

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

HiCSA Éditions en ligne

L'ATELIER DE LA RECHERCHE

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

#2017# : L'ARCHITECTURE EN DISCOURS

Travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture
(année universitaire 2016-2017), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
UFR 03 (Histoire de l'art et d'archéologie)

Pour citer cet ouvrage

Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2017#*, travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (année universitaire 2016-2017), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et d'archéologie), site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2019.

ISBN : 978-2-491040-01-7

SOMMAIRE

Éléonore Marantz , Éditorial	3
Pauline Tékathian , Les galeries dans les hôtels particuliers de Paris sous le Consulat et le Premier Empire	5
Charlotte Duvette , La rue de Rivoli et le secteur des Tuileries : élaboration et difficultés d'un chantier public à destination de la sphère privée (1801-1815)	18
Hélène Lewandowski , Le palais d'Orsay ou de la difficulté d'être un bâtiment public	31
Marion Monsonego , Représenter la construction au XIX ^e siècle. le temple de Diane chez l'architecte Alphonse Simil : une vision singulière	45
Nicole Cappellari , Les architectes français et l'émergence d'une pensée sur la ville. Contributions à l'histoire urbaine (1966-1989)	59
Diane Aymard , Le programme Inter-Up « ville orientale » (1981-1987), entre recherche de l'autre et recherche de soi : une contribution au renouveau de la discipline architecturale après 1968	77
Thomas Bédère , La mutation des musées de province (1981-1995) : l'exemple des musées de Rodez, Grenoble et Strasbourg	98

Cette troisième livraison de *L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture* rassemble des articles scientifiques issus de mémoires de recherche menés à bien au cours de l'année universitaire 2016-2017, par des étudiants de Master ou de Doctorat de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, dans le champ de l'histoire de l'architecture. Comme les précédents, tous accessibles en ligne via le site internet de notre laboratoire, ce numéro permet d'apprécier la qualité et la diversité des approches et des analyses des jeunes chercheurs. Il s'articule autour de deux temps historiques, le XIX^e siècle et les années 1960-1990, sur lesquelles se focalisent quelques-uns des axes structurants de notre équipe (HiCSA, Histoire culturelle et sociale de l'art), initiés et soutenus par les enseignants-chercheurs qui assurent la direction scientifique des travaux des étudiants.

L'architecture du XIX^e siècle est évoquée au travers de quatre contributions portant respectivement sur les galeries dans les hôtels particuliers parisiens sous le Consulat et le Premier Empire (Pauline Tekatlian), sur le percement et le lotissement, au cours de la même période, de la rue de Rivoli et du secteur des Tuileries (Charlotte Duvette), sur la difficile genèse du Palais d'Orsay (Hélène Lewandoski), ce « symbole des rêves de grandeur de Napoléon pour Paris, (...) qui devait offrir au ministère des Relations extérieures un cadre grandiose, expression de la puissance du Premier Empire, [et qui] devra attendre la Monarchie de Juillet (...) pour être achevé », et enfin sur les représentations – un ensemble de douze châssis réalisé par l'architecte Alphonse Simil en 1874 – du Temple de Diane de Nîmes (Marion Monsenego). La genèse des formes architecturales et urbaines, l'élargissement du champ conceptuel et théorique, les cadres de production de l'architecture publique, la représentation de l'architecture par l'image et le discours, sont également des questions sous-jacentes aux études portant sur l'architecture des années 1960-1990, qui constituent le second « temps de l'histoire » investigué par les jeunes chercheurs dans ce numéro de *L'Atelier de la recherche*. Le renouvellement de la discipline architecturale après 1968 trouve en effet deux éclairages inédits au travers de l'émergence d'une pensée sur la ville chez les architectes français (Nicole Capellari) et du programme inter-UP « Ville orientale » qui, entre 1981 et 1987, irrigue l'enseignement et la recherche en architecture (Diane Aymard). L'évolution des pratiques des architectes, la restructuration de la profession, la reconquête de la dimension symbolique de l'architecture dans le contexte particulier de la décentralisation et la mutation

architecturale d'une forme paradigmatique d'édifice public, le musée, sont évoqués au travers de l'histoire des musées de Rodez, Grenoble et Strasbourg (Thomas Bedère).

Comme les historiens chers à Paul Veyne (*Comment on écrit l'histoire: essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1972), les jeunes historiens de l'architecture de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne n'apportent aucune « révélation tonitruante qui bouleverse notre vision du monde », mais confirment que « la banalité du passé est faite de particularités insignifiantes qui, en se multipliant, n'en finissent pas moins par composer un tableau très inattendu ». Leurs travaux, érudits et éclairants, nous rappellent que « l'événement est différence » et que « l'effort caractéristique du métier d'historien et ce qui lui vaut sa saveur » consistent à « s'étonner de ce qui va de soi ».

Bonne lecture!*

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

* Éléonore Marantz tient à remercier Marie Beauvalet, étudiante en Master 2 Histoire de l'architecture sous sa direction lors de l'année universitaire 2018-2019, pour son efficace assistance éditoriale lors de l'élaboration de ce numéro de L'Atelier de la recherche.

