue à l'origine comme un véritable « boîtier enveloppant », la chaufferie était couronnée de cheminées caractéristiques de l'image monumentale et industrielle du bâtiment (fig. 5). Si aujourd'hui la valeur patrimoniale de la centrale est exclusivement tournée vers l'impressionnante nef, c'est grâce au discours développé par les acteurs du projet, qui expliquent avoir cherché à « conserver le patrimoine industriel du site du quartier Pleyel¹⁴ », ce que les architectes précisent en mettant en avant qu'« il subsiste heureusement la salle des machines et la salle des pompes qui expriment toutes deux la puissance de ce monument à l'énergie électrique »¹⁵.

Ainsi, les collectivités territoriales peuvent, par leur volonté de valoriser un patrimoine local, conférer à certains édifices une fonction patrimoniale témoignant matériellement d'un passé. Toujours plus influentes, elles jouent un rôle important dans les processus de patrimonialisation, exploitant une « parenté conceptuelle »¹⁶ qui existe entre patrimoine et territoire. Une industrie

13 Régis Debray, *L'Abus monumental*, Paris, Fayard, 1999.

14 Plaine Commune, « Cité du Cinéma - Le projet Besson » (<http://www.plainecommune.fr/les-projets/projets-urbains/cite-europeenne-du-cinema/#.WECPh6LhDVo> consulté le 28 septembre 2016).

15 Reichen et Robert, « Cité du Cinéma » (<http://www.reichen-robert.fr> consulté le 28 septembre 2016).

16 Guy Di Méo, « Patrimoine et territoire : une parenté conceptuelle », *Espaces et sociétés. Revue critique internationale de l'aménagement, de l'architecture et de l'urbanisation*, Paris,ditions Anthropos, n° 78, 1994 p. 15.



Fig. 5. La reconversion de la centrale électrique Saint-Denis II en Cité du cinéma. Seule la nef centrale est conservée. Photographie Boris Horvat, AFP.

du patrimoine, qu'il est possible d'apparenter au phénomène « d'inflation patrimoniale », semble désormais prendre forme et nombreux sont les acteurs qui y trouvent des bénéfices sociaux culturels, mais également liés au marketing et donc économiques. Comme le fait remarquer Jean-Michel Leniaud, le patrimoine est aujourd'hui de plus en plus souvent affilié à une forme de consumérisme¹⁷ qui tend à le transformer en produit de consommation au début des années 2000. Jean-Michel Leniaud mettait déjà en garde contre ce phénomène dans *Les Archipels du passé* : « Ce n'est pas pour cause d'exploitation économique que le patrimoine risque de perdre sa signification, sa valeur sentimentale ou symbolique, mais en raison du discours qui accompagne ce type d'activités et les objectifs qu'elles poursuivent »¹⁸.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Léo Janin, « *Transcrire* » le passé, révéler le patrimoine : reconversions et réhabilitations par Reichen et Robert & Associés, M1 Recherche d'Histoire de l'art (spécialité Histoire de l'architecture) sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03, année universitaire 2015-2016.

17 Jean-Michel Leniaud, *Les archipels du passé : le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002, p. 316.

18 *Ibid.*, p. 318.

DISCUSSION SUR LA PLACE DU 1 % DANS LES LYCÉES D'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL (PARIS, 1950-1983)

ANAÏS CARRÉ-RICHER

Le 18 mai 1951, l'État promulgue un arrêté prévoyant que les nouveaux établissements scolaires et universitaires comportent des « travaux de décoration » financés par le ministère de l'Éducation nationale à hauteur de 1 % du coût des constructions¹. À partir de ce texte, les objectifs de la mesure du 1 % artistique sont officiellement fixés : permettre aux élèves d'être en contact avec l'art de leur temps, soutenir la création contemporaine, donner une certaine visibilité aux artistes et « enrichir » les bâtiments scolaires d'œuvres d'art tout en respectant le fait que l'architecte demeure le maître d'œuvre, c'est-à-dire celui qui détermine « l'emplacement, la nature et le caractère général du travail de décoration ». Ce travail « doit faire partie intégrante de l'œuvre d'architecture et ne pas constituer un élément surajouté ». Parmi les architectes œuvrant à la construction de nouveaux lycées d'enseignement général à Paris au début des années 1950, Jean-Claude Dondel (1904-1989) est le seul à exprimer publiquement sa volonté que l'art fasse « partie intégrante de l'architecture ». En prenant comme cas d'étude les programmes de décoration réalisés au titre du 1 % artistique dans les lycées conçus par cet architecte, cet article propose d'analyser les discours, parfois contradictoires, qui s'élaborent autour de la place de ces œuvres d'art dans les lycées et, au-delà, sur les rapports entre art et architecture.

Œuvrer en faveur des établissements d'enseignement

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'inspection générale de l'Instruction publique dresse un bilan incomplet des pertes en matière d'établissement scolaire du second degré. Celui-ci fait état de « 44 établissements à reconstruire totalement, ou en très grande partie ; 120 établissements endommagés dans une partie de leur gros-œuvre, pouvant représenter jusqu'à 30 % de l'ensemble ; 400 établissements pillés à des degrés divers, et réclamant par ailleurs une restauration intérieure ; 65 établissements à refaire pour cause

1 Arrêté du 18 mai 1951 d'utilisation des crédits pour des travaux de décoration dans les bâtiments d'enseignement, publié au *Journal officiel* le 17 juin 1951, p. 6370.

de vétusté, d'insalubrité ou de non-adaptation à leur rôle actuel »². Mais les désastres causés par la guerre ne sont pas les seules causes des besoins en établissements scolaires, plus particulièrement du second degré. En effet, la hausse de la natalité à partir de 1945 influe de façon directe sur l'édification d'écoles, de la maternelle au lycée. Le nombre grandissant d'élèves implique une demande de plus en plus grande de classes pour les accueillir. Ainsi, cela est souligné dans un article publié dans le numéro de mars 1951 de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* : « La nécessité de construire dans le domaine de l'Habitat, correspond, dans quelque pays que ce soit, à une autre nécessité : celle d'édifier les bâtiments scolaires utiles à la population jeune. Les deux problèmes sont conjoints »³. Ces besoins s'accompagnent de nombreuses recherches pour mettre en place des structures plus à même de répondre aux exigences de fonctionnalité et de sécurité nécessaires à l'accueil d'une population dont l'âge est compris entre trois et dix-huit ans. Tout le pays est concerné par cette politique de construction et, bien que Paris n'ait pas réellement subi de bombardements lors de la Seconde Guerre mondiale, elle accuse tout de même un manque d'infrastructures. Par conséquent, dans la capitale, le nombre d'établissements scolaires nécessaires pour accueillir les élèves (tous niveaux confondus) dans de bonnes dispositions est considérable. Comme ailleurs, l'État doit construire dans les meilleurs délais. Pour répondre à ces besoins, le ministère de l'Éducation nationale, alors en charge de l'équipement scolaire et universitaire du pays, met en place une nouvelle direction chargée de mettre en œuvre la politique de construction scolaire⁴. L'ordonnance du 20 novembre 1944, suivie d'un décret d'application paru le 16 août 1945, crée ce service spécifique, nommé Sous-direction des constructions scolaires et universitaires, qui sera rattaché à la direction de l'Administration centrale pendant près de dix ans. À sa suite, sera créée en 1956 la Direction de l'équipement scolaire universitaire et sportif (DESUS)⁵.

Dès 1952, l'État souhaite communiquer largement sur sa politique volontariste en matière de construction. Il organise une exposition autour des « constructions scolaires et universitaires »⁶. Dans la préface d'un numéro spécial de *L'Architecture française*, qui constitue en quelque sorte le catalogue de l'exposition, le

2 Michel Peschard (Inspecteur général de l'Instruction publique), « Les établissements de l'enseignement du second degré », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 34, mars 1951, p. 3-13.

3 « Éléments d'une doctrine de l'architecture scolaire », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 34, mars 1951, p. 3-5.

4 Archives nationales, fonds du ministère de l'Éducation nationale, Division des constructions scolaires et du conseil aux collectivités, 19780614/385, F17 bis 23384.

5 *Ibid.*

6 *L'Architecture française* « Construction scolaires et universitaires », n° 129-139, 1952.

ministre de l'Éducation nationale indique que le « Gouvernement a entrepris de procurer les crédits et la main-d'œuvre nécessaires à l'exécution du programme des constructions scolaires »⁷. Pour mener à bien cette politique, le ministre est formel, il est nécessaire que les services du ministère de l'Éducation nationale et les architectes en charge des projets « s'impos[ent] la règle de la plus stricte économie »⁸ allant jusqu'à préciser que ces différents acteurs doivent « avoir conscience que ce serait une faute contre la Nation, de la part des uns, de prévoir le moindre local inutile; de la part des autres, de proposer un mode de construction qui ne soit pas le moins coûteux »⁹. L'homme d'État précise néanmoins que cette politique ne doit pas être menée sans « le souci de perfection »¹⁰ et qu'il est important de « montrer que la préoccupation de la beauté et celle de l'économie peuvent parfaitement se concilier et que les disciplines qui ont dû être acceptées en matière de programme et de mode de construction n'ont en rien compromis la qualité esthétique de nos bâtiments scolaires »¹¹.

Cette « préoccupation de la beauté »¹² passe notamment par la mise en place d'un arrêté¹³ selon lequel un crédit correspondant à 1 % du financement des constructions scolaires est réservé aux travaux de décoration. À partir de ce texte¹⁴, les objectifs de la mesure du 1 % artistique sont officiellement fixés : permettre aux élèves d'être en contact avec l'art de leur temps, soutenir la création contemporaine, donner une certaine visibilité aux artistes et « enrichir » les bâtiments scolaires d'œuvres d'art tout en respectant le fait que l'architecte demeure le maître d'œuvre, c'est-à-dire celui qui détermine « l'emplacement, la nature et le caractère général du travail de décoration »¹⁵ lequel « doit faire partie intégrante de l'œuvre d'architecture et ne pas constituer un élément surajouté »¹⁶. Si les lycées d'enseignement général construits à Paris au début des années 1950 présentent au moins un élément décoratif réalisé au titre du 1 %, les architectes n'ont pas tous accordé la même place à ces œuvres d'art et à ces collaborations artistiques. Parmi eux, Jean-Claude Dondel est le seul à exprimer publiquement sa volonté de voir l'art faire « partie intégrante de

7 André Marie (ministre de l'Éducation nationale), *ibid.*, p. 3.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Cent 1 %*, Paris, Éditions du patrimoine – Hors collection, mars 2012.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

l'architecture»¹⁷. Les programmes de décoration réalisés au titre du 1% artistique dans les lycées que l'architecte a conçus avec son collaborateur Roger Dhuit permet d'analyser les discours, parfois contradictoires, qui s'élaborent autour de la place de ces œuvres d'art dans les lycées et, au-delà, sur les rapports entre art et architecture.

La loi et le discours officiel

Dans son manifeste publié pour l'ouverture du Bauhaus à Weimar, Walter Gropius écrivait en 1919 : « Tous ensemble, concevons et réalisons l'architecture nouvelle, l'architecture de l'avenir, où peinture, sculpture et architecture ne feront qu'un »¹⁸. Cette proposition de Gropius en Allemagne trouve écho en France sous le gouvernement du Front Populaire, dans une proposition émanant de Mario Roustan, éphémère ministre de l'Éducation nationale (1^{er} juin 1935-24 janvier 1936). En effet, ce dernier dépose au Sénat, en 1936, une proposition de loi selon laquelle « dans tous les projets de construction neuve exécutés par l'État, les départements, les communes et les établissements publics, un pourcentage déterminé de la dépense est affecté aux travaux de décoration. Ces travaux doivent représenter au moins 1,5% du montant des devis et être réservés à des artistes, peintres, sculpteurs et décorateurs »¹⁹. Cependant, la chute du Front Populaire, suivie de la Seconde Guerre mondiale, ne permettent pas à ce projet de loi de voir le jour. Il est repris en novembre 1949 par le ministre de l'Éducation nationale, alors dirigé par Yvon Delbos, qui fait publier un arrêté selon lequel un crédit de 1% de financement des constructions scolaires doit être réservé aux travaux de décoration. Quelques semaines après, Edgar Faure, qui est alors le secrétaire d'État au budget, donne son accord pour que cet arrêté soit suivi. Mais le pourcentage du montant accordé a diminué de moitié, notamment à cause de l'augmentation des prix des matériaux dans le secteur du bâtiment. Il faut donc attendre le 18 mai 1951 pour que l'obligation soit légalement créée. La procédure prévoit que, lors de la construction ou de l'extension d'un bâtiment scolaire public, 1% du coût des travaux soit consacré à la commande ou à l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art conçues par des artistes contemporains pour y être intégrées. L'objectif principal reste de « garantir de nouveaux revenus à des artistes qui ont souvent du mal à vivre de

17 Henriette Psicharie, « L'Art vivant dans les lycées », *L'Éducation Nationale*, 1966.

18 Walter Gropius, *Manifeste du Bauhaus*, 1919.

19 *Cent 1%*, *op. cit.*

leur travail, mais aussi d'enrichir le patrimoine et d'offrir au public, et notamment aux enfants, un contact avec la création artistique»²⁰.

Cette question de la présence du 1 % décoratif dans les établissements du second degré inspire de nombreuses réactions avant même que l'arrêté ne paraisse au *Journal officiel*, comme en témoigne le numéro spécial de la revue *L'Éducation nationale*, publié en 1950 sous le titre « Architecture mobilier et décoration scolaires »²¹. Un article de la directrice du Centre international de pédagogie y présente l'intérêt que peut avoir l'installation d'une œuvre d'art dans les lycées afin que ces établissements « perdent » leur esthétique sévère. Bien que l'article soit plutôt porteur d'une opinion positive vis-à-vis de l'intégration des œuvres d'art, l'auteur émet certaines réserves et affirme la nécessité que les œuvres soient de qualité et forment un support pédagogique. Cette opinion, quoique subjective, est intéressante car elle souligne l'importance que peuvent prendre ces œuvres dans l'environnement des élèves. À mots couverts, la directrice du Centre international de pédagogie octroie un rôle important à l'artiste dont les œuvres seront en contact avec le public scolaire.

En 1952, dans un article intitulé « Les architectes et le problème des constructions scolaires »²², publié dans le numéro spécial que la revue *L'Architecture française* a consacré à l'exposition « Constructions scolaires et universitaires », André Cornu, secrétaire d'État aux Beaux-arts, présente les choses autrement. Selon lui, « si l'artiste doit être libre dans son expression, l'architecte demeure en son sens le plus large, le maître d'œuvre, c'est-à-dire qu'il doit déterminer l'emplacement, la nature et le caractère général du travail de décoration, qui doit faire partie intégrante de l'œuvre d'architecture et ne pas constituer un élément surajouté »²³. André Cornu laisse ainsi entendre que les architectes sont les seuls décideurs, ce qui n'est pas exactement le cas. En effet, au-delà du seul agrément de l'architecte, avant qu'une œuvre puisse être intégrée à un bâtiment scolaire, elle doit recevoir un agrément de la part de la commission des achats de l'État. Par ailleurs, nous verrons ultérieurement que les choix formulés par les architectes ne sont pas toujours suivis.

Dans la seconde livraison de *La Construction moderne*, en février 1955, un article intitulé « Pour l'extension du 1 % décoratif »²⁴ indique que, près de quatre ans après sa promulgation, l'« arrêté n'a été que très partiellement appliqué. Les

20 *Ibid.*

21 « Architecture mobilier et décoration scolaires », *L'Éducation Nationale*, numéro spécial, mai 1950.

22 André Cornu (secrétaire d'État aux Beaux-arts), « Les Architectes et le problème des constructions », *L'Architecture française* « Construction scolaires et universitaires », *op. cit.*, p. 4.

23 *Ibid.*

24 Jean-Paul Palewski, Triboulet, De Benouville, Jean Michel Flandrin, « Pour l'extension du 1 % décoratif », *La Construction moderne*, n° 2, février 1955, 71^e année, p. 31.

plus importantes constructions scolaires vont être achevées et toutes ne seront pas décorées »²⁵. La situation décrite ne concerne pas uniquement les lycées de la capitale, mais il n'en demeure pas moins que la collaboration entre artistes et architectes n'a pas toujours été en corrélation directe avec le cadre officiel.

La réponse des architectes

Les lycées construits à Paris après la Seconde Guerre mondiale sont bien concernés par le 1% décoratif, de par le simple fait que leur commande, leur conception et leur réalisation sont concomitantes avec la promulgation de la loi. Pourtant, ils témoignent d'approches et de procédures hétérogènes, imputables notamment à la personnalité des architectes.

Le plus souvent, les établissements sont décorés par deux ou trois œuvres d'art. Néanmoins, il existe quelques exceptions, au premier rang desquels le lycée Claude Monet dont la construction est envisagée avant le début de la Seconde Guerre mondiale et dont les premiers plans datent de 1947. Pas moins de douze dossiers d'agrément sont déposés auprès de la Commission nationale pour la décoration de cet établissement, ce qui en fait à l'époque le lycée le plus doté en œuvres d'art de la capitale (**fig. 1**). La présence de tant d'œuvres laisse imaginer que l'architecte, Roger Séassal, n'était pas insensible aux dialogues entre art et architecture ; et si le rôle qu'il a pu jouer dans le choix des artistes reste difficilement évaluable, il est avéré qu'il a donné des informations quant à l'emplacement des œuvres dans et à l'extérieur de l'établissement assez en amont du projet, ce qui n'est pas toujours le cas. En effet, certains architectes s'intéressent à la question du 1% décoratif seulement au terme du processus de conception architecturale et surtout une fois que leurs projets ont été validés par l'administration, parfois même quand l'établissement a reçu un nom²⁶. Commandée en 1961, l'annexe du lycée Lamartine, lycée mixte pouvant accueillir 3 000 élèves, n'est à l'origine pas envisagée comme un édifice décoré par son architecte, Jacques-Henri Riedberger. C'est seulement après que les plans du projet aient été arrêtés et que le Conseil général des Bâtiments de France ait

25 *Ibid.*

26 C'est par exemple le cas au lycée Stéphane Mallarmé construit par Georges Tourry dans le 17^e arrondissement, le 1% décoratif ne semble pas découler d'une collaboration étroite. Un panneau sculpté représentant le poète Stéphane Mallarmé (1842-1898) fut installé dans le hall d'entrée. Ce panneau, de dimensions assez restreintes, est placé au-dessus d'une banquette datant de la construction de l'établissement. Si cette œuvre affirme l'identité de l'établissement, un doute peut être émis quant au rôle joué par l'architecte dans son choix. Son emplacement a-t-il seulement été décidé par ce dernier ? Aucun élément ne permet de répondre clairement à ces interrogations.

défini les différentes tranches de construction, que Jacques-Henri Riedberger commence à s'intéresser aux œuvres destinées à décorer l'établissement²⁷. Comme le projet fut à ce moment-là arrêté, l'architecte n'a jamais eu à soumettre aux autorités la liste des artistes avec lesquels il aurait souhaité collaborer et aucune œuvre n'a finalement été réalisée dans le cadre du 1% artistique.



Fig. 1. Deux œuvres (parmi les douze) du Lycée Claude Monet (Paris, 13^e arr., 1947-1955, arch. : Roger Séassal) : fresque intitulée Jeux d'échecs réalisée par Jean Dupas et la sculpture La Baigneuse à la draperie d'Alfred Auguste Janniot (cl. Anaïs Carré, février 2015).

A contrario, des œuvres sont parfois intégrées à l'architecture hors du cadre du 1%. Ainsi le lycée Claude Monet possède une représentation des célèbres *Nymphéas* de Claude Monet offerte par la famille de ce dernier quelques années après la construction de l'établissement. Du fait de sa nature précieuse, prestigieuse et rare, n'a pas été placée au contact des élèves, mais dans le bureau du Proviseur où elle se trouve encore aujourd'hui. Ce don n'est pas une exception. En effet, au lycée Rodin, qui est également situé dans le 13^e arrondissement, une œuvre d'Antoine Bourdelle a été offerte à l'établissement par la famille de l'artiste. Elle voisine avec deux autres œuvres d'art dont la réalisation et l'acquisition viennent contrarier la procédure habituelle. Cela tient au fait que les projets de décoration proposés par l'architecte Jean Démaret n'ont pas été suivis. En effet, il était initialement prévu qu'une « œuvre en intaille [prenne place] sur la presque

27 Archives nationales, fonds du ministère de l'Éducation nationale, Direction des équipements et des constructions, 19771501/12.

totalité du mur en pierre de taille, séparant la cour d'honneur du lycée du garage à bicyclettes et scooters»²⁸. Or, c'est finalement le hall d'entrée de l'établissement qui se voit doté d'une fresque en mosaïque réalisée par Roche et représentant les grands événements de l'histoire de France²⁹. Si aucun document d'archives n'indique les raisons de ce changement, il est incontestable que l'architecte, le subissant, fut contraint de modifier ses plans en conséquence. Par ailleurs, une œuvre est spécialement acquise par l'État, contrariant par la même la notion du 1 % décoratif qui, selon le texte officiel, avait pour fonction d'aider les « artistes que [l'] époque laisse sans commande »³⁰. Il s'agit d'un exemplaire de *L'Âge d'Airain*, œuvre d'Auguste Rodin, dont l'acquisition semble revenir à Lucien Paye, alors ministre de l'Éducation nationale. Monsieur Deixonne, proviseur du lycée Claude Monet au moment de sa construction, explique que « le ministre voulut bien dégager pour cette acquisition un crédit d'un million d'anciens francs et charger M. l'Inspecteur général Renard de mener les négociations à bonne fin. De son côté, Madame Cécile Goldscheider renonça généreusement à la perception de tout droit d'auteur en faveur du Musée Rodin dont elle est le Conservateur »³¹.

Au-delà de ces quelques cas singuliers, la question du 1 % décoratif a généralement été considérée par les architectes comme un élément du programme au même titre que tous les autres. Ils mettent en œuvre de nouveaux dispositifs mais témoignent d'un intérêt plus ou moins grand pour l'intégration de l'art à l'architecture. Néanmoins, parmi les architectes œuvrant à la construction de nouveaux lycées d'enseignement général à Paris au début des années 1950, Jean-Claude Dondel est l'un des rares à exprimer publiquement, dans le cadre d'entretiens et d'articles publiés dans la presse spécialisée, sa volonté de voir l'art faire « partie intégrante de l'architecture »³².

Jean-Claude Dondel, un discours personnel

Après une formation académique à l'École des beaux-arts de Paris (atelier Roger-Henri Expert), Jean-Claude Dondel voit sa carrière personnelle propulsée à la suite de la construction du Musée d'art moderne de la ville de Paris (actuel Palais de Tokyo, 1935-1937, Jean-Claude Dondel, André Aubert, Paul Viard et Marcel Dastugue) destiné à recevoir les collections de la ville de Paris et de

²⁸ Site *Rodin, et après*, http://jlegrand/Rodin_et_apres/page7, site consulté le 10 octobre 2014.

²⁹ La proposition de l'artiste passe en commission le 17 juin 1959 et reçoit l'agrément de cette dernière deux mois plus tard.

³⁰ André Cornu, « Les Architectes et le problème des constructions », art. cit., p. 4.

³¹ Site *Rodin, et après*, http://jlegrand/Rodin_et_apres/page7, site consulté le 10 octobre 2014.

³² Henriette Psicharie, « L'Art vivant dans les lycées », art. cit.

l'État à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937. Malgré la réception positive de cet édifice et la visibilité qu'elle donne à ses concepteurs, il faut attendre le début des années 1950 pour que Jean-Claude Dondel construise d'autres bâtiments publics. En 1955, lorsqu'il s'associe avec l'architecte Roger Dhuit, Jean-Claude Dondel a déjà réalisé deux établissements scolaires. Cette association, ainsi que sa nomination en tant qu'architecte en chef des Bâtiments civils et palais nationaux (1956), permettent à Jean-Claude Dondel (en association ou non avec Roger Dhuit) d'accéder à un nombre considérable de commandes pour des bâtiments scolaires. En effet, au cours de leurs onze années de collaboration, ils construisent trente établissements sur l'ensemble du territoire français. Il a en outre restauré le lycée Carnot (17^e arrondissement, Paris) et participé au concours « conception construction » lancé par le ministère de l'Éducation nationale en 1962 afin de faire émerger des modèles d'établissements de Second degré (collèges lycées).



Fig. 2. Lycée Maurice Ravel (Paris, 20^e arrt., 1955-1962, arch.: Jean-Claude Dondel et Roger Dhuit) Œuvre de Barta située à l'entrée de l'établissement (1962, cl. Anaïs Carré, avril 2015).

Si l'architecte n'a aucun mérite particulier à respecter la législation du 1 % artistique en vigueur, la manière dont il envisage sa collaboration avec les artistes gagne à être précisée. En effet, dans l'optique de voir l'art faire « partie intégrante de l'architecture »³³, Jean-Claude Dondel sollicite les artistes dès la genèse du projet architectural. Ceci n'est pas anodin lorsque l'on sait qu'il est lié d'amitié avec de grands noms de la scène artistique parmi lesquels : Paul Belmondo, Raoul Dufy, André Derain, Henri Matisse, Jacques Despière, Georges Rohner ou encore Barta. Les noms de ces deux derniers artistes sont régulièrement présents dans les équipes constituées par Jean-Claude Dondel. À Paris, Barta se voit confier la réalisation d'une œuvre pour l'entrée du lycée Maurice Ravel situé dans le 20^e arrondissement (**fig. 2**).

En 1966, Jean-Claude Dondel est invité par la journaliste Henriette Psichari à exprimer son opinion sur la place de l'art dans la construction scolaire, dans la revue

hebdomadaire d'information pédagogique *L'Éducation nationale*. Dans un article intitulé « Art vivant dans les lycées », l'architecte est présenté comme l'auteur de « beaucoup de lycées de Paris et de groupes scolaires [...] également en banlieue et même en province »³⁴ et, par conséquent, comme référence en matière d'architecture scolaire. Jean-Claude Dondel y affirme que « quand [il fait] un plan, [il] incorpore dans son projet ici une statue, là une tapisserie, ailleurs un mur coloré »³⁵. En effet, pour exemple, les premiers plans du lycée Gabriel Fauré (Paris, 13^e arrondissement, 1959-1964) présentent des « motifs décoratifs » sur les façades de deux des pavillons. Finalement, seul le bâtiment des réfectoires fera l'objet d'une fresque réalisée par Georges Rohner, alors professeur de « dessins et couleurs » à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs. La fresque est différente du motif décoratif initialement envisagé par l'architecte et consiste en une rose des vents entourée de feuilles de différentes formes et formats (**fig. 3**). La commande de cette œuvre par l'État fait l'objet d'un arrêté daté du 9 mai 1961 stipulant que Georges Rohner est officiellement chargé de réaliser une grande peinture murale, de 108 mètres par 50 environ, décrite comme « une composition à partir d'éléments géométriques »³⁶ pour 32 000 nouveaux francs. Une sculpture est également réalisée pour le lycée Gabriel Faure par Olivier Descamps (**fig. 4**). Ce dernier reçoit 38 000 nouveaux francs pour une sculpture en bronze coulé et soudé, montée sur socle en cuivre (2m50 x 3m50 x 1m20), représentant *L'Astrologie* et *La Biologie* « conformément à la maquette acceptée par l'administration »³⁷.

Jean-Claude Dondel fait appel aux artistes dès qu'il reçoit commande pour la réalisation d'un établissement afin de pouvoir travailler avec eux en amont du projet. Il « indique même l'artiste qu'il souhaite, bien que ce soit [toujours] la commission des achats de l'État qui décide »³⁸. En cela, Jean-Claude Dondel reste incontestablement le maître d'œuvre ; il est en parfaite adéquation avec ce qu'annonçait le secrétaire d'État aux Beaux-arts, André Cornu, dans l'article de 1951. Il n'en demeure pas moins que Jean-Claude Dondel valorise la place des artistes ; ainsi, le dossier de carrière qu'il a constitué pour la Direction de l'architecture et de l'urbanisme (DAU) en témoigne³⁹. Dondel détaille, pour chacune de ses réalisations, les œuvres qui ont été intégrées. Des photographies viennent

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 Archives nationales, fonds du ministère de l'Éducation nationale, Direction équipement scolaire, universitaire et sportif, sous-direction de la création architecturale et des constructions publiques, 19810663/1-1156.

37 *Ibid.*

38 Henriette Psicharie, « L'Art vivant dans les lycées », art. cit.

39 Ce dossier est aujourd'hui conservé au Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, 074 lfa.



Fig. 3. Lycée Gabriel Fauré (Paris, 13^e arrt., 1957-1964, arch.: JeanClaude Dondel et Roger Dhuit) Œuvre Georges Rohner, mosaïque en pâte de verre (s.d circa, CAA du xx^e siècle, fonds DAU, Jean-Claude Dondel –133 IFA 84/05).



Fig. 3. Lycée Gabriel Fauré (Paris, 13^e arrt., 1957-1964, arch.: JeanClaude Dondel et Roger Dhuit) Œuvre Georges Rohner, mosaïque en pâte de verre (s.d circa, CAA du xx^e siècle, fonds DAU, Jean-Claude Dondel –133 IFA 84/05).

illustrer ses bâtiments et donnent à voir les œuvres d'art. Leur légende précise l'endroit exact où elles se trouvent (et non leurs titres à proprement parler), ce qui laisse à penser que, pour l'architecte, l'œuvre n'est pas indépendante mais fait partie intégrante du projet architectural.

Jean-Claude Dondel entendait « œuvrer » pour les élèves, plus que pour l'État lorsqu'il concevait un établissement, considérant que lorsque les œuvres d'art étaient appréciées par les élèves, il avait réussi ce pourquoi il avait été engagé⁴⁰. Parmi ses trois lycées parisiens, le lycée Paul-Valéry est celui qui possède la dotation artistique la plus importante. Située dans le hall d'entrée du petit pavillon administratif de ce lycée, une tapisserie de Jacques Despierre représente Prométhée, nu, vu de dos et entouré de deux éclairs rouges (fig. 5). L'homme, entièrement blanc, se détache du reste de la tapisserie. L'artiste le place au centre d'un monde divisé en deux : l'un grouillant d'animaux marins (à gauche) et l'autre de végétaux (à droite). Bien que réalisées par les artistes pour répondre aux demandes formulées par le ministère et l'architecte, le destin des œuvres d'art s'est parfois vu contrarié par une mauvaise appréciation de la part des parents d'élèves ou encore par les méfaits du temps. Ce fut notamment le cas pour la sculpture *La Famille*, réalisée par l'artiste Couturier en 1960. Ce groupe, représentant un couple avec un jeune enfant, tenu dans les bras de sa mère, était au centre du parterre végétalisé à l'entrée du lycée. Plus haute que le bâtiment accueillant les salles de classes, la sculpture en bronze était visible depuis la rue. Représentation triste de la famille « le groupe père-mère-enfant est émouvant, un peu douloureux, la vie est lourde à ce couple de parents »⁴¹, cette œuvre ne fut pas appréciée de tous comme le révèle un article de *L'Auto-journal*, publié en octobre 1960, dont le ton est particulièrement acerbe⁴². Quoique le groupe sculptural est qualifié de chef-d'œuvre, ce qui est plutôt positif, il est ensuite taxé de « loupé »⁴³ par l'auteur de l'article qui demande aux autorités « de le « reprendre » et de le soustraire à la vue du public »⁴⁴. Les parents d'élèves du lycée signent, quant à eux, une pétition à l'encontre de cette œuvre qui, en conséquence, est rapidement déposée⁴⁵. Dans l'article « Art vivant dans les

40 Henriette Psicharie, « L'Art vivant dans les lycées », art. cit.

41 *Ibid.*

42 Richard Delille, « La main droite... et la main gauche », *L'Éducation nationale*, 1966.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*

45 *La Famille* de Couturier n'est pas la seule œuvre du lycée Paul-Valéry à avoir disparu. Il y a quelques années, le mural en pavés de verre de Max Ingrand, qui séparait les deux cours de l'établissement sous l'un des deux préaux, a été démonté pour des raisons de sécurité. Décrite à sa livraison comme une « large bande de vitraux modernes, des plaques de verre de toutes couleurs enchâssés dans du ciment noir. Le soleil levant les transperce le matin et le couchant

lycées », Jean-Claude Dondel exprime ses regrets vis à vis de ce retrait et, bien que formulant l'hypothèse que la tristesse qui émanait de l'œuvre était peut-être à l'origine des protestations, il soutient que les élèves du lycée l'appréciait⁴⁶. Cela est confirmé par Sylvie Chio, qui fut élève dans l'établissement de 1959 à 1966⁴⁷. Malgré ces déconvenues, le proviseur du lycée Paul-Valéry (Marchal) exprime en 1966 son attachement au 1 % décoratif dont il retient que « l'idée n'était pas



Fig. 5. Lycée Paul-Valéry (Paris, 12^e arr., 1958-1963, arch.: Jean-Claude Dondel et Roger Dhuit) Vue actuelle de la tapisserie de Jacques Despierre dans le pavillon administratif (cl. Anaïs Carré, avril 2015).

les illumine de l'autre côté l'après-midi. Filles et garçons ne se lassent pas de suivre les rayons du soleil parisien jouant avec la couleur », *ibid.* Avec le temps, les pavés colorés enchâssés dans du béton se sont dessoudés.

46 Henriette Psicharie, « L'Art vivant dans les lycées », art. cit.

47 « Pour ceux qui ne connaissent que l'aspect actuel, j'aimerais parler de la statue, la fameuse statue représentait un couple avec un enfant. La femme et l'enfant étaient habillés, l'homme était nu. Elle avait été exécutée, d'après la « rumeur », d'après un dessin d'enfant. Moi, elle me plaisait bien cette statue, de style moderne je trouvais qu'elle s'harmonisait bien avec le bâtiment. Malheureusement tout le monde n'était pas de cet avis et, régulièrement, des lycéens facétieux venaient la nuit pour peindre un slip blanc, pour habiller un peu l'homme qui devait avoir froid ! Elle a été enlevée [...] et a séjourné longtemps dans les sous-sols du lycée », Sylvie Chio, Professeur à Paul-Valéry à la rentrée 1981, élève à Paul Valéry de 1959 à 1966, *Racontez-moi Paul-Valéry*, op. cit., p. 40.

de planter n'importe quelle œuvre d'art sur n'importe quel mur, mais de créer une atmosphère d'art et de liberté »⁴⁸.

Conclusion

En 1955, dans *La Construction moderne*, les députés Palewski, Triboulet, De Benouville et Flandin exposent les raisons pour lesquelles il serait nécessaire d'élaborer une nouvelle proposition de loi prévoyant que l'ensemble des établissements publics fassent l'objet d'une décoration au titre du 1%⁴⁹. Il faut finalement attendre les années 1970 et 1980, pour que cette mesure soit étendue aux constructions des autres ministères puis, dans le cadre de la décentralisation, aux collectivités territoriales pour les bâtiments ayant pour vocation d'accueillir le public.

Si l'on revient sur ce qu'exprimait André Cornu en 1952, on constate qu'aujourd'hui le discours a légèrement évolué. En effet, dans l'introduction du livre intitulé « 1% » publié en 2001 par la DRAC d'Île-de-France, sous la direction de Philippe Régnier, à l'occasion de cinquantième anniversaire de cette mesure, il est écrit « le 1% n'est jamais aussi réussi que lorsqu'il est le fruit d'une réflexion en amont de la construction du bâtiment et d'une parfaite intelligence entre l'architecte et l'artiste »⁵⁰. En ce sens, il est indéniable que le discours et les choix de l'architecte Jean-Claude Dondel ont eu plus de portée que ceux de ses confrères qui n'ont pas donné autant d'importance à la question du 1% artistique dans leurs réalisations. La publication de la DRAC revient également sur le fait que, malheureusement, la pratique du 1% décoratif a donné lieu à quelques phénomènes non attendus, comme notamment le fait que plusieurs artistes, familiers du 1%, soient ainsi en quelque sorte devenus des « fonctionnaires » du 1% artistique⁵¹. Le cumul des commandes et la constitution d'un cercle d'artistes « officiels » accédant aisément au 1% artistique a quelque peu dénaturé les objectifs initiaux des législateurs. D'autre part, l'État a parfois investi dans la réalisation d'œuvres de maîtres, comme par exemple de Picasso qui, en 1961, réalise au titre du 1% artistique une sculpture pour un lycée à Marseille⁵². Dans ce dernier cas, seul l'objectif de mettre l'art contemporains au contact des élèves a prévalu. Il n'en demeure pas moins qu'en 65 ans le 1% a permis la réalisation de plus de douze mille œuvres réparties sur l'ensemble du territoire français,

48 Henriette Psicharie, « L'Art vivant dans les lycées », art. cit.

49 Jean-Paul Palewski, Triboulet, De Benouville, Jean Michel Flandrin, « Pour l'extension du 1% décoratif », art. cit.

50 *Cent 1%, op. cit.*

51 *Ibid.*

52 *Ibid.* Il s'agit d'une sculpture en béton installée en 1965 dans le lycée Honoré Daumier.

produites par près de quatre mille artistes. Ces œuvres constituent aujourd'hui un patrimoine remarquable. Néanmoins, dans les lycées et ailleurs, ce patrimoine est en danger. Le fait que, aujourd'hui, seules deux œuvres du lycée Paul-Valéry soient conservées à leur emplacement initial en témoigne. Bien que toujours présentes, ces œuvres – la grande tapisserie et le jardin japonais – sont menacées par une restructuration de l'établissement prévue en 2017⁵³.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Anais Carré, *Renouveler l'architecture scolaire: l'exemple des lycées construits à Paris entre 1950 et 1983*, M2 Recherche d'Histoire de l'art (spécialité Histoire de l'architecture) sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03, année universitaire 2015-2016.

**DISCOURS ET DÉTOURS.
L'ARCHITECTURE MISE EN ABÎME
PAR LES MOTS**

DISCRIMINATION VERSUS IDENTIFICATION SOCIO-PROFESSIONNELLES : DISCOURS AUTOUR DE LA PRÉSENCE DES FEMMES DANS LA SECTION ARCHITECTURE DES BEAUX-ARTS

VIOLETTE GIAQUINTO

L'analyse des discours est essentielle pour comprendre les enjeux qui entourent la présence des femmes dans la section architecture de l'École des beaux-arts. Ils permettent d'émettre des hypothèses et fournissent des explications sur les raisons de l'« invisibilité » des étudiantes architectes au sein de ce qui a été jusqu'en 1968, le principal lieu de formation à l'architecture en France. Pourtant ces étudiantes ont bien existé, puisqu'elles furent plus de 675 inscrites en section architecture à l'École des beaux-arts entre 1898, date de la première femme admise, et 1968, date de la disparition de la section en raison de la réforme de l'enseignement de l'architecture¹. Si ce chiffre est faible au regard des effectifs totaux, il n'est pas l'unique cause de l'« invisibilité » des femmes. Une étude minutieuse révèle qu'articles, rapports, règlements ou courriers de l'administration, des professeurs, des élèves sur ces étudiantes attestent de la présence de barrières implicites auxquelles elles ont été confrontées.

Cela conduit à se demander en quoi ces discours sont révélateurs du relatif mutisme de la profession et des instances de formation à l'égard des femmes architectes. Pour saisir la spécificité de l'histoire de la formation des femmes à l'architecture à l'École des beaux-arts, il faut la replacer dans un contexte plus large. La presse corporatiste et les discours prononcés lors de congrès et rencontres professionnelles, permettent de saisir quelle vision les contemporains avaient des femmes qui étudiaient et pratiquaient l'architecture. Ces représentations et ces discours ont dissuadé ou, au contraire, encouragé des aspirantes à la formation en architecture. Une première partie intitulée « émergence de discours antinomiques : du rejet à la légitimation des femmes dans la profession », permet de cerner les enjeux se cachant derrière la féminisation de la profession et les tentatives de justification de la présence des femmes

1 L'auteur tient à remercier Marie-Laure Crosnier-Leconte d'avoir mis à sa disposition les données du dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts. <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>.

dans l'enseignement de l'architecture. Dans une seconde partie, intitulée « Une présence consentie mais encadrée », la présence des femmes dans la section architecture de l'École des beaux-arts sera analysée de leur difficile admission – obtenue grâce à l'impulsion des sections de peinture et de sculpture, les femmes architectes ou souhaitant étudier l'architecture étant trop peu nombreuses pour exercer seules une pression qui permis leur entrée aux beaux-arts – à l'étude de facteurs qui auraient pu être discriminants pour elles par la suite.

L'émergence de discours antinomiques : du rejet à la légitimation des femmes dans la profession

L'évocation de la femme architecte est régulièrement accompagnée dans la presse par des thèmes récurrents. Le premier est la crainte, voire le rejet, des femmes perçues comme une menace par la profession. Dès 1893, dans un article paru dans *La Revue des beaux-arts*, l'inquiétude diffuse des hommes face à la féminisation de professions qu'ils ont toujours exercés est patente : « Les femmes veulent nous remplacer dans toutes nos occupations. Leurs prétentions augmentent avec leur science. Il n'y a dans ce beau progrès que les naissances qui diminuent »². Le souhait d'accéder au savoir et aux différentes formations est moqué, et les femmes sont renvoyées à leur « fonction » de génitrices. Toutefois, leur image et leur rôle dans la société commencent à évoluer grâce à leur accès progressif à une vie professionnelle et à des métiers jusqu'alors exclusivement masculins. En 1890, une lectrice de *La Construction moderne* fait remarquer que « tout le monde n'a pas d'enfants »³, et elle s'appuie sur cet argument pour justifier que ces « femmes désœuvrées » accèdent à une activité. Mais la profession d'architecte présente des singularités qui expliquent une résistance assez forte à la féminisation ; l'une des principales est que l'architecte se revendique encore à cette époque comme artiste et pas seulement comme « technicien ». On peut ainsi lire dans l'article paru en février 1893 dans *La Revue des beaux-arts* que « ce qui distingue l'élève artiste de « l'infâme bourgeois » c'est son allure, son costume, sa langue imagée jusqu'à l'effroyable [...] Et vous voulez leur supprimer tout cela, pour introduire à côté d'eux des rivales. Ce serait joli. »⁴. La femme serait-elle susceptible de mettre à mal l'identité socioculturelle des architectes et de remettre en cause ce qui définit la profession ? La lectrice de

2 Archives nationales, fonds de l'École des beaux-arts, AJ/52/971 : « Les femmes et l'École », *La Revue des beaux-arts*, 26 février 1893.

3 Article signé « Une de vos lectrices », « Le rôle des femmes dans l'architecture », *La Construction moderne*, 5^e année, n° 47, 22 novembre 1890, p. 77-78.

4 Archives nationales, fonds de l'École des beaux-arts, AJ/52/971, « Les femmes et l'École », *La Revue des beaux-arts*, 26 février 1893.

la *Construction moderne* souligne l'hypocrisie d'hommes architectes qui, d'une manière générale, craignent la concurrence : « Ils ont une sainte horreur des malheureux ingénieurs, qu'ils traitent de « têtes carrées », [...] parce que ceux-ci se permettent de marcher sur leurs brisées [...] Et voilà maintenant qu'ils n'ont plus assez d'une tête de Turc, il leur en faut deux ! Et c'est nous, pauvres femmes, qui partageons cet excès d'honneur »⁵. Ces discours témoignent de la difficulté de la profession à s'affirmer et s'adapter.

L'autre forme de rejet concerne la difficulté des contemporains à envisager l'existence même d'étudiantes en architecture. Un article paru très tôt (1880) dans *La Citoyenne*, écrit par Marie Bashkirtseff sous un pseudonyme s'interroge sur la raison de l'absence même de débat concernant l'admission de femmes dans la section architecture : « Mais l'École n'est pas exclusivement réservée aux peintres et aux sculpteurs, et tout en m'attendant à provoquer une douce gaieté, je dirais que les femmes architectes ou graveurs ne seraient pas plus drôles que des femmes médecins ou des hommes couturiers »⁶. À une époque où l'accent était mis sur une forte distinction de répartition des tâches selon le sexe, la femme architecte ne pouvait être qu'une exception et marginalisée. Quelques années plus tard, des femmes architectes en activité tentent de légitimer leur place dans la profession, comme Madame Frank Fuller, dont, paradoxalement, le prénom n'est pas mentionné puisqu'elle est citée seulement comme étant la femme de Franck Fuller. Cette architecte de Chicago a écrit un discours pour le Congrès international des architectes ayant eu lieu à Paris parallèlement à l'Exposition universelle de 1900. Dans son argumentaire en faveur de la féminisation de la profession, elle réfute les objections avancées contre l'entrée des femmes dans cette dernière par de vieilles institutions comme le *Royal Institute of architects*. Ces objections sont que « les femmes déroberaient aux hommes le moyen de gagner leur vie », et que « les femmes ne peuvent pas surveiller les travaux à l'extérieur des bâtiments », ce à quoi elle répond que « la première objection ne vaut même pas la peine d'être considérée, car elle peut s'appliquer également à tous les arts et à toutes les professions. Cette objection est celle dont on se sert souvent à propos des machines qui remplacent le travail de l'homme. Avec l'architecte, comme avec l'artiste et l'artisan, il en sera toujours ainsi : « la victoire à celui qui la remportera »⁷. Elle déplace l'argumentation pour mieux la décrédibiliser en expliquant que d'autres facteurs sont susceptibles

5 Archives nationales, fonds de l'École des beaux-arts, AJ/52/971, « Les femmes et l'École », *La Revue des beaux-arts*, 26 février 1893.

6 Article de Pauline Orell paru dans *La Citoyenne* en 1880, reproduit dans Marina Sauer, *L'Entrée des femmes à l'École des beaux-arts 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1990, p. 8.

7 Madame Frank Fuller, « La femme et l'architecture », retranscrit dans *EAV École d'architecture de Versailles*, n°15, 2010, p. 44-46.

de contrarier l'organisation du travail et que la femme ne devrait pas être plus stigmatisée. Elle rappelle que l'architecture est soumise à la logique libérale, et donc qu'elle est potentiellement ouverte à de nouvelles actrices.

Parallèlement à cette peur que les femmes « dénaturent » la profession, un second élément apparaît de manière récurrente dans les discours : on attribue à la femme architecte des compétences presque innées pour certains programmes ou certaines tâches comme la décoration intérieure, l'architecture domestique ou encore la restauration de vieux édifices⁸. Un professeur de l'université de Cornell soutient ainsi que « la voie dans laquelle les femmes qui ont le goût de l'architecture peuvent le mieux se distinguer, est celle des dessins décoratifs, et que tout ce qui concerne l'intérieur, comme par exemple, les tapisseries, les draperies, les meubles, les mosaïques, les reliures artistiques, convient mieux, et est plus en rapport avec leurs goûts »⁹. Cette « nature supposée », forcément réductrice, condamne les aspirantes architectes à la conception d'espaces privés ou à des travaux considérés comme secondaires. Mais paradoxalement, elle sert aussi les plaidoyers en faveur de la présence des femmes dans la profession. Madame Fuller justifie la vocation quasi innée des femmes pour l'architecture en s'appuyant sur leur genre : « Ce ne fut pas l'homme qui songea à se trouver ou à se faire une habitation. Endurci par les rigueurs du climat et du travail, épuisé par les travaux du jour, il se jetait par terre là où le hasard l'avait mené, mais ce fut la femme qui, forcée par la nécessité d'abriter ses petits de la sévérité des éléments, se réfugia dans la première caverne des montagnes »¹⁰.

Elle poursuit en expliquant que l'espace domestique revient naturellement à la femme tandis que l'espace public est plus dévolu à l'homme. Ses propos supposent presque que la femme est devenue architecte pour sauvegarder l'espèce : « C'était toujours l'homme qui passait ses jours à la chasse, pendant que la femme, restée près du foyer, faisait tout le travail pratique. Ainsi ce fut elle qui devint par nécessité le premier potier, le premier tisserand ; enfin ce fut elle qui fut l'inventeur de tous les arts domestiques de la vie ; mais avant tout, il y avait la nécessité impérative de s'abriter, et c'est en suppléant à cette demande, à ce besoin, que la femme devint premier architecte »¹¹.

8 Dans *La Construction moderne*, en 1896, dans un article consacré aux femmes architectes, Alberty affirme ainsi que : « Les femmes pourront exercer leur goût naturel et les raffinements de leur intelligence à préserver les édifices du passé de maladroites restaurations, ainsi qu'à déployer un certain talent dans la distribution et l'ornement des habitations » ; Alberty, « Les femmes architectes », *La Construction moderne*, n° 8, 22 février 1896.

9 Madame Frank Fuller, « La femme et l'architecture », art. cit., p. 44-46.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

Madame Fuller puise dans l'histoire des exemples de femmes travaillant à différents types de maisons comme par exemple la femme « Esquimau » aidant à la construction des fondations de maisons et de bateaux ou « l'Indienne » des plaines de l'Amérique du Nord fabriquant des tipis. Elle légitime ainsi l'entrée des femmes dans la profession et la nécessité pour elles d'accéder à l'enseignement de l'architecture. Mais cette idée de prédispositions supposées pour certains domaines pénalisera les femmes architectes, puisque naîtra dans la seconde moitié du xx^e siècle l'idée de l'existence d'une architecture plus spécifiquement féminine. Ces discours ont pu influencer les projets des étudiantes, en ancrant et en faisant perdurer des stéréotypes. Ils ont aussi pu influencer l'idée que les femmes se faisaient de leurs compétences et la « nature » des commandes qu'on leur passait. Marion Tournon-Branly (1924-2016), qui est passée par la section architecture de l'École des beaux-arts, explique dans un article paru dans *Le Monde* en mai 1963 que les femmes reçoivent surtout comme commandes « des écoles, des crèches, des maisons ou de la décoration, mais jamais d'usines et encore moins de bâtiments officiels. Et pourtant, la clientèle privée permet tout juste de vivre »¹². Le confinement à certains programmes semble aller de pair avec le rejet dont souffrent généralement les femmes sur les chantiers : elles sont considérées comme incapables de monter une échelle à la fin du xix^e siècle¹³ et leur supposé manque d'autorité ou de capacités perdurera. Malgré ces réserves, des compromis sont trouvés dans certains articles : « Pourquoi séparer toujours le travail de l'homme de celui de la femme, au lieu de l'unir dans une association qui permettrait de laisser chacun à sa place : la femme au bureau, son collaborateur au chantier ! »¹⁴ Ce discours qui voulait défendre les ambitions des femmes rassurait dans le même temps les hommes en respectant la distinction des tâches selon le sexe. De fait les collaborations homme/femme étaient déjà nombreuses dans la profession, mais les femmes restaient souvent dans l'ombre. Si l'idée d'une compétence limitée à certaines typologies architecturales est aujourd'hui complètement réfutée, elle a accompagné la construction de la « figure » de la femme architecte et lui a permis de s'imposer dans la profession en insistant sur son apport particulier à la discipline.

Enfin, le dernier thème développé concerne les aptitudes féminines, tantôt mises en doute, tantôt vantées. Madame Fuller transcrit dans son discours les avis de certains professeurs américains sur les étudiantes en architecture. Ces

12 Nicole Bernheim, « Trois femmes architectes parlent de leur métier », *Le Monde*, 9 mai 1963.

13 Madame Frank Fuller, « La femme et l'architecture », art. cit., p. 44-46 ; Alberty, « Les femmes architectes », *La Construction moderne*, n° 8, 22 février 1896.

14 Gaston Trélat, « Les Femmes et l'architecture », *L'Action féminine : bulletin officiel du Conseil national des femmes françaises*, mars 1916, p. 132.

derniers fournissent des indices sur les raisons du blocage qu'elles ont subi : « Le Professeur Perry de Pratt dit, qu'en général, les œuvres de femmes semblent manquer de force et de jugement. Un autre professeur cite comme leur défaut le plus sérieux, un manque de confiance et de vigueur, ce qui donne à leurs dessins une certaine mollesse, une délicatesse trop efféminée »¹⁵.

En réponse à ce type d'arguments, plusieurs articles parus notamment dans des revues féministes, telles que *La Revue du conseil national des femmes françaises*¹⁶, insistent sur les capacités et la réussite des femmes qui ont choisi de s'engager dans la carrière d'architecte. Dans un article de décembre 1910, les lecteurs peuvent lire que « trois femmes ont passé brillamment le concours pour l'obtention du diplôme d'architecte de l'École des beaux-arts »¹⁷. En réalité, en 1910, aucune femme n'est inscrite en architecture à l'École des beaux-arts, l'auteur de l'article fait une confusion. Ces jeunes femmes sont diplômées de l'École spéciale d'architecture, comme l'indique l'identité de l'une des étudiantes nommées dans l'article : « l'une d'elles, une Parisienne, Mlle Geneviève Trélat [la fille d'Émile Trélat], a été reçue première *ex-aequo*, avec deux candidats masculins »¹⁸. Ces confusions témoignent de la difficulté à retracer la présence des femmes dans les établissements d'enseignement malgré la volonté de les soutenir. Toujours dans la même revue, un court article informe qu'une femme hongroise, Sérine Ervélyi, a la première obtenu son diplôme en architecture. Il est écrit qu'elle a passé ses examens « avec le plus grand succès »¹⁹. Présenter la réussite d'étudiantes étrangères alors qu'aucune femme française n'était encore diplômée de la section architecture de l'École des beaux-arts montrait le retard de la France en la matière.

La très faible place accordée à la question de l'accès des femmes à la formation en architecture – des articles de petite taille dans des revues spécialisées – fait écho à leur marginalité et à leur invisibilité dans l'enseignement et, plus largement, dans la profession. La manière dont elles sont évoquées permet de dégager que les représentations socioprofessionnelles ont eu des conséquences sur la place et la visibilité des femmes dans la profession et dans l'enseignement. En effet, cela leur a donné un semblant de visibilité à l'extérieur

15 Madame Frank Fuller, « La femme et l'architecture », art. cit., p. 44-46.

16 Le Conseil national des femmes françaises est une association féminine non mixte qui fut fondée le 18 avril 1901. Il rassemble des associations féminines et a pour fonction d'améliorer la situation des femmes dans la société. Revue diffusée à partir de 1909.

17 S.n., « Les femmes architectes », *L'Action féminine : bulletin officiel du Conseil national des femmes françaises*, décembre 1910, p. 210.

18 *Ibid.* Les deux autres diplômées sont probablement Lydie Issacovitch et Rachel Bernstein.

19 S.n., « Femmes architectes », *L'Action féminine : bulletin officiel du Conseil national des femmes françaises*, février 1910, p. 152 [dans les actualités par Pays].

de l'École, invitant les contemporains à s'interroger sur la possibilité d'une féminisation d'une profession jusque-là spécifiquement masculine.

Une présence consentie mais encadrée

Jusqu'en 1968, l'accès à l'École des beaux-arts était un enjeu de taille pour les femmes : il donnait droit à un enseignement gratuit, prestigieux, et permettait de prétendre, en cas de succès, aux commandes des plus hautes instances de l'État grâce au Grand Prix de Rome. Le débat concernant l'admission des femmes à l'École commença en 1889 avec la sculptrice Hélène Bertaux qui demanda la création d'une classe spéciale de sculpture pour elle et ses consœurs²⁰. L'École refusa en prétextant le coût élevé de la mise à disposition de locaux, puis la taille trop petite des salles. Un véritable débat émerge dans la presse mais aussi au niveau des plus hautes instances de l'État : le Parlement par exemple vote à plusieurs reprises en faveur de l'accès des femmes aux beaux-arts²¹ et le Conseil supérieur de l'École et celui des beaux-arts étaient eux aussi favorables à leur admission. Mais, dans le même temps, ces mêmes instances demandaient à l'administration de l'École « de rechercher une solution qui [soit] de nature à sauvegarder à la fois l'intérêt des pétitionnaires et ceux de la discipline »²². La peur d'une dévaluation de la discipline par sa féminisation était déjà sous-jacente. L'entrée des femmes se fera par étapes, ce qui témoigne à la fois des réticences de l'École²³ à leur donner accès à la formation et d'une volonté d'encadrer leur présence.

À partir du 1^{er} janvier 1896, les cours magistraux sont accessibles aux femmes. À ce moment, une première aspirante à la section architecture se manifeste : une Américaine du nom d'Ethel Fay Kellogg (1871-1918). Elle écrit au directeur le 4 février 1896 : « Je suis une Américaine, une architecte, et j'aimerais bien étudier à l'École. On m'a dit que je ne pouvais jamais entrer là. Mais est-ce que je ne pouvais pas étudier dans un des ateliers de l'École alors ? »²⁴. L'important

20 Édouard Lepage, *Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Paris, Imprimerie française J. Dagon Soleil en livres, 1911.

21 Article de Jean Frolo, « L'art et la femme », *Le Parisien*, 20 novembre 1896. s.p. : « jusqu'à trois reprises déjà, par ses votes, la majorité parlementaire a réclamé pour les femmes l'accès de l'École des beaux-arts ».

22 Archives nationales, fonds de l'École des beaux-arts, AJ/52/971, *Lettre du 10 décembre 1895*.

23 Archives nationales, fonds de l'École des beaux-arts, AJ/52/971, Jean Frolo, « L'art et la femme », art. cit. : « il faut bien avouer qu'on apporte aucun empressement à faire droit aux légitimes revendications de la femme ».

24 Archives nationales, fonds de l'École des beaux-arts, AJ/52/971, *Lettre d'Ethel Fay Kellogg à l'administration*, 4 février 1896.

écho médiatique que rencontre l'admission des femmes à l'École des beaux-arts encourage des étrangères à se présenter à la section architecture. La candidate imagine l'enseignement qui pourrait lui être dispensé : « Est-ce que vous ne pouvez pas arranger les choses de façon que je pouvais recevoir les consignes d'un des professeurs si souvent que possible ? Je sais bien que vous allez penser que c'est une impertinence inouïe ce que je vous écris là [...] ». Sa candidature est refusée, parce que l'École n'admettait pas encore d'étudiantes dans ses ateliers²⁵. En 1896, la présence des femmes à l'École des beaux-arts n'est encore que tolérée, et refusée pour ce qui est de la section architecture.

À partir du 3 avril 1897, les femmes obtiennent le droit de travailler dans les galeries, d'accéder à la bibliothèque et de participer aux cours de dessin et de modelage. Mais parallèlement à la progression des droits des étudiantes en art s'expriment officiellement les craintes de l'administration, comme en témoigne cette lettre du directeur de l'École au ministère de l'Instruction publique : « La mesure qui rend accessible l'École des beaux-arts aux femmes ne doit pas avoir pour résultat l'abaissement du niveau des études [...] l'État ne veut pas assumer la responsabilité des fausses vocations et il croit nécessaire de refuser l'entrée de l'École à toutes celles dont l'instruction première serait jugée incomplète ou qui, après y avoir été admises ne feraient pas preuve de progrès constants »²⁶.

Alors que l'administration craint encore qu'admettre des femmes participe à la dévaluation de la discipline, une autre Américaine, Julia Morgan (1872-1857)²⁷, demande à intégrer la section architecture. Comme Ethel Fay Kellogg, elle essaye de convaincre l'administration qu'elle a sa place au sein de cette section. Elle fait valoir ses capacités, notamment son diplôme d'ingénieur de l'université de Californie obtenu en 1894 mais insiste sur le temps qui la presse – elle a vingt-six ans et la limite d'entrée à l'École était fixée à trente ans. Enfin, elle met en avant certaines relations : « l'École des beaux-arts s'est toujours montrée si complaisante envers les étrangers que nous avons été encourager à vous demander cette nouvelle faveur [...] »²⁸. Elle est la première à pouvoir passer les examens d'entrée à la section architecture et les réussit ; elle est admise définitivement en 1898. L'assouplissement du règlement encourage les candidates à postuler pour tenter d'intégrer la section d'architecture à titre dérogatoire. Julia Morgan reste néanmoins une exception avant l'admission officielle et définitive des femmes en 1900, et elle reçoit un traitement particulier.

25 On peut émettre l'hypothèse que sa maîtrise du français a pu jouer en sa défaveur.

26 Archives nationales, fonds de l'École des beaux-arts, AJ/52/971, *Rapport du directeur de l'École des beaux-arts au ministère de l'Instruction publique du 3 avril 1897*.

27 Richard W. Longstreth, *Julia Morgan : architect*, Berkeley, Berkeley Architectural Heritage Association, 1977.

28 *Ibid.*

Ce qui était normal pour tous les étudiants en architecture, faisait pour elle l'objet d'une demande spéciale. Pérouse de Montclos rédigea ainsi une lettre pour qu'elle ait la possibilité de dessiner dans la galerie d'ornement²⁹, alors que le règlement autorisait déjà théoriquement à cette date la présence des femmes dans les galeries.

En 1900, sous l'effet de la pression sociale, l'École finit par accorder aux femmes le droit de participer au concours d'admission de toutes les sections. Celle d'architecture ne fait pas l'objet d'un règlement particulier, mais cependant se distingue : les étudiantes en peinture et sculpture bénéficient d'un atelier propre – l'atelier Humbert – ce dont ne bénéficient pas les étudiantes en architecture, peut-être en raison de la modestie des effectifs féminins. Pourtant dans les années 1920-1930, les étudiantes en architecture sont plus nombreuses, et aucun atelier n'a encore été créé pour elles. Est-ce que cela correspond alors à la représentation de la profession et à l'idée que cet art est masculin ? Malgré le fait qu'elles aient toujours été mélangées aux étudiants, les statistiques de l'École révèlent une présence longtemps exceptionnelle, ce qui fait qu'il est difficile de parler d'égalité. En 1919, seule une étudiante est admise en section architecture, Juliette Mathé, diplômée en 1933, sur 143 étudiants. À la même date, elles étaient déjà 95 en peinture et 29 en sculpture. Les étudiantes en architecture restent marginales. Au cours de l'année 1933-1934, 146 étudiants sont diplômés en architecture, mais « trois de ces diplômés ont été décernés à des élèves femmes et 13 à des élèves étrangers »³⁰. Il s'agit de Geneviève Dreyfus-Sée née Bechmann (1804-1997), Stéphanie Jolly et Marguerite Moinault née Bowé. La même année, sur les 23 femmes qui se présentèrent au concours d'admission en architecture, une seule est admise. La difficulté du concours a freiné la présence des femmes dans la section. Les effectifs féminins commencent à augmenter de manière significative à partir des années 1950 : elles sont 105 admises pendant cette décennie et 42 à obtenir le diplôme, puis 301 dans les années 1960 et 92 à obtenir le diplôme. Cette croissance des effectifs doit être mise en relation avec plusieurs facteurs.

De manière globale le nombre d'étudiants architectes augmente à la même période³¹. Ensuite, les innovations introduites à l'École, suite à la nomination d'un nouveau directeur en 1948, Nicolas Untersteller (1900-1967), ont probablement participé à l'ouverture de l'enseignement. Il fit notamment intégrer au corps enseignant de nouveaux chefs d'atelier, comme Auguste

29 Archives nationales, fonds de l'École des beaux-arts, AJ/52/409, *Lettre de Pérouse de Montclos*.

30 Archives nationales, fonds de l'École des beaux-arts, AJ/52/909, *Statistiques des admis(es) et des diplômé(e)s de la section architecture pour l'année 1933-1934*.

31 Jean-Louis Violeau, *Les architectes et mai 68*, Paris, Éditions Recherches, 2005, p. 47.

Perret (1874-1954), et ajouter à la section architecture une réflexion autour de nouveaux matériaux comme le fer et le béton. Les étudiantes intégraient les ateliers de ces nouveaux maîtres : Marcel Lods (1891-1978) – révolutionnaire par rapport à l’enseignement de l’École puisqu’il s’appuyait sur les œuvres de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright – était contre le Prix de Rome ; il accueillit une vingtaine d’étudiantes dans son atelier dont Renée Gailhoustet (née 1929) et Jacqueline Braun. Est-ce que ces professeurs n’ont pas participé à ouvrir un peu plus largement la formation aux femmes en orientant l’enseignement vers une autre logique ? La tradition d’émulation des ateliers officiels explique peut-être la moindre présence d’étudiantes. Enfin, l’atténuation du bizutage et des manifestations sexistes que pouvaient attendre les étudiantes suite à la nomination de Nicolas Untersteller a certainement encouragé les candidates à se présenter, comme le montre une lettre du directeur au directeur général des Arts et des Lettres de janvier 1954 : « dans l’ensemble les brimades et chahuts chers particulièrement aux élèves architectes ont fortement diminué depuis nos interventions successives depuis 5 ans. Nous sommes d’ailleurs taxés de « démolisseurs » de cette soi-disant tradition, et nous en sommes fiers »³². Les témoignages de certaines étudiantes vont dans ce sens : Jacqueline Braun et Renée Gailhoustet n’ont été victimes de bizutage ni à l’atelier Lods ni dans celui de Faugeron dans les années 1950. Tandis qu’avant cette période, plusieurs rapports avaient été rédigés, des plaintes déposées suite à des problèmes de relatifs à cette pratique. L’administration, mais aussi des chefs-d’atelier comme Roger Henri Expert (1882-1955) et Paul Tournon (1881-1964) avaient connaissance du traitement réservé aux jeunes filles, et rares sont les étudiantes qui prirent la parole. En effet, il était écrit dans les règlements d’ateliers que les élèves devaient supporter les « plaisanteries »³³ infligées par ses camarades, et que c’était au massier d’intervenir si ces plaisanteries étaient jugées trop cruelles. Une lettre anonyme datant de 1938 dénonce énergiquement le bizutage : « Voyons le cérémonial d’admission pour jeunes filles. C’est simple et concis : Mets-toi à poil ordonnent impérieusement ces défenseurs de l’Art. La pauvre petite jeune fille obéit ou non. En cas de refus, ce qui arrive, la pourriture scolaire et artistique de l’École la déshabille brutalement ». Le culte du secret qui régnait dans les ateliers permettait de garder dans l’ombre le bizutage : « L’an dernier, il me semble, un des héros de l’exploit d’admission, si chevaleresque, fut blessé par une récalcitrante mais il ne porta pas plainte et pour cause ce qui est regrettable car le public aurait pu connaître les mœurs de lupanar de la grande Maison

32 Archives nationales, fonds de l’École des beaux-arts, AJ/52/910, *Lettre adressée au directeur général des Arts et des Lettres du 3 janvier 1954.*

33 Archives nationales, fonds de l’École des beaux-arts, AJ/52/971, *Règlement de l’atelier Humbert.*

Philibert de la rue Bonaparte». Nicolas Untersteller reconnaissait lui-même qu'«il est impossible de déraciner du jour au lendemain et d'une façon complète de telles habitudes surtout lorsque les élèves de l'École travaillent journalièrement dans les agences d'ânés qui mettent un point d'honneur à entretenir coûte que coûte ces souvenirs de leur jeunesse».

Malgré ces quelques évolutions, beaucoup d'étudiantes abandonnèrent leurs études avant la fin de leur cursus : presque une étudiante sur deux, quelle que soit la décennie, n'obtinrent pas le diplôme. La durée des études d'architecture et le fait que les femmes avaient des enfants plus tôt – certaines ont passé le diplôme en étant enceintes, comme Jacqueline Braun en 1964 – sont des explications possibles à leur abandon. Celles qui réussissent le mieux à s'intégrer, et que l'on trouve dès les années 1920-1930, étaient celles qui avaient un lien de parenté avec un architecte : être la fille ou la femme de octroie d'office une visibilité et facilite l'obtention de commandes. Beaucoup d'étudiantes sont accusées d'entrer en architecture pour rencontrer un mari. Même si certaines y rencontrèrent effectivement leur époux, cette idée préconçue participe à les décrédibiliser. Et, finalement, la croissance de leur présence est à nuancer puisque même si un nombre plus important d'ateliers s'ouvre aux femmes pour répondre à l'augmentation des effectifs – l'atelier Zavaroni admet des femmes à partir de 1957 – beaucoup d'étudiantes furent diplômées en 1968 et 1969, ce qui n'est pas représentatif d'un progrès si l'on s'en tient au témoignage de Marlyse Vorburger, une ancienne étudiante : « Tous les élèves entrés à l'École au début des années 1960 étaient plus ou moins obligés de passer leur diplôme dès janvier 1969. D'ailleurs le diplôme était donné à tout le monde. [...] On voulait évacuer les élèves, qu'ils passent et terminent leur cursus afin de pouvoir mettre en place un nouveau système d'enseignement et fonder les unités pédagogiques (UP) »³⁴.

Finalement, on peut se demander si ce n'est pas la fin de la section architecture qui provoque un afflux de femmes diplômées sur le marché du travail et qui a définitivement accéléré le processus de féminisation de la profession.

Malgré leur droit d'accès à l'enseignement de l'École des beaux-arts, la présence d'étudiantes en section architecture était réduite et ne fut pas toujours bien acceptée comme en témoignent les propos tenus par l'administration, les élèves et la presse. À partir de 1968, avec les changements sociétaux et le renouvellement du système d'enseignement – la fin de la section architecture et la création des Unités Pédagogiques d'architecture – et la possibilité de se former moins exclusivement en agence, les femmes peuvent accéder plus aisément

34 Anne-Marie Chatelet, Franck Storne, *Des beaux-arts à l'université : enseigner l'architecture à Strasbourg*, Strasbourg, École nationale supérieure d'architecture, 2013.

aux études d'architecture. Cependant, à titre de comparaison, l'École des beaux-arts semble avoir été moins discriminante que d'autres, comme le Bauhaus pourtant perçu comme incarnant le progrès et la modernité. Son fondateur, Walter Gropius (1883-1969), prononçait toujours des discours égalitaires : « Toute personne à la moralité irréprochable peut être admise, sans considération d'âge ni de sexe, dès lors que le talent et la formation préalable auront été considérés comme suffisants par le conseil des maîtres », demande officieusement à ce qu'il n'y ait jamais plus d'un tiers de femmes au sein de son école³⁵. En 1925, il répondit explicitement à une aspirante que, « par principe, nous sommes contre la formation des femmes architectes »³⁶. De fait, leur nombre diminua encore lorsque l'École fut placée sous la direction de Hannes Meyer (1889-1954) et Ludwig Mies Van der Rohe (1926-1969). L'École des beaux-arts et le Bauhaus, malgré la difficulté qu'il y a à les assimiler, sont tous les deux révélateurs d'une certaine ambiguïté à l'égard des femmes.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Violette Giaquinto, *Présence des femmes dans la section architecture de l'École des beaux-arts (1898-1968)*, M1 Recherche d'histoire de l'art (spécialité histoire de l'architecture) sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03, année universitaire 2015-2016.

35 Anja Baumhoff, *The gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*, Francfort, Peter Lang, 2001, p. 64.

36 Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Bruxelles, Atelier d'édition Millefeuilles 2000, p. 102. *Lettre du 23 février 1921 destinée Annie Weil*.

LE PAVILLON FRANÇAIS À L'EXPOSITION UNIVERSELLE D'OSAKA 1970 : RÉCITS DE LA MISE EN ÉCHEC D'UNE AMBITION CONSTRUCTIVE

ÉMILIE BLOCH

Le pavillon national français pour l'Exposition Universelle d'Osaka 1970 aurait initialement dû consister en un édifice gonflable composé de quatre bulles translucides imbriquées entre elles, dont les volumes devaient être maintenus par une légère surpression interne (**fig. 1, 2, 3**). Il a été projeté par l'architecte Denis Sloan (né en 1934) en collaboration avec Jean Le Couteur (1916-2010). Denis Sloan, issu de l'atelier que Paul Herbé (1903-1963) dirigeait aux côtés d'Édouard Albert (1910-1968) et de Jean Prouvé (1901-1984) à l'École des Beaux-Arts, a commencé à travailler dans l'agence de Paul Herbé et Jean Le Couteur en 1962. Ce projet de pavillon français, initié en 1969, marque la fin de sa collaboration avec l'agence. Cosigné par Denis Sloan et Jean Le Couteur, le projet voit le jour au terme d'un concours lancé par le gouvernement pour représenter la France lors de l'Exposition universelle d'Osaka de 1970. Du point de vue de l'histoire de l'architecture, il témoigne de la façon dont, en France, à l'aube des années 1970, les ambitions technicistes – en l'occurrence ici le gonflable – tentent d'ouvrir la voie à de nouvelles logiques constructives et, en conséquence, à de nouvelles formes. Il témoigne également des difficultés à conduire une telle entreprise, et éclaire l'historien sur la complexité des rouages administratifs, sur les mutations de l'architecture et des pratiques professionnelles, sur les enjeux de la commande publique, ou encore sur les questions relatives à la propriété intellectuelle dans le champ architectural. Analyser les discours qui ont accompagné ce projet permet de comprendre les raisons – relativement complexes – de la mise en échec de cette ambition constructive.

Aux prémices du projet : des discours constructifs.

Le mode de sélection du projet de Pavillon français pour l'Exposition d'Osaka témoigne d'une volonté de la part de l'administration française de sortir des sentiers battus, de « dépeussier » l'image du pavillon national, d'en renouveler le processus de conception et de production et peut-être même aussi la



Fig.1. Maquette du pavillon français, Denis Sloan et Jean Le Couteur, photographie de Laurent Pinsard, autour de 1968, Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, Fonds Jean Le Couteur 187 lfa, dossier 44/11.

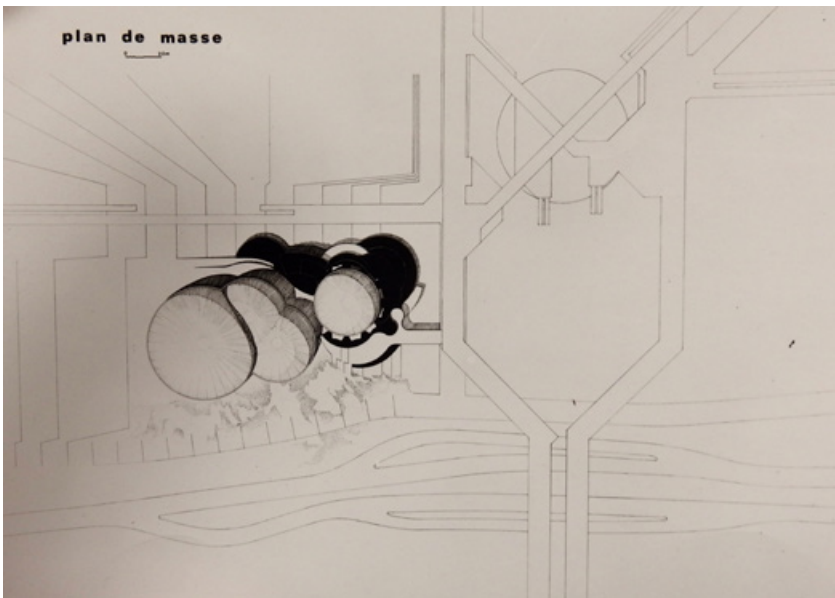


Fig.2. Plan de masse du pavillon français, Denis Sloan et Jean Le Couteur, s.d. circa 1968, Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, Fonds Jean Le Couteur 187 lfa, dossier 44/11.

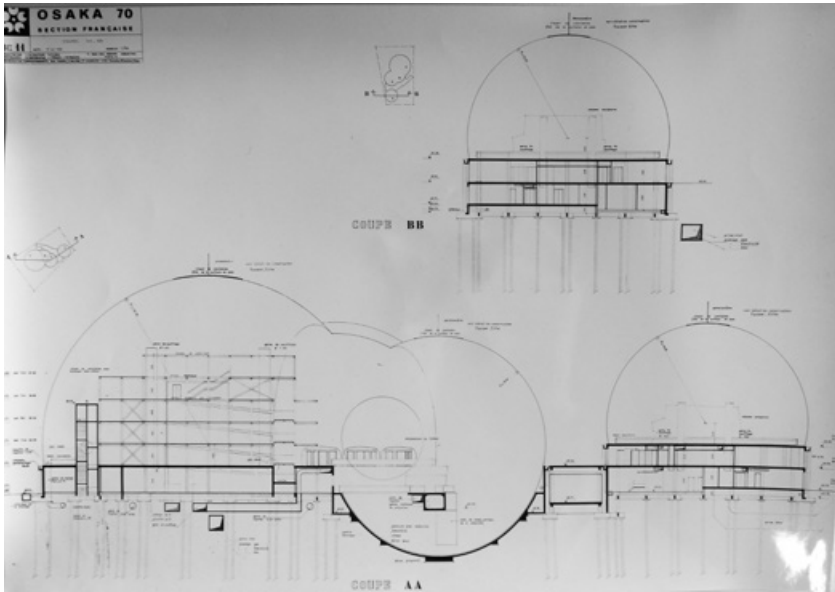


Fig. 3. Coupes du pavillon, Jean Prouvé, Denis Sloan, Jean Le Coureur, Archives Nationales du Monde du Travail, Fonds Denis Sloan, dossier 2015 012 001 (cote provisoire).

typologie et la forme. Il s'agit en effet de la première fois que la commande d'un tel édifice fait l'objet d'une sélection par le biais d'un concours d'architecture.

Les concepteurs de tous les pavillons précédents, jusqu'à celui de l'Exposition de Montréal en 1967 (conçu par Jean Faugeron, 1915-1983), avaient fait l'objet d'une désignation discrète et arbitraire. L'architecte sélectionné bénéficiait invariablement d'une certaine notoriété dans les cercles administratifs, et avait généralement fait ses preuves dans la sphère publique¹. D'après une suggestion du ministère des Finances², ce mode de désignation endogène, par les « traditionnels » canaux officiels, est cette fois remplacé par un concours fermé (c'est-à-dire « sur invitation ») à un degré dont le rendu est fixé au 5 mars 1968³, soit quelques mois avant les événements de mai 1968 qui feront littéralement éclater les circuits de la commande publique. Ce concours est un concours restreint

- 1 Émilie Bloch, *Les pavillons français aux Expositions Universelles américaines du XX^e siècle*, Mémoire de Master 1 recherche en Histoire de l'architecture, sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2015, p. 25.
- 2 Archives nationales, fonds du service de documentation (secrétariat général du gouvernement), dossier 19870490/22, *Note sur la préparation de la participation française depuis 1967*, 11 juillet 1969.
- 3 Archives nationales, fonds du service de documentation (secrétariat général du gouvernement), dossier 19870490/22, *Règlement du concours*.

auquel dix-huit architectes sont invités à participer⁴. Parmi ces derniers, sélectionnés en amont par la direction de l'Architecture et par la Section française⁵, figurent Édouard Albert (1910-1968), Joseph Belmont (1928-2008), Jean-Claude Bernard (né en 1930) et Wladimir Mitrofanoff (né en 1933), Jacques Binoux (né en 1925) et son associé Michel Folliasson (1925-2011), Jean Dubuisson (1914-2011), Jean Le Couteur (1916-2010), Paul Maymont (1926-2007), Paul Meyer-Levy (1883-1981), André Remondet (1908-1998), l'agence Salier-Courtois-Lajus, Thierry Sainsaulieu (né en 1927) et Roger Taillibert (né en 1926). Les quatre premiers projets classés font l'objet d'une publication dans le périodique *L'Architecture d'aujourd'hui* de février-mars 1968⁶ et toutes les maquettes sont exposées au pavillon de Marsan en mars-avril 1968⁷.

Cette volonté de rendre compte du processus de sélection est totalement novatrice. Elle instigue un début de transparence autour d'une procédure jusque-là opaque et reléguée à l'intimité des bureaux ministériels. Bien que le caractère restreint du concours ait soulevé de nombreuses protestations dans le milieu de l'architecture française et dans la presse, il fut unanimement reconnu que cette nouvelle méthode de sélection offrait l'avantage d'aboutir à un panel de projets variés et originaux⁸.

Le projet lauréat, proposé par Denis Sloan et Jean Le Couteur, atteste également de l'attention portée par les architectes et les pouvoirs publics aux recherches en cours sur l'architecture pneumatique, en plein essor dans les années 1960⁹. En France, l'architecture gonflable trouve des déclinaisons tant dans des projets d'urbanismes utopiques (comme certains projets de Jean-Paul Jungmann¹⁰) que dans des réalisations effectives, aux dimensions parfois appréciables, mais assujetties à une constante simplicité structurelle (comme dans certains projets d'Hans Walter-Müller¹¹).

Dès sa genèse, le projet du pavillon français d'Osaka est traversé par plusieurs types de discours et de représentations externes et internes. Il s'inscrit dans la lignée de l'histoire des Expositions universelles qui fait traditionnellement du

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 136, février-mars 1968.

7 Archives nationales du Monde du travail, fonds Sloan (en cours de recollement), dossier 2015 012 001 (cote provisoire), *Le Monde*, 28 mars 1968, « Les parapluies d'Osaka ».

8 *Ibid.*

9 Roger N. Dent, *Principles of pneumatic architecture*, Halsted Press Division, New York, 1972.

10 Antoine Chauvin, *Le Paris de Jean-Paul Jungmann, Étude de sept projets théoriques pour la ville de Paris*, Mémoire de Master 1 en Histoire de l'Architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03, année universitaire 2013-2014.

11 Alain Charre, *Hans-Walter Müller et l'Architecture de la disparition*, Paris, Archibooks + Sautereau, 2012.

pavillon un lieu de présentation de diverses innovations techniques et technologiques dont la dimension symbolique est poussée à son paroxysme dans ce contexte particulier de mise en compétition internationale¹². Le pavillon destiné à représenter la France en 1970 est par conséquent directement conçu en réponse au thème directeur de l'Exposition d'Osaka : « Le progrès dans l'harmonie ». Denis Sloan et Jean Le Couteur cherchent à donner corps au « progrès » en mettant au point un édifice mobilisant une logique constructive innovante – le gonflable – qui remet totalement en question le modèle traditionnel du pavillon d'exposition. Cette option se révèle par ailleurs particulièrement adaptée à son statut d'architecture éphémère. La structure imaginée par Sloan et Le Couteur était censée pouvoir se monter rapidement et servir ainsi d'abri aux travaux d'aménagement intérieur du pavillon¹³. Sa fabrication devait être particulièrement économique, notamment parce qu'elle était facilement démontable, réutilisable, et n'impliquait pas de frais de démolition, souvent exorbitants pour les pavillons d'exposition¹⁴. La structure gonflable offrait également un large éventail de possibilités plastiques en termes de couleurs, de textures et « d'animation pneumatique », qualités présentées par les architectes et perçues par les maîtres d'ouvrage comme « idéales » dans un contexte de manifestation populaire¹⁵.

Ces innovations tiennent pour partie à la pluridisciplinarité de l'équipe initiale de conception du pavillon, composée de Denis Sloan, Jean Le Couteur et de treize autres collaborateurs représentant divers corps de métiers, dont des ingénieurs – tels que Jean Prouvé (qui a conçu les structures métalliques intérieures), Miroslav Kostanjevac, Henry Coty et Louis Petrocchi – des artistes – tels que Grataloup, César, Alain Chaillet, Etienne Chauffrey, Etienne Martin et Bernard Quentin – ainsi que le poète, écrivain et universitaire Robert Mallet¹⁶. Ce dernier est d'ailleurs l'auteur du poème placé en toute première page du rapport confidentiel adressé au commissaire général de la Section française pour l'Exposition, le 10 août 1968¹⁷, afin de présenter le projet de façon extensive.

12 Florence Pinot de Villechenon, *Fêtes géantes : les expositions universelles, pour quoi faire ?*, Paris, Autrement, 2000, p. 37.

13 Archives nationales du Monde du travail, fonds Sloan, dossier 2015 012 001 (cote provisoire), *Récapitulatif des protagonistes du projet et de la problématique traitée*, s.d.

14 *Ibid.*

15 « Structures pneumatiques, à propos du pavillon français », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 143, avril-mai 1969, p. XIII-XX.

16 Archives nationales du Monde du travail, fonds Denis Sloan, dossier 2015 012 001 (cote provisoire), *Rapport confidentiel à M. le Commissaire Général de la Section Française pour l'Exposition d'Osaka 70*, 10 août 1968.

17 *Ibid.*

Les textes soulignent le caractère poétique de cette structure éphémère formée de quatre bulles, « globale et globulaire » car à même de « rejoindre la courbure infinie de l'Univers dans le règne de la sphère », au même titre que « les astres, notre planète » ou la « structure des particules du sang », à la fois « image du grand et de l'infime »¹⁸. La conception même du pavillon fait donc émerger un discours très imagé, porteur d'un imaginaire propre au projet. À ce titre, le pavillon français d'Osaka est conçu dans une optique globalisante, mobilisant des disciplines conceptuelles et techniques complémentaires dans la perspective de faire évoluer l'un des morceaux de bravoure de l'architecture publique officielle.

Sur le plan technique, Denis Sloan développe une démarche prospective. Il entend élaborer un procédé de cloquage révolutionnaire qui permettrait de démultiplier la surface couverte et de libérer la physionomie auparavant bridée de l'édifice gonflable¹⁹. Au-delà du seul pavillon d'Osaka, son objectif est de créer un module de base simple et répétable à l'infini permettant de couvrir de vastes espaces et de rendre habitables des zones géographiques normalement impropres à l'occupation et à l'activité humaines. Dans ses plaidoyers, il a expliqué qu'une telle technique de couverture aurait pu permettre d'investir, à des fins d'habitat et de production, des milieux aux conditions climatiques extrêmes, tels que les plaines glaciaires de Sibérie ou les espaces arides désertiques, et cela à grande échelle²⁰.

Ce positionnement avant-gardiste inscrit Denis Sloan dans la continuité des recherches initiées par Richard Buckminster Fuller, qui avaient trouvé une incarnation particulièrement remarquable lors de l'Exposition de Montréal de 1967 avec le dôme géodésique du pavillon américain²¹. En 1970, sur l'incroyable plate-forme de valorisation et de diffusion que constitue une Exposition Universelle, cette ambition technologiste est notamment partagée par l'Allemagne²² et par les États-Unis²³, pays également porteurs de projets de pavillons gonflables. Le projet de pavillon allemand a finalement consisté

18 *Ibid.*

19 Émilie Bloch, *Le pavillon français à l'Exposition Universelle d'Osaka 1970, mise en échec d'une ambition architecturale*, Mémoire de Master 2 recherche en Histoire de l'architecture, sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, UFR 03, année universitaire 2015-2016, Volume II, Annexe n° 15, *Entretien avec Denis Sloan*, p. 58.

20 Archives nationales du Monde du travail, fonds Sloan, dossier 2015 012 001 (cote provisoire), *Rapport confidentiel à M. le commissaire général*, 10 août 1968, p. 4.

21 Anna Jackson, *Expos: International exhibitions 1851-2010*, New York, Victoria and Albert Museum, 2008, p. 62.

22 S.A., « Pavillon de l'Allemagne Fédérale », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 151, août-septembre 1970, p. 67.

23 Roger N. Dent, *Principles of pneumatic architecture*, *op. cit.*, p. 208.

en un globe de structure métallique²⁴ et le pavillon américain s'est réduit à une simple couverture soutenue par un réseau de câbles²⁵. Ce dispositif, moins ambitieux que celui initialement prévu, sera cependant employé par la suite pour couvrir des halles de sport aux États-Unis et au Japon, ainsi que pour couvrir les arènes de Nîmes dans les années 1980.

Le projet de Denis Sloan et Jean Le Coureur a soulevé des problèmes techniques délicats. Hautement expérimental, il a nécessité plusieurs ajustements, tant au niveau du type de matériau employé pour la réalisation de la couverture, que pour la structure générale de celle-ci. Le projet initial présentait une structure en quartiers d'orange et en tissu plastique armé²⁶, comparable au radôme de Pleumeur-Bodou construit par l'entreprise américaine Birdair en 1962²⁷. Mais les contraintes climatiques propres au Japon ont constitué un obstacle majeur car des vents violents étaient susceptibles de nuire à l'intégrité même de la structure gonflable²⁸. Le tissu plastique initialement prévu ne correspondant pas aux normes de sécurité imposées par les organisateurs japonais et la structure en quartiers d'orange présentant une répartition des tensions beaucoup trop inégale²⁹, les tests sur maquette effectués en soufflerie en mars 1968³⁰ échouent (**fig. 4**). Un tissu de verre enduit est alors spécialement mis au point par un bureau d'étude spécialisé³¹ composé notamment de scientifiques du CNRS tels que Lucien Malavard, Lucien Romani et Louis Durot³². La structure du pavillon est renforcée par le biais d'un découpage de type géodésique étudié par Denis Sloan³³ (**fig. 5**). Si la modification de ces deux paramètres assure la viabilité technique du projet, elle engendre des surcoûts jugés trop importants

24 S.A., *Exposition Universelle du Japon, Osaka 1970, Rapport Officiel*, Vol I, p. 149.

25 Jacques Michel, « Le Japon du XXI^e siècle à Osaka, III. La foire des Grands », *Le Monde*, 15 septembre 1970.

26 Émilie Bloch, *Le pavillon français à l'Exposition Universelle d'Osaka 1970, op. cit.*, Volume II, Annexe n° 15, Entretien avec Denis Sloan, p. 57.

27 Alain Charre, *Hans-Walter Müller et l'Architecture de la disparition, op. cit.*, p. 33.

28 Roger N. Dent, *Principles of pneumatic architecture*, Halsted Press Division, New York, 1972, p. 82.

29 Émilie Bloch, *Le pavillon français à l'Exposition Universelle d'Osaka 1970, op. cit.*, Volume II, Annexe n° 15, Entretien avec Denis Sloan, p. 57.

30 *Le Bloc*, 4^e trimestre 1969, n° 52, p. 34.

31 *Ibid.*

32 Archives nationales du Monde du travail, fonds Denis Sloan, dossier 2015 012 001 (cote provisoire), *Rapport confidentiel à M. le Commissaire Général de la Section Française pour l'Exposition d'Osaka 70*, 10 août 1968.

33 Archives nationales du Monde du travail, fonds Denis Sloan, dossier 2015 012 001 (cote provisoire), *Documents graphiques*.

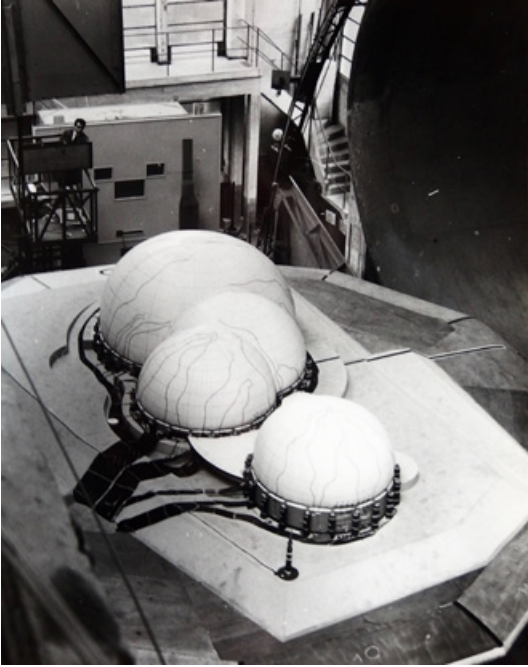


Fig. 4. Maquette du pavillon au 1/20^e, équipée de capteurs pour les essais en soufflerie, photographie anonyme, 25 septembre 1968, Archives Nationales du Monde du Travail, Fonds Denis Sloan, dossier 2015 012 001 (cote provisoire).

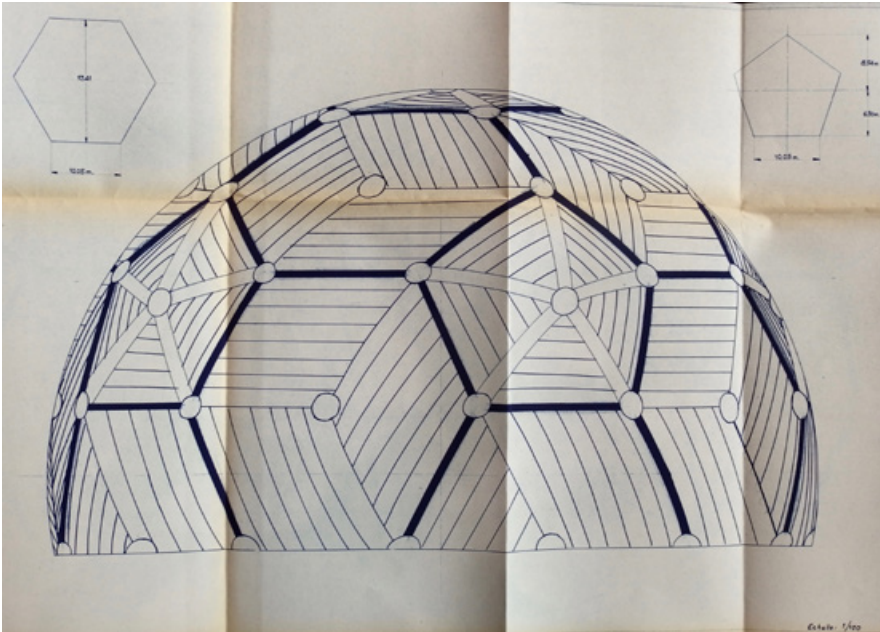


Fig. 5. Étude de découpage géodésique de la toile, Denis Sloan, Archives Nationales, Fonds du Service de documentation (secrétariat général du Gouvernement), 19870490/22.

par le Commissariat français³⁴. Par ailleurs, les entreprises françaises à même de fabriquer la toile de verre (notamment Saint-Gobain et sa filiale Zodiac) ne disposaient pas de la technologie adéquate pour produire ce type de tissu. Le Commissariat français ayant dès le début catégoriquement refusé toute intervention des entreprises étrangères³⁵ qui détenaient des technologies plus avancées en la matière, telles que la firme américaine Birdair, les entreprises allemandes Krupp et Stromeyer ou la société Ogawa au Japon, les architectes se trouvent dans une impasse. Ils sont dans l'incapacité de « mettre en production » l'architecture qu'ils avaient conçue.

Absence de dialogue entre administration et architectes : le discours en échec

Cette impasse trouve une issue par le choix définitif et irrévocable du Commissariat français d'abandonner purement et simplement l'idée d'un dispositif gonflable³⁶. Ce dernier est remplacé par une structure métallique paradoxalement produite par la firme japonaise Shimizu³⁷ alors que, il faut le souligner, les entreprises étrangères ne devaient théoriquement pas être impliquées dans la construction du pavillon. Cette structure métallique est conçue de façon à « respecter » la silhouette créée par les architectes français. Elle offre indéniablement les avantages d'une économie budgétaire non négligeable et d'un calendrier de construction confortable³⁸. Le Commissariat français change donc son fusil d'épaule, abandonne l'idée d'une participation française incarnant « le progrès dans l'harmonie » et procède à des modifications qui seront jugées par la suite comme ayant « défiguré » le projet de Denis Sloan et Jean Le Couteur. Ce renoncement ou cette « mise en échec » de l'ambition constructive des architectes par les pouvoirs publics, s'accompagne de l'échec notoire du dialogue entre maître d'ouvrage et maître d'œuvre.

34 Archives Nationales, Fonds du service de documentation (secrétariat général du gouvernement), dossier 19870490/22, *Note pour le Premier ministre : rémunération des architectes de la Section française*, 30 octobre 1969.

35 Émilie Bloch, *Le pavillon français à l'Exposition Universelle d'Osaka 1970, op. cit.*, Volume II, Annexe n° 14, Denis Sloan, « Le mot de la fin », retranscription, p. 44.

36 Michel Ragon, « Le pavillon français à l'Exposition universelle d'Osaka », *Jardin des arts*, n° 184, p. 56.

37 Archives nationales, fonds du service de documentation (secrétariat général du gouvernement), dossier 19870490/22, *Note sur la construction du pavillon après le retrait des architectes français*, le 4 mars 1969.

38 *Ibid.*

En effet, malgré l'affirmation d'une certaine volonté de renouvellement d'une part de l'administration française, il apparaît que l'organisation n'est ici pas si différente de celle des précédentes expositions universelles. La constitution du Commissariat Général de la Section Française à l'Exposition d'Osaka s'effectue dans le plus pur respect des règles d'usage, tous ses membres appartenant à la haute administration, comme au début du xx^e siècle³⁹. Ce mode de fonctionnement éprouvé avait jusqu'alors donné lieu à la réalisation de pavillons nationaux assez « traditionnels », dans la continuité de ceux du xix^e siècle. Cette « structure de production » a sans nul doute joué un rôle prépondérant dans l'échec du pavillon français pour Osaka 1970. Dans un premier temps, la nature et le contenu de la correspondance épistolaire entre les architectes et les représentants ministériels au sujet de l'échec du projet, puis, dans un second, du règlement problématique de leurs honoraires, témoignent de leur impossibilité à se comprendre. Maîtres d'œuvre et maître d'ouvrage décrivent en effet une réalité diamétralement opposée. Les documents administratifs semblent avancer des réserves fondées quant au caractère irréalisable du projet en l'état, du fait de l'échec des essais menés et des nombreux retards dans les échéances fixées par le calendrier de conception⁴⁰, alors que les architectes soutiennent la solidité technique de leur pavillon, qu'ils qualifient dans plusieurs documents de « parfaitement au point »⁴¹.

Controverse, ou la multiplication des discours

L'abandon du projet de pavillon gonflable provoque une vague d'indignation dans la presse généraliste comme dans la presse spécialisée, indignation relayée par de nombreuses personnalités du milieu de l'architecture française. Le choix de l'administration est décrié et perçu comme incohérent, au vu de l'importance de la communication mise en place au sujet du pavillon, de son caractère novateur et de son statut de représentation de l'architecture nationale. On dénonce une décision « létale ». Un article publié dans la *Journée du Bâtiment* le 21 février 1969 établit un parallèle avec l'exposition de 1889 en rappelant que : « Si le projet de la tour Eiffel étant retenu, on eut bâti finalement à sa place un

39 Émilie Bloch, *Les pavillons français aux Expositions Universelles américaines du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 25.

40 Archives nationales, fonds du service de documentation (secrétariat général du gouvernement), dossier 19870490/22, *Réponse au mémoire ampliatif des architectes*, 10 mars 1971 ; Archives nationales, fonds du CNRS, *Extraits du Procès-verbal du Conseil supérieur*, 26 septembre 1968.

41 Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, fonds Jean Le Couteur, 187 lfa Dossier 3/3, *Lettre de Denis Sloan à Michel Ragon*, 18 mars 1970.

immeuble bas de quatre étages entourant le Champ de Mars, et coiffé d'une toiture à la Mansard, signé par un architecte de Bécon-les-Bruyères! ...»⁴².

De rares voix défendent le point de vue de l'administration, mais l'opinion se positionne massivement contre le Commissariat français et manifeste son soutien aux deux architectes. Les titres sont sans équivoque et les architectes sont nombreux à prendre leur plume pour exprimer leur dépit, à l'instar de Daniel Badani, président de la Compagnie des architectes des Bâtiments civils et Palais Nationaux, qui, dans *Le Figaro* du 22 avril 1969, qualifie la décision du Commissariat de « crime contre l'architecture française »⁴³ mettant en jeu le prestige de la France. Daniel Badani se joint d'ailleurs aux architectes Bernard Zehrfuss, Pierre Vivien et Pierre Sonrel, membres du jury de sélection du concours pour le pavillon, pour écrire le 3 février 1969 une lettre de protestation à André Malraux (alors ministre d'État chargé des Affaires culturelles). On peut y lire : « Quand une commission se met à dire collégalement l'architecture, elle amène la démission des architectes qui ne peuvent supporter de voir dénaturer leur projet. Le résultat du concours en est faussé, et en l'occurrence, la France risque d'être tournée en ridicule »⁴⁴. Eugène Claudius-Petit, alors député à l'Assemblée Nationale, proche de Jean Prouvé et de Paul Herbé récemment décédé, adresse lui aussi une lettre au ministre. Il tente de le convaincre d'intervenir, l'enjoignant à « sauve[r] ce qui doit l'être et sur un point qui est de [son] domaine : faire valoir l'éminente valeur de l'architecture, cette manifestation si intégrée au pays qui la sécrète »⁴⁵. Le 16 décembre 1969, Eugène Claudius-Petit écrit également au Premier ministre Jacques Chaban-Delmas pour plaider en faveur des architectes, notamment au sujet du règlement de leurs honoraires⁴⁶. Le 13 février 1969, le recteur Robert Mallet, qui faisait partie de l'équipe de conception initiale, écrit au ministre des Finances François-Xavier Ortoli pour lui faire part de la « véritable incompréhension [de la part du Commissariat Français] du problème architectural dans le cadre général de l'opération »⁴⁷. Sa lettre est suivie de près par celle des deux architectes qui, le 19 février, demandent

42 S.A., « Les structures gonflables seront en charpente métallique ... l'architecture française va perdre la face à Osaka ! », *La Journée du bâtiment*, n° 2831, 21-27 février 1969.

43 Rolf Lemoine, « L'affaire des parapluies d'Osaka, « un crime contre l'architecture française » nous déclare Daniel Badani », *Le Figaro*, 22 avril 1969.

44 Michel Ragon, « Le pavillon français à l'Exposition Universelle d'Osaka », art. cit., p. 58.

45 Rolf Lemoine, « Les parapluies d'Osaka s'ouvriront différemment... », *Le Figaro*, 12 février 1969, coupure non paginée.

46 Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, fonds Jean Le Couteur, 187 lfa, dossier 3/3, *Lettre d'Eugène Claudius-Petit au Premier Ministre Jacques Chaban-Delmas*, 16 décembre 1969.

47 Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, fonds Jean Le Couteur, 187 lfa, dossier 3/3, *Lettre de Robert Mallet à François-Xavier Ortoli*, 13 février 1969.

que justice leur soit rendue, autant sur le plan de leur réputation que sur celui de leurs intérêts matériels⁴⁸. L'Ordre des architectes manifeste également son soutien à Denis Sloan et Jean Le Couteur par le biais d'une lettre adressée au ministre de l'Économie et des Finances le 8 juin 1971. Le Président de l'Ordre y insiste sur les règles déontologiques de la profession et enjoint le ministre de couper court à ce qu'il qualifie de manœuvres d'intimidation menées à l'encontre des architectes⁴⁹.

Dans ces multiples prises de position, on déplore également l'ampleur de la perte technique que signifie l'abandon du projet gonflable pour l'industrie française, qui aurait pu s'imposer dans une technologie de pointe. Pour beaucoup, cette frilosité n'est que l'illustration du climat général qui règne dans la construction publique, et est représentative des difficultés que rencontrent les architectes français dans ce domaine. La décision du Commissariat français, qualifiée de « regrettable »⁵⁰ et considérée comme un « aveu du peu de cas [que les pouvoirs publics] font des problèmes de l'architecture, et de la désinvolture avec laquelle ils les considèrent »⁵¹. L'un des plus fervents défenseurs du projet est sans surprise le critique d'architecture et historien Michel Ragon (né en 1924). Défenseur des utopistes et membre du GIAP (Groupe international d'architecture prospective), ce dernier dénonce l'indifférence gouvernementale vis à vis des tentatives de renouvellement de l'architecture et l'urbanisme. Il a d'ailleurs personnellement échangé avec les architectes du pavillon, en particulier avec Jean Le Couteur avec qui il évoque le rôle de l'architecte⁵².

Conclusion

Le projet du pavillon français bénéficie d'une large couverture médiatique tout au long de son histoire mouvementée. Comme toute proposition prospective, il stimule l'opinion publique et donne lieu à toutes sortes de prises de position. La presse s'empare du sujet, depuis l'élaboration prometteuse du pavillon jusqu'à sa mise en échec. Avant même le début de sa construction effective, le pavillon

48 Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, fonds Jean Le Couteur, 187 lfa, dossier 3/3, *Lettre de Denis Sloan et Jean Le Couteur au ministre des Finances François-Xavier Ortoli*, 19 février 1969.

49 Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, fonds Jean Le Couteur, 187 lfa, dossier 3/3, *Lettre du Président du Conseil Régional de l'Ordre des architectes au Ministre de l'Économie et des finances, Paris*, 8 juin 1970.

50 Archives nationales du Monde du travail, fonds Sloan, dossier 2015 012 001 (cote provisoire), coupure anonyme de *La Galerie des Arts*, 1^{er} mars 1969, non paginé.

51 André Ferm, « Alas ! Alas ! », *Le Nouvel Observateur*, s.d., non paginé.

52 Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, fonds Jean Le Couteur, 187 lfa, dossier 3/3, *Lettre de Jean Le Couteur à Michel Ragon*, 18 mars 1970.

français possède déjà une visibilité hors du commun. La procédure du concours, la rapide et large médiatisation du projet et l'exposition de la maquette y ont sans conteste contribué, générant une image de marque encore mythifiée par les différentes strates discursives.

Les différentes versions du récit de conception, les arguments contradictoires qui se multiplient et s'entremêlent, rendent difficile la lecture du projet. Les réserves de l'administration semblent aussi fondées que les arguments développés par les deux architectes pour convaincre de la viabilité technique du pavillon gonflable. Dans sa lettre à François-Xavier Ortoli datée du 13 février 1969, Robert Mallet parle d'ailleurs bien d'une « interprétation de la réalité » en la défaveur des architectes. Les personnalités de l'époque telles qu'André Malraux ne se sont pas prononcées sur la question. La question de la réelle faisabilité technique du pavillon gonflable de Denis Sloan et Jean Le Couteur reste donc entière.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Émilie Bloch, *Le pavillon français à l'Exposition universelle d'Osaka 1970. Mise en échec d'une ambition architecturale*, M2 Recherche d'Histoire de l'art (spécialité Histoire de l'architecture) sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03, année universitaire 2015-2016.

UN ARCHITECTE ET SON IMAGE MÉDIATIQUE LA RÉCEPTION DES MUSÉES DE RENZO PIANO DANS LA PRESSE ARCHITECTURALE

THOMAS BÉDÈRE

Entre 1977 et 2009, Renzo Piano a conçu plus d'une dizaine de musées et s'est imposé comme un spécialiste de l'architecture muséale, notamment dans la presse architecturale. L'architecte italien est aujourd'hui internationalement considéré comme l'une des figures majeures de l'architecture. En 1998, il a reçu la plus haute distinction du monde de l'architecture, le Pritzker Price. Dans cet article, nous évoquerons ses principales réalisations dans le champ des musées d'art que sont le Centre Pompidou, signé en collaboration avec Richard Rogers (Paris, 1977), la Menil Collection (Houston, 1987), la Fondation Beyeler (Bâle, 1997), le Centre culturel Jean-Marie Tjibaou (Nouméa, 1998), le Nasher Sculpture Center (Dallas, 2003), l'extension du High Museum d'Atlanta (Atlanta, 2005), le Zentrum Paul Klee (Berne, 2005), l'extension de la Morgan Library (New York, 2006), l'extension du LACMA (Los Angeles, 2008 et 2010) et enfin l'extension du Chicago Art Institute avec la Modern Wing (Chicago, 2009).

Étudier l'œuvre muséale de Renzo Piano au prisme du discours peut sembler relever d'un exercice d'équilibrisme. L'architecte italien s'exprime peu sur sa production, « peut-être parce qu'une certaine pudeur retient Renzo Piano de s'exprimer autrement que par ses projets »¹ avance *L'Architecture d'aujourd'hui* dans un dossier spécial qu'elle lui consacre en 1996. En effet, en dépit d'une très forte activité constructive, Renzo Piano n'a pas investi le champ théorique, contrairement à certains de ses contemporains qui se sont d'abord fait connaître comme théoriciens de l'architecture avant d'accéder à la commande tels que Rem Koolhaas² ou Zaha Hadid³. Renzo Piano connaît très tôt à la notoriété en remportant en 1971, avec Richard Rogers, l'un des premiers concours internationaux organisés pour la conception d'un centre culturel d'un genre nouveau comprenant, notamment, un musée d'art : le concours

1 S.N., « Renzo Piano », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 308, décembre 1996, p. 27.

2 Avec notamment l'ouvrage Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

3 Zaha Hadid se fait d'abord connaître par son enseignement et ses dessins d'architectures.

du Centre culturel Beaubourg⁴. Renzo Piano, dans les entretiens qu'il accorde volontiers à la presse architecturale, cherche à s'écarter d'une conception de l'architecture portée par ceux qu'il nomme « les architectes du club » et pour qui la construction n'est pas la priorité : « le métier d'architecte, c'est avant tout un métier de constructeur »⁵ déclare-t-il. Pour Renzo Piano, l'enjeu principal de l'architecture ne semble pas sa mise en mots, sa théorisation en somme, mais sa pratique : d'après lui, l'architecture se fonde sur une démarche pragmatique consistant à « mesurer et comprendre le besoin réel auquel il faut apporter une réponse »⁶ par la construction. Cette absence de socle théorique est assumée, voire même valorisée par Renzo Piano. Ainsi, il explique qu'il n'a participé au concours du Centre Pompidou avec Richard Rogers qu'en raison de la présence de l'ingénieur Jean Prouvé en tant que président du jury, gage, selon lui, d'une absence de considération théorique dans le choix de l'équipe lauréate⁷.

En l'absence de qualification et de conceptualisation de sa démarche par lui-même, c'est la presse architecturale qui, la première, élabore un discours sur l'architecture de Renzo Piano. En ce qui concerne les musées, elle avance l'idée d'un musée typiquement « pianésien »⁸ symbolisé par le toit-verrière, dont le premier spécimen serait celui de la Menil Collection en 1987. Refusant encore une fois de théoriser sa propre architecture, Renzo Piano réfute cette définition ; il affirme que chaque musée est un nouveau défi et une réponse spécifique apportée à une problématique singulière. Plutôt que de mettre en avant des concepts universels (une méthode et une théorie), l'architecte revendique donc une posture le plaçant à mi-chemin entre l'architecte et le bâtisseur. Il n'en demeure pas moins que chaque musée modifie, invalide ou précise l'image de l'architecte que façonne la presse architecturale. D'ailleurs, l'image médiatique de Renzo Piano a profondément évolué en même temps que la perception de sa démarche. Comme le note Eric M. Wolf dans *American art museum architecture : documents and design*, « en 2010, le choix de Renzo Piano de dessiner un musée destiné à accueillir une collection importante semble presque être un choix conservateur ; en 1981 [date du lancement du projet de la

4 Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000.

5 Renzo Piano, [propos recueillis par Pélissier, Alain], « Gratuité et rigueur constructive », *Techniques&Architecture*, n° 362, octobre 1985, p. 101.

6 *Ibid.*

7 Renzo Piano, [propos recueillis par Jean-Paul Robert], « Piano, portrait », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 308, décembre 1996, p. 31.

8 Blair Kamin, « The Modern Wing : where a Familiar Type Soars », *Architectural Record*, n° 8, août 2009, p. 57.

Menil Collection], cependant, c'était plutôt osé»⁹. Ce changement de paradigme tient certes à l'évolution de l'architecture en général, de l'architecture muséale en particulier, mais il est aussi à mettre en lien avec l'évolution des discours critiques sur l'architecture de Renzo Piano.

Cet article se propose par conséquent d'analyser les interactions qui s'établissent entre la critique, l'architecte et le service communication de l'agence de Renzo Piano autour de la « mise en discours » de l'architecture muséale de Renzo Piano et de la construction de l'image médiatique de l'architecte. Dans un premier temps, nous verrons comment évolue l'image de Renzo Piano dans la presse architecturale en regard avec sa « production » en matière de musées. Dans un second temps, nous montrerons que si la réception des musées dans la presse semble forger l'image médiatique de l'architecte, cette image procède en réalité d'un double jeu entre la critique et la stratégie de communication de l'agence.

Une image en mouvement

Le Centre Pompidou participe de façon essentielle à la création d'une première image médiatique de Renzo Piano : celle d'un techniciste utopiste. Quand il remporte le concours avec Richard Rogers, Renzo Piano est alors perçu et présenté comme un jeune architecte rejetant les codes académiques ; lui-même qualifiera leur démarche de « provocation de garçons mal élevés »¹⁰. La ressemblance du Centre Pompidou avec le *Fun Palace* de Cedric Price et les travaux du groupe Archigram, aujourd'hui relevée dans presque l'ensemble des études sur Beaubourg¹¹, est récurrente dans les critiques consacrées au bâtiment lors de sa mise en service. En mai 1977, dans *Architectural Record*, Reyner Banham avance que « le schéma de couleur semble dire « Archigram » (si ce n'est pas « Yellow Submarine » !) ; le concept d'un empilement [*stack*] d'étages libres qui peuvent être adaptés à une variété de fonctions culturelles et de récréations [*recreational functions*] semble rappeler la « Neo-Babylone » de Constant Nieuwenhuis ou le *Fun Palace* de Cedric Price et Joan Littlewood »¹². De ce projet, la presse architecturale retient donc que Renzo Piano et Richard

9 Eric M. Wolf, *American art museum architecture: documents and design*, New York, W.W. Norton & Company, 2010, p. 50. L'ensemble des citations de langues étrangères sont traduites par l'auteur.

10 Renzo Piano, *Chantier ouvert au public*, Paris, Arthaud, 1985.

11 Alessandra Criconia, *L'architettura dei musei*, Rome, Carocci, 2011, p. 60 ; Victoria Newhouse, « The Centre National d'art et de culture Georges Pompidou », *Towards a new museum, expanded version* (édition originale 1998), New York, Monacelli Press, 2006, p. 193.

12 Reyner Banham, « Enigma of the rue du Renard », *Architectural Review*, n° 693, mai 1977, p. 277.

Rogers donnent corps aux aspirations des mouvements d'avant-garde des années 1960 dont il semblait acquis qu'ils ne pourraient jamais trouver d'expression architecturale hors du dessin.

En plus de mettre en avant le caractère « révolutionnaire » de la démarche de Renzo Piano, l'aspect fortement technique du Centre Pompidou encourage les critiques à classer les architectes parmi les représentants du courant *hi-tech*. Cependant, le supposé goût de Renzo Piano pour la technique est très vite remis en question à la Menil Collection puis à la Fondation Beyeler. De nombreux observateurs relèvent une forte différence entre une approche qualifiée de « technique » à Beaubourg et de « contextualisée » à la Menil et Beyeler. Dans l'article qu'il consacre à la Menil Collection dans *Domus*, Edoardo Guazzoni se félicite ainsi que « la libido technologique [ne soit] pas devenue une obsession de Renzo Piano »¹³. Et si les critiques s'accordent à dire que la technologie est toujours fortement présente dans les musées de Renzo Piano, ils soulignent aussi que l'architecte la dépasse, en en faisant ainsi un outil plus qu'une fin en soi¹⁴. Ainsi, dans *Architectural Record*, James S. Russell met en avant que « sa route intermédiaire est d'« utiliser la technique [c'est à dire les matériaux et les moyens [*means*] du bâtiment] pour créer une émotion artistique » [citation incise de Renzo Piano], et il s'efforce d'être comme un musicien classique chez qui la dextérité est si enracinée par l'exercice qu'elle devient une seconde nature »¹⁵. Désormais, la presse loue fortement la « technicité intériorisée » des musées de Renzo Piano.

Ce glissement est perceptible dans la réception de la Menil Collection. La Menil Collection, « par ses murs en bardage de bois de cyprès provenant de la Louisiane voisine et identiques à ceux des maisons environnantes »¹⁶, rendrait hommage à l'architecture vernaculaire des maisons en « *balloon frame* » de la *suburb* américaine. À partir de ce moment, dans la démarche de Renzo Piano, le choix des matériaux est très important puisqu'il permet d'ancrer chaque bâtiment dans son environnement particulier. La presse ne s'y trompe pas et promeut une nouvelle image d'architecte anthropologue. Cette dernière lui est définitivement associée lors de la livraison du Centre culturel Jean-Marie Tjibaou. Si, comme beaucoup de ses confrères, Renzo Piano met en avant que chaque nouveau projet fait l'objet d'une enquête précise pour appréhender au mieux le contexte dans lequel le bâtiment doit s'implanter, cette attention est

13 Edoardo Guazzoni, « Renzo Piano, Museo Menil, Houston », *Domus*, n° 685, juillet 1987, p. 33.

14 C'est l'axe principal de la critique de *Lotus International* sur la Fondation Beyeler : Alessandro Rocca, « Oltre la tecnica », *Lotus International*, n° 99, décembre 1998, p. 32-51.

15 James S. Russell, « The Beyeler Museum, by Pritzker Prize winner Renzo Piano, engages in a discreet dialogue between architecture and art », *Architectural Record*, n° 5, mai 1998, p. 165.

16 Roonie Self, « Retour au Texas », *Architecture intérieure CREE*, n° 312, janvier 2004, p. 80.

particulièrement relayée par la presse qui en fait l'un des axes de lecture de l'architecture de Renzo Piano. Pour Edoardo Guazzoni, cette dimension constitue ainsi la différence majeure entre la Menil Collection et « l'anti-contextualisme du Centre Pompidou parisien »¹⁷. De nombreux critiques avancent même que les bâtiments de Renzo Piano contribuent à révéler le paysage. Ainsi ils mettent en avant que la Fondation Beyeler, par sa forme de pavillon adapté à la topographie du terrain, confère à la campagne environnante, « privée d'exceptionnalité »¹⁸, son statut de paysage. La presse architecturale insiste aussi sur le revêtement en porphyre rouge qui constitue une rime visuelle avec la cathédrale en granit rouge de Bâle même si ce porphyre rouge provient en réalité d'Argentine. Dans *Architecture intérieure CREE*, Self Roonie, analyse que le local n'est donc pas copié à l'identique ou pastiché¹⁹ mais intériorisé au sein de l'architecture même selon « un dosage juste, bien que subjectif, entre le local et l'universel qui donne son sens au projet »²⁰. Par cette démarche, il poursuit : « Renzo Piano est peut-être le seul [architecte] à avoir développé une méthode, voire même une philosophie, d'architecture convaincante, ni trop cérébrale ni trop empreinte d'actualité sociale, et à laquelle il reste fidèle où qu'il construise »²¹. Cette interaction entre paysage et architecture est particulièrement opérante, selon les critiques, au Zentrum Paul Klee, « bâtiment topographique », qui, avec ses trois « collines », « s'insère extraordinairement bien dans son contexte de collines [*hilly context*] »²².

Cette « contextualisation » trouve son acmé au Centre culturel Jean-Marie Tjibaou. La collaboration avec l'anthropologue Alban Bensa pour ce projet complexe, visant à « dévoiler une culture fondée sur le rituel, le tabou, l'interdit pour les non-initiés [avec le risque en l'exposant de] la « folkloriser », [de] dévoyer son authenticité et [de] la transformer en produit commercial et consommable »²³, est perçue comme une grande réussite par la presse architecturale. Cette dernière met en avant que plutôt que d'arriver avec un ensemble de solutions *a priori*, une grande curiosité a animé et guidé la démarche de l'architecte. Dans

17 Edoardo Guazzoni, « Renzo Piano, Museo Menil, Houston », art. cit., p. 33.

18 Alessandro Rocca, « Oltre la tecnica », art. cit., p. 34.

19 La crainte du pastiche s'est exprimée le plus dans les critiques du Centre culturel Jean-Marie Tjibaou ; la presse architecturale salue qu'un tel écueil soit évité.

20 Roonie Self, « Retour au Texas », art. cit., p. 80.

21 *Ibid.*, p. 79.

22 Suzanne Stephens, « Renzo Piano Building Workshop teams with the earth to create an undulating setting for the Paul Klee Center in Bern, Switzerland », *Architectural Record*, n° 10, octobre 2005, p. 136.

23 FM [signé], « Nouméa, Centre Jean-Marie Tjibaou », *Architecture intérieure CREE*, n° 272, août 1996, p. 52.

Abitare, Fulvio Irace compare ainsi Renzo Piano à Robinson Crusoé, personnage de Daniel Defoe, faisant du « navigateur génois », un nouveau naufragé, qui, avant de construire quoi que ce soit, « s'est mis à explorer avec une attention pleine de sympathie les côtes et les forêts de l'île allongée du Pacifique »²⁴. Une image d'architecte anthropologue apparaît dans la presse, image que Renzo Piano ne réfute pas. Parallèlement, la presse développe le thème de la supposée « sensibilité poétique » de Renzo Piano, poétique propre aux musées du fait que les éléments signifiants y seraient particulièrement marqués. Dans les descriptions faites par les critiques à propos des œuvres de Renzo Piano, on peut en effet relever un certain lyrisme. Ils recourent notamment au registre métaphorique, comparant le toit du Nasher Sculpture Center à des « milliers de petits yeux qui se détournent du soleil du sud mais qui regardent, grand ouverts, le ciel au nord »²⁵ ou proposant une analogie associant le toit de la Fondation Beyeler à du « cristal ». Les journalistes font usage d'un vocabulaire soutenu (« éther », « aura », « exquis »), terminologie d'ordinaire peu présente dans la presse architecturale. La revue *D'Architectures*²⁶ cite même Baudelaire (« Luxe, calme et volupté »²⁷) pour traduire la sérénité qui, selon le journaliste, se dégage de la Fondation Beyeler. Le lyrisme des commentaires semble répondre à celui de l'architecture. Invoquant la fin d'une définition étroite du champ de l'architecte, Renzo Piano parviendrait ainsi, selon la presse architecturale, au statut d'architecte poète. Cette figure devient rapidement un *topoi* pour la presse architecturale ; pour le Nasher Sculpture Center, Peter Buchanan n'hésite pas à mettre en avant dans *Architectural Review* que « la réponse initiale et instinctive de Piano, poétique plus que rationnelle, était de ne pas entrer en compétition, ni de se conformer au contexte »²⁸. Philip Jodidio utilise pour sa part l'expression « la poésie de l'envol » comme sous-titre de sa monographie sur Renzo Piano²⁹.

Cependant, cette image d'architecte poète s'impose définitivement dans la presse architecturale avec le Zentrum Paul Klee. En effet, les nombreux articles consacrés au musée autorisent un rapprochement entre l'artiste et l'architecte. L'architecture du musée serait un hommage à l'œuvre de Paul Klee, auquel le qualificatif de poète est très souvent appliqué. À la poésie des dessins de Paul Klee répondrait ainsi celle des formes de l'architecture de Renzo Piano : « il est facile de voir dans la géométrie ouverte du plan une référence à certaines compositions de Klee et l'écheveau de câbles minces supportant les murs,

24 Fulvio Irace, « Centro culturale Jean Marie Tjibaou », *Abitare*, n° 373, mai 1998, p. 156.

25 Roonie Self, « Retour au Texas », art. cit., p. 78.

26 F.R. [signé], « 1997, l'année de tous les musées », *D'Architectures*, n° 80, janvier 1998, p. 8.

27 Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », *Les Fleurs du mal*, 1857.

28 Peter Buchanan, « Tuned instrument », *Architectural Review*, n° 1288, juin 2004, p. 47.

29 Philip Jodidio, *Renzo Piano, la poésie de l'envol*, Cologne, Taschen, 2012.

lumières et diffuseurs évoque son trait tremblé [*spidery penmanship*] »³⁰ écrit Michael Webb dans *Architectural Review* en 2005. Tandis que Florence Accorsi, pour *Architecture intérieure CREE*, met en avant l'idée que c'est l'ensemble du Zentrum Paul Klee qui « [tenterait] de faire perdurer le souffle vital de [Paul Klee] »³¹.

À partir des années 2000, en raison du nombre important de musées qu'il conçoit, Renzo Piano commence à être présenté comme un « spécialiste des musées ». En effet, après la Fondation Beyeler et le Centre Jean-Marie Tjibaou, l'activité de l'architecte se développe dans ce domaine³². Confier la réalisation d'un musée à l'architecte génois n'est plus perçue comme une prise de risque comme du temps de Beaubourg ou de la Menil Collection, mais davantage comme un gage de réussite et d'équilibre, et aussi de sécurité³³. La liste des réalisations de Renzo Piano, souvent évoquée au début des articles, assoit son statut de spécialiste et entérine l'idée que l'architecte italien exerce une certaine domination dans ce champ. Dans *Architectural Record*, James S. Russell écrit ainsi qu'« il faut remonter d'un siècle, quand McKim, Mead et White ont fait apparaître des palais de style Beaux-Arts pour les jeunes villes [américaines] entichées des idéaux de la belle ville [*City Beautiful ideals*], pour trouver un architecte avec une influence comparable sur les principales institutions culturelles américaines »³⁴. Ce nouveau statut de spécialiste de musées coïncide avec une reconnaissance très large à partir des années 2000 qu'incarne le Pritzker Price reçu en 1998. Pour Francesco Dal Co, cette notoriété n'est pas synonyme de perte de liberté et d'originalité de l'architecte : « Le succès dont bénéficie son travail n'a induit ni une répétition ni une banalisation stylistique »³⁵ écrit-il dans *Casabella* en juillet 2005. Il est intéressant de constater que cette « absence de style » facilement identifiable est désormais perçue comme la qualité principale de Renzo Piano dont le regard d'anthropologue permettrait une adaptation permanente au contexte.

La réception des musées de Renzo Piano, en même temps qu'elle produit un discours sur les œuvres, dessine donc une image médiatique qui conditionne

30 Michael Webb, « Monument for a Miniaturist », *Architectural Review*, n° 1302, août 2005, p. 38.

31 Florence Accorsi, « Ondes suisses », *Architecture intérieure CREE*, n° 325, avril 2006, p. 64.

32 De 1977 à 1998, Renzo Piano livre cinq musées, après 1998, il travaille sur une dizaine de projets muséaux pendant la décennie 2000.

33 Suzanne Stephens, « Are museums suffering from architectural overload ? », *Architectural Record*, n° 1, janvier 2004, p. 89-91.

34 James S. Russell, « Architectural Culture versus Museum Culture », *Architectural Record*, n° 11, novembre 2005, p. 83.

35 Francesco Dal Co, « Il successo amico ; Renzo Piano e l'aversione per i luoghi comuni : Zentrum Paul Klee, Berna, Svizzera », *Casabella*, n° 735, juillet 2005, p. 80.

dès lors en partie la réception des projets à venir. Ces derniers sont désormais jugés au prisme de l'image que la presse se fait de Renzo Piano, jusqu'à ce qu'un projet plus important ne crée ou n'annule une facette de son image. Cette dernière peut-elle donc à son tour devenir un véritable enjeu dans la mise en discours de l'architecture de Renzo Piano ? Cette image n'est-elle imputable qu'à la critique architecturale ?

Le double jeu de la critique et de la communication

Si l'image médiatique de Renzo Piano est bien construite par la presse architecturale, elle est aussi à mettre en lien avec la stratégie de l'agence de l'architecte qui, au moyen des dossiers de presse, oriente la lecture des bâtiments³⁶. Leur constitution est aujourd'hui devenue presque systématique dans les agences d'architecture. Un tel dossier comprend les idées principales qui caractérisent, selon l'agence, chaque bâtiment. Il y a donc bien une mise en discours de l'architecture, bien qu'elle ne soit pas toujours clairement assumée. L'agence de Renzo Piano accorde beaucoup d'attention à la façon dont est perçue sa production. Une lecture attentive des articles consacrés à ses musées révèle que, d'une certaine manière, ils relèvent davantage de la communication de l'agence que de l'exercice critique.

Métaphores et éléments de langage provoquent en effet un resserrement du répertoire sémantiques utilisé pour décrire les musées. Cela est particulièrement perceptible à partir du Nasher Sculpture Center qui coïncide avec le nouveau statut de *starchitect* obtenu par Renzo Piano au tournant du XXI^e siècle. Le fossé est grand entre les articles écrits sur la Fondation Beyeler, d'une grande diversité, et les articles, relativement uniformes, consacrés aux musées suivants. Une large partie de la presse utilise ainsi les mêmes qualificatifs tels que « l'oasis des arts » ou « la ruine » pour le musée de Dallas. La réception fortement médiatisée du Zentrum Paul Klee et de la Modern Wing du Chicago Art Institute permet de se rendre compte de la très grande homogénéité des images convoquées par la presse. Pour le Zentrum Paul Klee, rares sont les articles qui n'utilisent pas l'image de « la colline »³⁷. De la même manière, seul l'article d'*Architectural Review* ne recourt pas à l'image du « *flying carpet* » pour décrire le toit de la Modern Wing

36 En dépit d'une demande adressée à l'agence Piano, nous n'avons pas pu consulter ces dossiers de presse.

37 À savoir F. Dal Co, « Il successo amico ; Renzo Piano e l'avversione per i luoghi comuni », art. cit., p. 58-81 ; Mario Antonio Arnaboldi, « Il contenitore 'adatto' », *L'Arca*, n° 182, juin 2003, p. 10-15 et Fulvio Irace, « L'onda di Klee », *Abitare*, n° 453, septembre 2005, p. 123-135.

du Chicago Art Institute³⁸. Dans *Bauwelt*, Michael Kasiske indique sans détour que cette expression si récurrente provient en fait du dossier de presse³⁹.

Au-delà des éléments sémantiques, la communication de l'agence de Renzo Piano élabore et diffuse l'identité visuelle des musées. L'agence fournit des photographies des bâtiments qui se retrouvent d'une revue à l'autre. Ainsi, sur les plus de quatre-vingt-dix articles étudiés dans le cadre de notre article, moins d'une dizaine sont illustrés par des clichés originaux. L'intégration d'un reportage photographique à l'article est pourtant un levier de la critique de l'œuvre. Par ses clichés, un photographe peut appuyer le discours du journaliste mais aussi révéler des aspects du bâtiment que les photographies diffusées par l'agence pourraient être tentés de gommer. Quoi qu'il en soit, seuls quelques photographes, Christian Richters, Nic Lehoux ou Michel Denancé, voient leurs clichés diffusés dans la presse. Les clichés de ces photographes « accrédités » possèdent souvent une forte qualité esthétique, et soulignent d'autant plus celle des musées de Renzo Piano. La Fondation Beyeler est ainsi magnifiée dans la photographie de Christian Richters⁴⁰ par le coucher de soleil violacé colorant le cliché en arrière-plan d'une teinte irréaliste, conférant une dimension mystérieuse aux sculptures de Giacometti, visibles à travers les larges vitres du musée, et qui se reflètent dans le plan d'eau sur lequel le musée semble flotter (**fig. 1**). La silhouette d'une jeune femme en robe blanche qui surgit entre les ondulations du Zentrum Paul Klee devient l'incarnation de la grâce prêtée aux poutres d'acier. Cela renforce l'impression de légèreté du bâtiment qui se dégage de la photographie de Michel Denancé⁴¹ (**fig. 2, 3**). Les images photographiques diffusées dans la presse architecturale correspondent en définitive souvent au regard que Renzo Piano, en tant qu'architecte, porte sur son propre travail.

Les croquis autographes de Renzo Piano, souvent réalisés au stylo vert, constituent un autre élément du langage visuel de l'agence. Outil essentiel de la méthode Piano⁴² en fixant les principales idées du futur projet, les croquis sont transformés en œuvres autonomes, à valeur esthétique, diffusées par

38 Michael Webb, « Art Institute of Chicago », *Architectural Review*, n° 1349, juillet 2009, p. 48-53.

39 Michael Kasiske, « Modern Wing », *Bauwelt*, n° 29, 31 juillet 2009, p. 23.

40 Cette photographie ouvre l'article de Raymund Ryan, « Pastoral pavillon », *Architectural Review*, n° 1210, décembre 1997, p. 59 et occupe une double page dans un cadragé différent et plus large dans J. Russell, « The Beyeler Museum », art. cit., p. 162-163.

41 Cette photographie est présente dans, au moins, Jean-François Pousse, « Ligne et mouvement, Zentrum Paul Klee Berne », *Techniques & Architecture*, n° 480, novembre 2005, p. 95-100 et Suzanne Stephens, « Renzo Piano Building Workshop teams with the earth », art. cit., p. 132-137.

42 Françoise Fromonot, « Boutiques siamoises », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 308, décembre 1996, p. 83 : « Tout commence par un croquis au feutre [...]. En quelques traits, il peut consigner une inspiration provoquée par un site, une pensée dérobée au cours d'une réunion ».

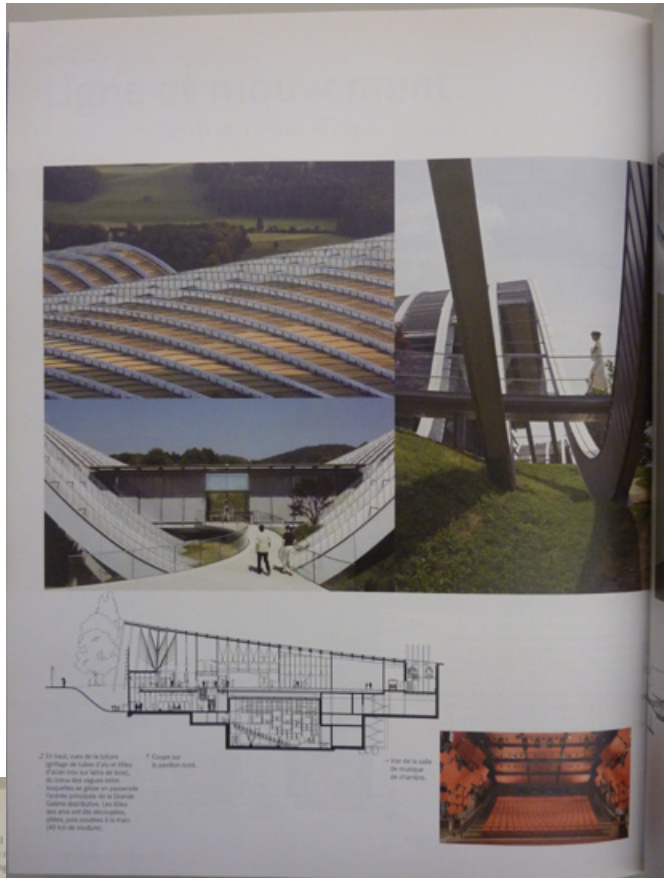
la communication de l'agence. Ils sont présents dans la presse à partir de la livraison du Centre culturel Jean-Marie Tjibaou. Un croquis des cases, dont les traits élancés suggèrent une idée de mouvement, occupe ainsi la demi-page supérieure de l'article d'*Architectural Review*⁴³ (fig. 4). La qualité esthétique du dessin, évidente pour le croquis de Tjibaou, n'est cependant pas une condition nécessaire à sa diffusion (fig. 5). L'importance acquise par les croquis se mesure clairement en comparant les articles consacrés à la Fondation Beyeler d'une part, et au Zentrum Paul Klee d'autre part. Pour le premier musée, deux articles (sur les douze étudiés) comportent un croquis, de taille fortement réduite, tandis que pour le second, sept articles (sur les quatorze étudiés) y ont recours; certains croquis peuvent y occuper jusqu'à une page entière.



Fig. 1. Raymund Ryan, « Pastoral pavilion », *Architectural Review*, n° 1210, décembre 1997, p. 59.

43 Sheila McInstry, « Sea and sky », *Architectural Review*, n° 1222, décembre 1998, p. 30.

Fig. 2. Jean-François Pousse, « Ligne et mouvement, Zentrum Paul Klee, Berne », *Techniques & Architecture*, n° 480, novembre 2005, p. 98.



Adlers, and divided the course along

At the rear, more de la culture... spring energetically from the ground, glass walls and metal beams partition fill in open spaces between the girders.

Melding a building into this hilly site required a fair amount of earth moving, especially in the north pavilion, where lower-level arches receive daylight through glazing along the west wall. To anchor the arches to the earth, the architects and engineers tied them both to the ground in place-concrete retaining and foundation walls, topped by a concrete deck, and also to a cable system that keeps the foundations from moving. Since the three hill-like structures assume different curvatures, the arches shift in radius from one to another and from pavilion to pavilion. The irregularity of the radii meant that a number of the box-section girders had to be hand-welded, although a large portion could be fabricated by machine.

The skylights that top the administrative offices in the south pavilion afford a luxury not allowed in the middle pavilion, where Klee art is exhibited, or the north pavilion's conservation space. "It is not ideal, no natural light in the Klee galleries," says Piano, "but only 4 or 5 foot candles of light could be permitted there." The curator of the collection, Michael Baumgartner, insists that Klee's oils, watercolors, and drawings are extremely fragile. Even when he used oil, Klee often worked on paper or newspaper more than canvas, and frequently mixed oils with watercolor.

In the main galleries, Piano placed the small-scale works on wire partitions suspended by cables from the curved beams, so they float just above the floor. He then hung horizontal panels of translucent fabric, above the partitions. With a gallery that rises to 35 feet at its highest point, the oil-painting works create a more intimately scaled space for the exhibited works. The panels also diffuse the illumination from metal-halide light fixtures that project up to the ceiling, as well as halogen lights closer to the artwork.

The eerily luminous effect does help mitigate that occasional hangar feeling in this space. Downstairs, however, in the temporary gallery, the lack of daylight is very noticeable. The flat ceiling, 16 feet high and the thick, 16-inch-deep partitions that stop 3 feet short of the ceiling is dreary. While Baumgartner defends this space as being able to accommodate a variety of art usually characteristic of temporary shows, including video, the gallery still has that locked-in, basement feeling. The auditorium, however, in the lower level of the north pavilion, avoids this problem, due to height, red acoustical baffles and seats. But, then again, the program and expectations are quite different.

As a whole, the center fits into its hilly context extraordinarily well; when more trees are planted along the front, and when more vegetation overtakes the roof at the back, the integration with nature no doubt will be impressive. Although the emphasis on the serpentine line recalls many of Klee's own motifs, the detailing of the gigantic girders obviously lacks the delicacy of the art. Nevertheless, the community has adopted the center as a gathering spot, it helps that a fine city bus line serves the center directly to it. In addition, Piano reserved and expanded a site plan for a haute-cuisine restaurant (a distinct plus, considering the marketing fare of the center's own cafe).

As a contribution to the evolution of gallery design, however, the center still leaves you wishing for a different kind of setting to display works. Piano and his team faced a major challenge in designing a large, intimate gallery space for a permanent site that while they came up with an interesting solution, the topographical experience still overwhelms the museological one.

Sources

- Steel girders: Divaldim @ Marc
- Stainless-steel roofing: Liggett
- PVC-coated fabric shades: Formet
- Lighting fixtures: @Giacca, Ema

For more information on this project, go to Projects at www.archrecord.com.

Fig. 3. Suzanne Stephens, « Renzo Piano Building Workshop teams with the earth to create an undulating setting for the Paul Klee Center in Bern, Switzerland », *Architectural Record*, n° 10, octobre 2005, p. 136.

Si l'on en revient à Renzo Piano, chaque musée pouvant être caractérisé par un signifiant fort qui incarne l'idée majeure ayant guidé la conception, le croquis, en tant que représentation dessinée de cette idée, en devient également un symbole. La simplification des croquis à quelques traits forts et expressifs redouble dès lors l'idée d'une architecture dont la complexité serait dissimulée sous l'apparente lisibilité de son signifiant.

Par les mots qu'ils utilisent, par les images qu'ils convoquent, par les représentations qu'ils diffusent, les dossiers de presse permettent à l'agence de Renzo Piano de contrôler, jusqu'à un certain point, la réception et l'image des musées. Ils s'inscrivent dans une stratégie consciente de Renzo Piano d'auto-écriture d'un discours sur une œuvre qu'il entend valoriser. Renzo Piano crée aussi en 2004 la Fondation Renzo Piano, « une organisation à but non lucratif dédiée à la promotion de la profession d'architecte, qui exerce des activités d'étude et de recherche dans le domaine de l'architecture »⁴⁴. Dès lors, au-delà du contrôle de son image dans la presse architecturale, Renzo Piano, par l'intermédiaire d'un service d'archives, devient un acteur de la construction de sa propre histoire. L'image médiatique qu'il se forge, et les traces qu'il laisse de son action, deviennent cruciales dans l'écriture à venir de sa place dans l'histoire de l'architecture.

Si le rôle de la critique semble quelque peu limité dans la construction de cette histoire, elle promeut cependant une image en mouvement de Renzo Piano au fil du temps. Nous avons montré comment, en retour, il est légitime de se demander si la critique ne conditionne pas également la production de l'architecte génois. En actant rapidement une absence d'écriture stylistique, la presse architecturale n'attend t-elle pas de Renzo Piano qu'il la « surprenne » à chaque nouveau musée, en en faisant presque une condition *sine qua none* de succès. Le style de Renzo Piano serait ainsi un « non-style » reposant sur la singularité de chaque projet. Pour continuer d'obtenir les suffrages de la presse, l'architecte serait dans l'obligation d'éviter toute répétition trop flagrante en apportant, par exemple, innovation après innovation à son modèle de « toiture vitrée ».

La mise en discours de l'architecture des musées de Renzo Piano procède donc d'un double jeu entre les discours directs et indirects de l'architecte et de celui de la presse. En effet, en faisant mine de laisser le soin à la presse de s'emparer de son œuvre pour théoriser sa pratique et définir son image, Renzo Piano ne renonce pas au contrôle de son image. Fortement médiatisé au-delà du seul cercle de la presse architecturale, Renzo Piano peut bien être qualifié

⁴⁴ Citation issue du texte de présentation de la Fondation Renzo Piano. <http://www.fondazionezenzopiano.org/a/45/la-fondation/50/presentation/>.

de *starchitect*, dans le sens où ce terme, qui compare les architectes aux stars de cinéma, n'est pas si inapproprié au regard de la volonté des uns et des autres de contrôler leur communication et leur image médiatique. Dans le cas de Renzo Piano, l'image que l'architecte et la presse construisent en miroir est inséparable de « la mise en discours » de son architecture.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Thomas Bédère, *Construire l'image du musée. Histoire de la réception critique des musées de Renzo Piano (1977-2009)*, M1 Recherche d'Histoire de l'art (spécialité Histoire de l'architecture) sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03, année universitaire 2015-2016.

LA MÉTROPOLE IMAGINAIRE, UN ATLAS DE PARIS : ENTRE CRÉATION ET EXPOSITION

NICOLE CAPPELLARI

L'exposition *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*¹ a été présentée par l'architecte Bruno Fortier de novembre 1989 à février 1990 à l'Institut français d'architecture (Ifa) qui, à l'époque, se trouvait dans l'Hôtel de Brancas, rue de Tournon, dans le VI^e arrondissement de Paris. Florence Contenay était à la direction de l'Ifa (1982 à 1988), lui succèdera Luciana Ravanel (1988 à 1998). L'exposition, en prenant pour thème un nouvel Atlas des formes de la ville de Paris, constitue l'un des premiers exemples d'expositions d'histoire de l'architecture en France au xx^e siècle, sous l'angle particulier de l'histoire de la ville et de son architecture. L'exposition s'est vite imposée comme une référence en raison de son contenu théorique important et de sa manière inédite de montrer la ville. Elle témoigne de l'élaboration d'un discours complexe sur presque dix ans, dont le développement s'est fait par étapes et auquel ont contribué plusieurs équipes de chercheurs.

Le contexte des études urbaines

Les deux décennies qui précèdent l'exposition sont une période importante pour comprendre comment la ville a été présentée dans l'*Atlas de Paris*² et lors de l'exposition. C'est au cours de ces années, en effet, que se met en place et se développe un discours sur la ville.

Dès le début des années 1980, la ville de Paris devient le sujet d'une réflexion concernant les formes urbaines et l'architecture, ainsi que leurs transformations dans le temps. Cet intérêt croissant pour la ville est porté par un contexte intellectuel et scientifique favorable : les recherches urbaines ont trouvé en Europe un terrain fertile depuis les années 1960 et 1970. Les études morpho-typologiques développées à partir des années 1960, en particulier celles développées à l'école d'architecture de Venise autour de Saverio Muratori et de ses collaborateurs

1 Bruno Fortier, *La métropole imaginaire : un atlas de Paris*, cat. exp., Liège, Madraga, 1989.

2 *Ibid.*

sur Venise (1960)³ et Rome (1963)⁴, sont pionnières. Elles sont immédiatement suivies par celles d'Aldo Rossi et de Carlo Aymonino qui ont publié une étude sur la ville de Padoue en 1970. En France, de telles études sont développées à partir des années 1970 par des architectes comme Philippe Panerai, Jean Castex, Bernard Huet, Antoine Grumbach, Pierre Pinon et Françoise Boudon. L'étude sur le quartier des Halles de Paris de Boudon, Chastel, Couzy et Amon⁵, publiée en 1977, constitue l'un des premiers exemples français d'étude des formes de la ville. Elle inaugure une tradition française d'analyses et d'histoires de la ville qui se développera au cours des décennies suivantes.

Dans ce contexte, Paris présente un intérêt spécifique. La ville conserve dans ses archives une riche documentation, surtout cartographique, qui n'avait jusqu'alors jamais été étudiée. Les plans cadastraux de Vasserot et Bellanger réalisés entre 1810 et 1860 comptent à environ trente mille dessins. Les plans d'îlots à l'échelle 1/1000^e en plan coupé au niveau du rez-de-chaussée apparaissent comme les matériaux les plus intéressants aux yeux des chercheurs de l'époque et influencent leur manière de montrer la ville. Fortier et ses collaborateurs diront que la ville des plans de Vasserot et Bellanger est « un panorama renversé qui abandonne la poésie des hauteurs dans laquelle la ville est un tableau des toits nivelés comme une plaine, pour l'assemblage de tableaux morcelés et réalistes de fragments où l'observateur s'implique et s'incorpore »⁶, « une sorte de photographie où l'ordinaire et l'extraordinaire, l'accidentel et le délibéré, (sont) figés à l'intérieur d'un parcellaire »⁷

L'étude de Paris au séminaire d'Études urbaines (1981-1982)

L'étude de Bruno Fortier sur la ville de Paris commence en 1981 dans ce contexte favorable au sein d'un séminaire intitulé « Paris comme forme urbaine. Laboratoire inter UPA d'Études urbaines. 1981-1982 », organisé par différentes Unités

3 Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1960.

4 Saverio Muratori, Renato Bollati, Sergio Bollati, Guido Marinucci, *Studi per un'operante storia urbana di Roma*, Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, 1963.

5 Françoise Boudon, André Chastel, Hélène Couzy, Françoise Hamon, *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris*, 2 vol., Paris, 1977.

6 Henri Bresler, Patrick Céleste, « L'immeuble parisien », Henri Berce, Jean Castex, Patrick Céleste, Bruno Fortier et al., *Paris comme forme urbaine. Un Atlas des Tracés Parisiens, Laboratoire inter UPA d'études urbaines, 1982-1983*, Paris, Institut français d'architecture, 1983.

7 Bruno Fortier, « Un Atlas des tracés parisiens », Henri Berce, Jean Castex, Patrick Céleste, Bruno Fortier et al., *Paris comme forme urbaine, op. cit.*

pédagogiques d'architecture (UPA ou UP), en collaboration avec l'Institut français d'architecture. Y prennent part des architectes chercheurs et des historiens appartenant aux différentes UP, comme Philippe Panerai et Jean Castex (UP 3), Pierre Pinon (UP 5), Antoine Grumbach (UP 6) et Bernard Huet (UP 8). À l'époque, Bruno Fortier travaille à l'Institut français d'architecture comme chargé de mission et est particulièrement attentif aux problématiques urbaines et architecturales. Il dirige le séminaire avec des enseignants des UPA qui travaillent avec des groupes d'étudiants choisis dans leurs écoles d'architecture, en développant une théorie urbaine collective. Le séminaire a comme objectifs principaux de : « – Relancer le débat théorique sur la ville en offrant à des architectes praticiens et/ou enseignants, des chercheurs, des universitaires français et étrangers, l'occasion de se rencontrer. [...] – Rompre l'isolement [...] des UPA, et vérifier à travers un travail collectif très concret, les méthodes et les pratiques pédagogiques développées dans les UPA »⁸.

L'intérêt se focalise sur la formation et la transformation de Paris de 1740 à 1840, siècle charnière du fait de la multiplication des projets d'interventions dans la ville, et notamment ceux de Georges Eugène Haussmann. L'idée est de s'interroger sur l'image homogène de la ville donnée par les interventions haussmanniennes et de remonter le temps jusqu'à un état moins connu de la ville mobilisant des imaginaires différents. Les études amènent au développement d'un *Atlas des Formes Urbaines* qui propose un panorama des « formes » de Paris dans le temps. *Paris comme forme urbaine*⁹, publication issue des travaux conduits dans le séminaire, présente les thèmes susceptibles d'être développés à partir du nouvel *Atlas* : « – Au niveau de la morphologie urbaine : l'héritage de l'Ancien Régime [...] ; les transformations de 1740 à 1840. Au niveau du système des types (monuments, hôtels particuliers, immeubles bourgeois...) : les plans de Vasserot et Bellanger [...] permettent d'établir des typologies à partir des réalisations concrètes, à confronter avec celles des traités, recueils, « parallèles »... Au niveau du rapport types-tissus : étudier l'ensemble de la ville permet de sortir des cas particuliers [...] et d'envisager toutes les variantes des rapports typologie-morphologie pour les édifices publics [...] et les édifices privés »¹⁰. Les thématiques abordées par les différentes UP en croisant les approches liées à la discipline architecturale, concernent la réflexion théorique qui consiste en l'analyse des formes urbaines, l'étude historique et cartographique des anciens

8 Bruno Fortier, Antoine Grumbach, Bernard Huet *et al.*, *Paris comme forme urbaine. Laboratoire inter-UPA d'études urbaines. 1981-1982*, Paris, Institut français d'architecture, 1982.

9 *Ibid.*

10 « L'Atlas et son usage », Bruno Fortier, Antoine Grumbach, Bernard Huet *et al.*, *Paris comme forme urbaine, op cit.*

cadastres urbains et la pratique architecturale, c'est-à-dire la projection à l'échelle urbaine.

Le dessin devient un outil privilégié de compréhension et de divulgation de l'analyse urbaine et architecturale. Les plans de l'*Atlas* sont réalisés selon une méthodologie précise : premièrement, les plans d'îlots de Vasserot et Bellanger à l'échelle 1/1000^e sont redessinés et agrandis à l'échelle 1/500^e, échelle du cadastre contemporain, pour permettre une comparaison des états anciens et actuels, pour que se dessine une histoire des formes urbaines de l'Ancien Régime, des interventions néo-classiques aux contemporaines. D'autres plans, comme ceux des dossiers de permis de construire ou les plans d'alignement et d'expropriation, sont utilisés pour composer des plans décrivant des états plus récents. Enfin, des corrections îlot par îlot sont introduites pour faire coïncider les différentes versions.

À la différence des anciens atlas urbains qui voulaient représenter la ville entière, Paris telle qu'elle se dessine au travers des travaux du séminaire est une ville saisie au travers de dessins qui la représente par fragments. D'ailleurs, dans l'une de ses publications, Philippe Panerai parle de « découpage », de l'importance de lire la ville par ses « projets fragmentaires, qui ne participent pas d'une vision globalisante, mais proposent des aménagements, des bâtiments, des activités, des usages »¹¹.

La préparation de l'exposition

Cette première étape de recherche se conclut avec une exposition : *Paris comme forme urbaine, un atlas de travaux*, organisée à l'Ifa en 1983. Il s'agit d'un moment important pour la communauté scientifique : la collaboration entre Bruno Fortier, qui représente l'Ifa, et les écoles d'architecture se termine. En effet, les convergences d'intérêt sur lesquelles reposait le séminaire atteignent leurs limites, et les exercices liés aux projets avaient tendance à prendre plus d'importance que l'analyse approfondie souhaitée par l'Institut français d'architecture. Suite à cette rupture, Bruno Fortier prend en charge le travail de recherche et commence à s'occuper de l'*Atlas de Paris* avec ses deux collaborateurs qui avaient participé au séminaire d'Études urbaines : les architectes Antoine Grumbach et Philippe Prost. Ils entreprennent de redessiner l'atlas de Vasserot et de Bellanger plus systématiquement et de produire des plans évolutifs de la ville. Le nouvel *Atlas*, réalisé sur cette base entre 1983 et 1988, est le thème principal de l'exposition de 1989.

11 Philippe Panerai, « Projets à Paris », Henri Berce, Jean Castex, Patrick Céleste, Bruno Fortier et al., *Paris comme forme urbaine*, op. cit.

L'ampleur de la tâche conduit Bruno Fortier, Antoine Grumbach et Philippe Prost à ne pas considérer la ville dans son intégrité mais de manière sélective, à s'intéresser à quelques lieux spécifiques intéressants en raison de leur processus de formation, et à leur consacrer des monographies. Cela implique de chercher des subventions afin de financer ces recherches approfondies. Bruno Fortier bénéficie d'une série de contrats avec différents ministères comme celui de la Culture, celui de l'Équipement, du Logement, de l'Urbanisme, de l'Aménagement du Territoire et des Transports. Le choix des sites analysés est lié à ces contrats.

Dès 1985, des publications régulières rendent directement compte des travaux de Bruno Fortier et de ses collaborateurs. En Italie, la réception de leur travail est particulièrement significative : entre 1985 et 1987, trois articles concernant le processus intellectuel, les méthodes et la théorie de l'*Atlas* sont publiés dans la revue *Casabella*¹². Parallèlement, des publications monographiques sur les sites étudiés sont éditées en collaboration avec l'Atelier parisien d'urbanisme (APUR) entre 1986 et 1989.

Les sites choisis pour être analysés présentent des échelles différentes : la réflexion porte parfois sur un édifice, comme la Bibliothèque Nationale, ou sur un ensemble d'édifices, comme le mur des Fermiers Généraux ; elle s'étend parfois à l'échelle d'une rue, comme dans les cas des passages parisiens, ou se déploie à l'échelle d'un quartier, comme le faubourg Saint-Antoine, le quartier de la Bourse ou celui de Pigalle.

Le lien entre ces différents sites et échelles fonde la recherche esthétique qui préside à leur représentation. Les dessins, aujourd'hui conservés au Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle¹³, comprennent des représentations schématiques en plan, des planimétries et des axonométries, tous traités de manière homogène et cohérente. Ces dessins en noir et blanc sont détaillés du point de vue des informations et épurés au niveau de la forme. Cela tient au fait que l'Institut français d'architecture avait demandé à Bruno Fortier de préparer une exposition pour l'année 1989 qui rendait compte de son travail sur l'*Atlas de Paris*. L'architecte et ses collaborateurs se fixent pour objectif principal de réaliser des dessins dont les caractéristiques graphiques correspondent aux deux finalités prévues : ils doivent être clairs et compréhensibles dans l'espace de l'exposition, mais aussi reproduits sur les pages d'un livre, ce qui représente à la fois une difficulté et un défi.

12 P.-A. Croset, Bruno Fortier, « L'Atlante di Parigi. 3 : una biblioteca ideale di progetti [intervista con Bruno Fortier] », *Casabella*, n° 540, novembre 1987, p. 44-55. Bruno Fortier, « L'Atlante di Parigi 1 », *Casabella*, n° 517, octobre 1985, p. 46-55. Bruno Fortier, « L'Atlante di Parigi. 2. Le strategie della memoria », *Casabella*, n° 518, novembre 1985, p. 40-49.

13 Fonds documentation Ifa : *Atlas de Paris, la métropole imaginaire*. 425 Ifa.

L'élaboration de l'*Atlas de Paris* repose sur une recherche scientifique conséquente mais aussi sur la production de dessins précis et didactiques. Toutefois, la représentation de la réalité urbaine contient une dimension poétique perceptible dans les descriptions et le processus d'analyse. Pour Bruno Fortier, le travail de l'historien de la ville est proche du travail de l'archéologue : la ville se présente comme une énigme à résoudre. Cela implique de considérer et de comprendre tout autant les grands projets d'aménagement urbain que les réalisations moins célèbres et moins spectaculaires. D'ailleurs, l'architecte montre plus d'intérêt pour les changements urbains et architecturaux liés à des projets singuliers, que pour des projets résultant de l'application de politiques urbaines. La ville est aussi représentée au travers d'une série de projets jamais réalisés, mais néanmoins importants pour les développements ultérieurs. Des esquisses, des croquis et des projets non aboutis, en d'autres mots des architectures de papier, sont intégrés à l'*Atlas* par Bruno Fortier pour rendre plus intelligibles les projets et choix urbains effectivement réalisés.

La salle de lecture de la Bibliothèque royale (**fig. 1**) projetée par Étienne-Louis Boullée en 1785 est, par exemple, un projet qui ne fut jamais réalisé mais souvent associé à la série des projets « utopiques » de l'architecte. Elle est plusieurs fois citée et représentée par Bruno Fortier dans l'*Atlas*. L'inversion proposée par Boullée consistant en l'espace vide qui devient la bibliothèque, est un geste dont la portée est grande dans l'imaginaire des architectes. La solution envisagée par Boullée est d'ailleurs perceptible chez Henri Labrouste dans l'invention des passages parisiens entre 1823 et 1847, ou encore dans les bâtiments à cour couverte de la première moitié du XIX^e siècle (par exemple le Musée d'Histoire naturelle et la galerie de l'École des beaux-arts).

La cartographie de l'*Atlas* est donc loin d'être une simple restitution graphique de la ville. En effet, elle présente aussi des substrats urbains qui appartiennent au domaine de la projection et créent des liens imaginaires d'ordre thématiques, géométriques et intellectuels. Ils permettent de concevoir la ville différemment, selon une approche jouant sur le concept de « mobilité ». Bruno Fortier explique d'ailleurs que : « C'est surtout cette mobilité que nous voudrions retrouver : pas seulement une identité, pas seulement un visage, mais ce qui amorce le faire et la transformation d'une ville, sa rénovation et son dessin. De là la nécessité d'arriver à une cartographie dynamique qui permette de saisir les stratégies de formation qui sont à l'œuvre dans chaque site »¹⁴.

14 Trad. de l'italien : « Al di là di queste mappe [...] è innanzitutto questa mobilità che noi vorremmo ritrovare: non solo un'identità, non solo un volto, ma ciò che innesca il farsi e il trasformarsi di una città, il suo rinnovarsi e il suo disegnarsi. Di qui la necessità di arrivare a una cartografia dinamica, che consenta di afferrare le strategie di formazione che sono all'opera in ogni sito.

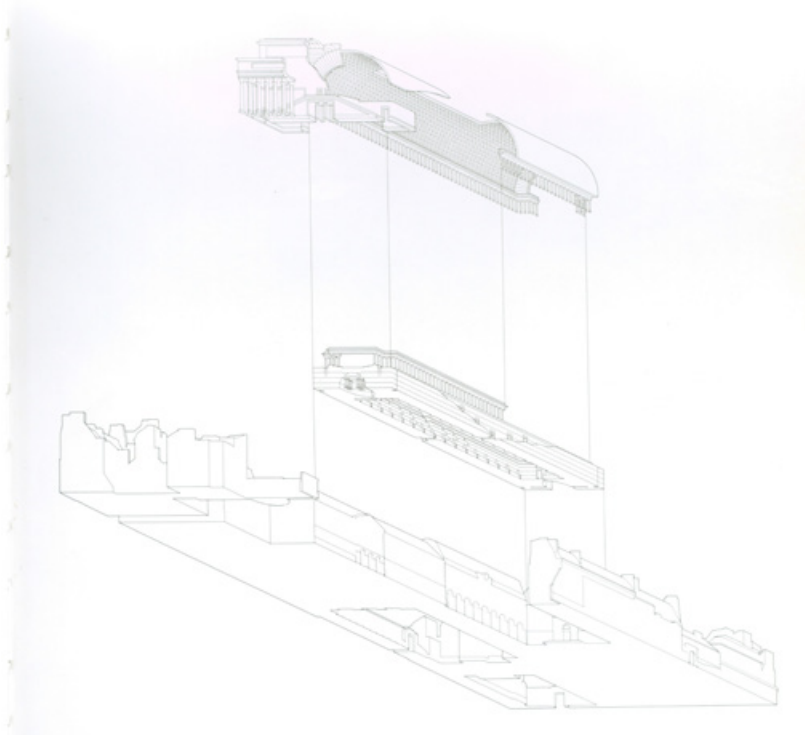


Fig. 1. La Bibliothèque royale de Boullée – axonométrie (Bruno Fortier, *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*, Liège, Éditions Mardaga, 1989, p. 127).

L'exposition

L'exposition a été présentée en 1989 parallèlement au livre *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*¹⁵ et à cette recherche effectuée sur la ville. La conception de l'exposition revient à Bruno Fortier qui y associe Antoine Grumbach, et, pour la scénographie, l'architecte italien Italo Rota.

Trois salles permettent de présenter neuf sites parmi les vingt publiés la même année dans *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*. L'espace de l'exposition est appréhendé comme un atelier d'architecte. La scénographie repose sur des média (dessins, plans, axonométries et maquettes réalisées pour l'exposition) ainsi que sur un mobilier sophistiqué (**fig. 2**). Dans l'exposition, encore plus que dans l'ouvrage, Bruno Fortier présente Paris par fragments: Paris est un ensemble de quartiers, d'édifices, un ensemble de formes urbaines.

Di qui, anche, il bisogno, di fissare nel disegno qualcosa di più di un paesaggio»: disegnando come la città è venuta creandosi», Bruno Fortier, «L'Atlante di Parigi 1», art. cit., p. 50.

15 Bruno Fortier, *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*, op. cit.

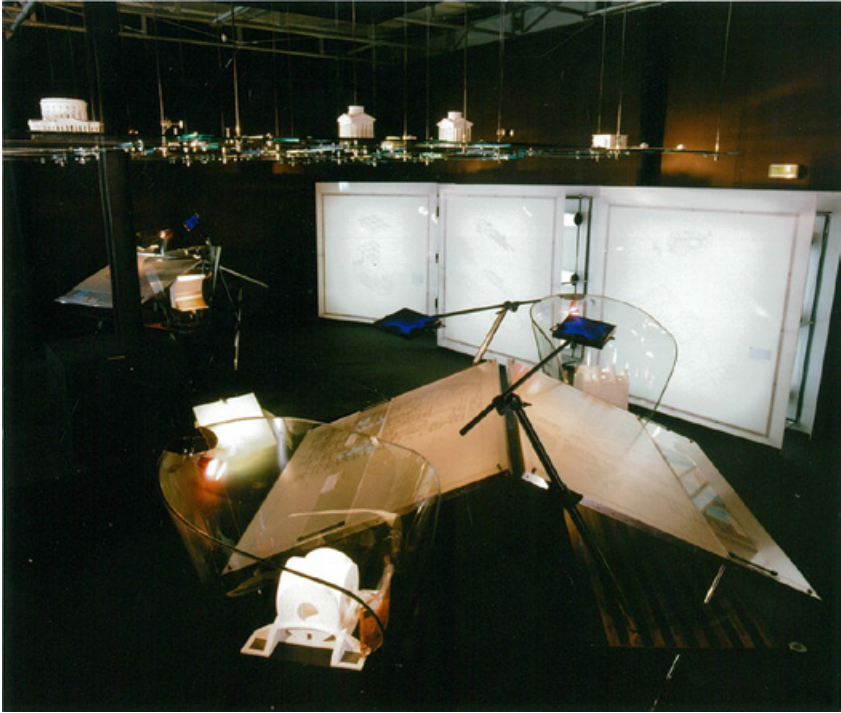


Fig. 2. L'espace de l'exposition est pensé comme un atelier d'architecte (Archives personnelles de Bruno Fortier).

Les maquettes jouent un rôle particulièrement important car elles s'adressent à un public plus large que les seuls spécialistes. Elles donnent une dimension figurative aux dessins, et, pour cette raison, traduisent au plus juste la vision de la ville présentée au sein de l'exposition. Dans l'ouvrage *The Art of Architecture Exhibitions*, dirigé par Kristin Feireiss, Jean-Louis Cohen attribue aux maquettes la capacité de donner à l'architecture un côté magique, que les dessins techniques, difficilement appréhendables pour un public non spécialiste, ne permettent pas¹⁶. Les maquettes de *La métropole imaginaire* sont aussi des « présences » qui catalysent l'attention, des édifices-monuments qui émergent dans l'espace de l'exposition.

Réalisées par six ateliers de maquettistes, elles proposent deux thématiques : celle de la « ville ouverte », explorée par des maquettes des barrières de Paris de Claude-Nicolas Ledoux ; et celle des différents types de structures construites et illustrées par des maquettes de détails. Les maquettes des barrières de Ledoux

16 Jean-Louis Cohen, « Models and the Exhibition of Architecture », Kristin Feireiss (ed.), *The Art of architecture exhibitions*, Rotterdam, NAI Publishers, 2001, p. 25-33.

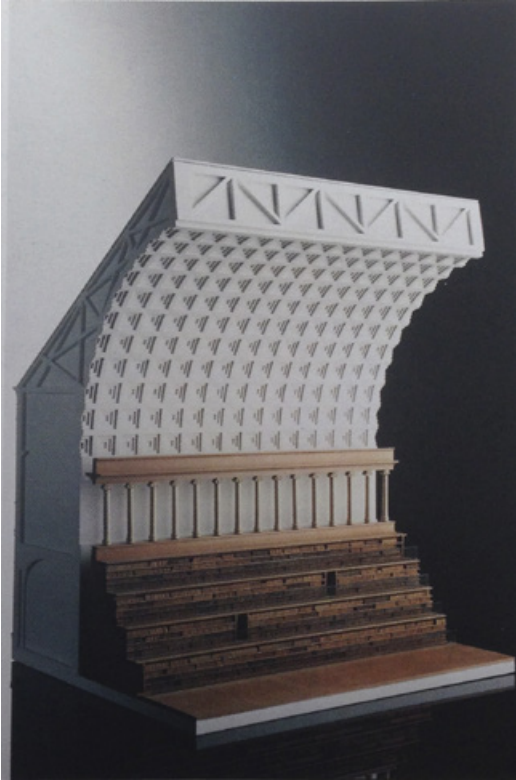


Fig. 3. La Bibliothèque royale d'Étienne-Louis Boullée – maquette réalisée par l'Atelier Rémi Munier (Bruno Fortier, Italo Rota, *Manière de montrer l'urbanisme*, cat. exp., Paris, Institut français d'architecture (14 novembre 1989-17 février 1990), Paris/Rome, Éditions Carte Segrete/Institut Français d'Architecture, 1990, p. 37).

par exemple, montre une section de la salle de lecture révélant une partie du berceau en plein cintre, sous laquelle se déploie une colonnade continue placée en avant par rapport à l'implantation de la voûte, solution novatrice dans les proportions des ordres et du module (**fig. 3**). Plus bas, à hauteur d'homme, est figuré le système de gradins permettant la circulation, constituant la base de la colonnade et faisant office d'espaces de stockage pour la collection de livres. La maquette présente ainsi deux aspects simultanés du projet d'Étienne-Louis Boullée, mettant en valeur l'audace de son projet : l'extrême finesse des détails et, en même temps et la synthèse d'une nouvelle typologie. Dans l'exposition, la Bibliothèque nationale est aussi présentée au travers d'une autre maquette représentant la salle projetée par Henri Labrouste entre 1857 et 1867 (**fig. 4**). La synthèse atteint ici son paroxysme : la maquette présente l'ordre architectural subtil dessiné par Labrouste avec les arches métalliques et les coupoles à oculi.

pour le mur des Fermiers généraux prennent la forme de douze moulages blancs d'environ 25 cm de largeur, purs dans leurs lignes, presque mystérieux. L'esthétique adoptée présente un niveau de détail utile pour montrer globalement les alternatives formelles et dimensionnelles que Ledoux a proposé pour un même programme ; l'utilisation d'un matériau unique et de la couleur blanche pour tous les édifices renforce leur appartenance à un même paysage, le rapport entre singularité et appartenance à un ensemble. Les maquettes de détails de quelques sections d'édifices se voulant paradigmatiques des changements techniques et formels intervenus entre les XVIII^e et XIX^e siècles sont très différentes. La maquette du projet d'Étienne-Louis Boullée pour la Bibliothèque royale de 1785,



Fig. 4. La Bibliothèque nationale d'Henri Labrousse – maquette réalisée par l'Atelier Carrafont (site internet Atelier Carrafont, http://www.carrafont.com/realisations?lightbox=image_24zl, consulté le 30 novembre 2016).

La manière dont Bruno Fortier conçoit les maquettes, mettant l'accent sur les structures et les techniques qui caractérisent les édifices est, par certains aspects, proche des dessins de l'*Atlas*. Les grandes axonométries éclatées relatives aux salles de lecture d'Étienne-Louis Boullée et d'Henri Labrousse, minutieusement détaillées, mettent en effet en évidence, elles-aussi, la logique constructive et le fonctionnement structurel de ces édifices (**fig. 1 et 5**). Cependant, une analyse plus approfondie des maquettes de l'exposition révèle que, si les dessins en plan et en axonométrie peuvent rendre compte des dynamiques de transformation de la géographie urbaine, les maquettes racontent une histoire nouvelle, différente. Par leur extrême recherche du détail, elles représentent des moments précis de l'histoire urbaine qui sont contextualisés dans des édifices en particulier. Au travers des maquettes, la ville semble devenir un ensemble d'objets, un ensemble d'« édifices – monuments ». On voit émerger dans le paysage de *La*

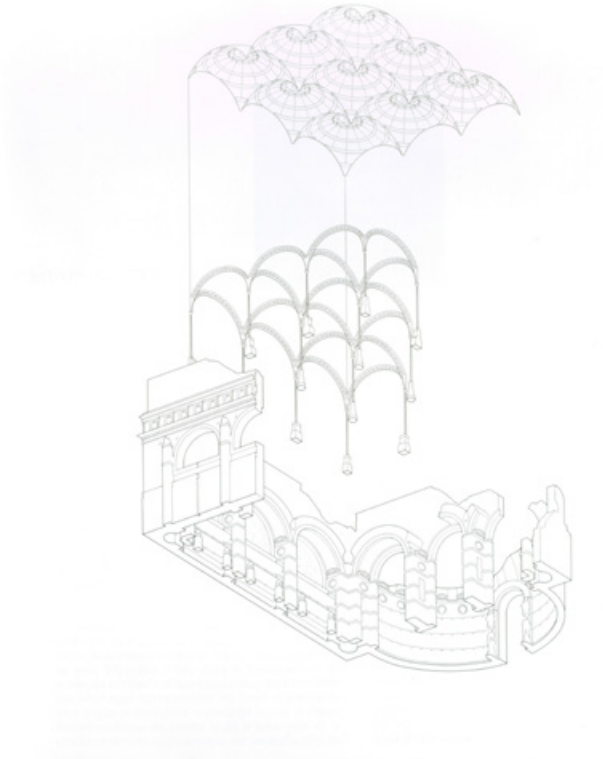


Fig. 5. La Bibliothèque nationale d'Henri Labrouste – axonométrie (Bruno Fortier, *La Métropole imaginaire, un Atlas de Paris*, Liège, Éditions Mardaga, 1989, p. 133).

métropole imaginaire des protagonistes mystérieux, qui parlent de la ville au travers de ses modes de construction et de ses formes.

Alain Thibaut dans un article de *L'Architecture d'aujourd'hui* publié en 1990, parle de l'*Atlas* exposé comme d'un outil qui « ne constitue probablement rien d'autre que quelques preuves de l'existence d'une histoire urbaine, quelques indices. [...] Attendez-vous à ne trouver là que repères, support, cadre de réflexion. À défaut d'être une démonstration historique ou logique, cette exposition est une très brillante démonstration des moyens d'investigation de la ville »¹⁷. L'exposition, réalisée pour présenter l'*Atlas de Paris* à un public plus élargi, devient un événement qui dépasse le rôle de présentation caractéristique des expositions d'architecture. Intervenant au terme d'un processus de

17 Alain Thibaut, « Atlas de Paris », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 267, février 1990, p. 174.

recherche, Bruno Fortier s'en saisit pour créer un nouveau discours. Ces formes de représentation – les langages de l'architecture – ne sont plus seulement des expressions de la théorie urbaine, de la naissance et de la transformation des formes de la ville comme dans l'ouvrage publié. Au sein de l'exposition, un dialogue s'établit entre l'écriture de l'histoire, les techniques et l'esthétique architecturale. Les dessins et les maquettes sont désormais des objets à contempler pour eux-mêmes, les langages d'une esthétique qui dépasse le discours de l'*Atlas*.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Nicole Cappellari, *La Métropole Imaginaire: Bruno Fortier représente la ville. Le nouvel Atlas de Paris entre création et exposition*, M1 Recherche d'Histoire de l'art (spécialité Histoire de l'architecture) sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, URF 03, Année universitaire 2015-2016.