LES GALERIES DANS LES HÔTELS PARTICULIERS DE PARIS SOUS LE CONSULAT ET LE PREMIER EMPIRE

PAULINE TÉKATLIAN

En 1806, dans une lettre adressée à son frère Eugène, Hortense de Beauharnais insiste sur une des pièces de la « charmante maison », « la plus belle de Paris et la plus soignée » qu'il vient d'aménager : « l'appartement du bas, qui est le moins beau, a eu le plus grand succès hier. [...] Tout le monde était attendri de se retrouver dans cette jolie galerie où nous nous sommes tant amusés et de ne t'y voir qu'en peinture, car ton portrait faisait un peu illusion. Il est si ressemblant ! C'est celui de Gérard »¹. Comme le suggère ce témoignage, au début du XIX^e siècle, la « jolie galerie », lieu de sociabilité des résidences récemment acquises par les notabilités du Consulat et de l'Empire, devient un élément de prestige essentiel des hôtels particuliers parisiens. Désertées par les émigrés de la noblesse déchue, ces élégantes demeures urbaines aristocratiques entre « cour et jardin », dont le type s'est progressivement défini à Paris depuis le Moyen Âge², sont confisquées et vendues sous la Révolution au profit des nouveaux maîtres du pouvoir qui trouvent ainsi, dans la possibilité de transformer le décorum hérité de l'Ancien Régime, l'opportunité de s'affirmer en s'appropriant les espaces, les décors et les aménagements selon les pratiques et le goût stylistique du début du siècle³.

Dans cette quête d'affirmation, à travers les réalisations architecturales et les témoignages de l'époque, une attention particulière est accordée à la galerie, élément architectural qui a suscité de l'intérêt des architectes et des

- 1 Eugène de Beauharnais épouse le 14 janvier 1806 la fille du roi de Bavière, la princesse Augusta-Amélie. Le mariage ayant lieu à Munich, Hortense de Beauharnais organise à l'hôtel de Beauharnais, propriété de son frère Eugène depuis 1803 situé rue de Lille, un bal pour les invités restés à Paris : « Lettre d'Hortense de Beauharnais à son frère Eugène de Beauharnais datée du 15 janvier 1806 », Jean Hanoteau, *Les Beauharnais et l'Empereur : lettres de l'impératrice Joséphine et de la reine Hortense au prince Eugène*, Paris, Plon, 1936, p. 173-175.
- 2 Alexandre Gady, *Les hôtels particuliers de Paris, du Moyen Âge à la Belle Époque*, Paris, Parigramme Éd., 2011.
- 3 Georges Poisson, *Histoire de l'architecture à Paris*, Paris, Hachette, 1997, p. 384.

historiens de l'art et de l'architecture⁴. Son origine et ses développements au cours des siècles sont sources d'interrogations du fait du manque de sources. L'engouement perceptible pour cet espace aux multiples affectations, sensible dans la lettre d'Hortense de Beauharnais, donne à réfléchir aux caractéristiques définissant la galerie au début du XIX^e siècle.

La galerie dans les hôtels particuliers. Son renouveau sous le Consulat et de l'Empire

La galerie a toujours été un élément architectural de prestige présent dans les résidences des notabilités. Son développement est attesté en France dès le XV^e siècle dans les demeures aristocratiques⁵. Cependant, la définition architecturale de cet espace et son rôle dans les hôtels particuliers se sont modifiées avec l'évolution de la haute société. La difficulté à appréhender cette pièce est perceptible dans la variété de définitions qu'en font les théoriciens de l'architecture depuis le XVI^e siècle⁶ au point que Jean-Marie Pérouse de Montclos précise que le « mot galerie est ambigu »⁷. Cette ambiguïté est la conséquence du lien entretenu par la galerie avec l'architecture italienne depuis la Renaissance, la galerie française étant souvent assimilée, à tort, à la salle italienne. Par exemple, dans la première traduction de Palladio par Pierre Le Muet, la description des « sallons » de Palladio est transformée en « galerie ». Le Muet en change aussi les proportions⁸. La galerie est dès lors assimilée à un salon carré italien qui aurait été allongé afin de créer un lieu « pour se promener »⁹. La forme architecturale de la galerie française est compliquée à déterminer, ce qui est à l'origine d'un

4 Claire Constans et Mathieu Da Vinha (dir.), *Les grandes galeries européennes XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

5 Ce développement est notamment visible dans les hôtels particuliers parisiens : l'hôtel Saint-Paul et l'hôtel des Tournelles, cités par Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, Hazan, 1991 [1965], p. 203.

6 Sebastiano Serlio, *Il settimo libro d'architettura... Architettura liber septimus...*, Francfort-sur-le-Main, A. Wechel & J. Strada, 1575, p. 52 ; Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, Paris, s. n., 1576-1579, t. II.

7 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française, du milieu du XVI^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Éd. A. et J. Picard, 2013, p. 68.

8 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura...*, D. Franceschi, Venise, 1570. Traduction française par Pierre Le Muet en 1650. Second livre, chap. I.

9 « Un luogo da passeggiare, che in Francia si dice galleria », Sebastiano Serlio, *op. cit.*, p. 52. Cette définition est reprise par les architectes : André Félibien, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent*, Paris, J.-B. Coignard, 1676, p. 605 ; Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture, L'art de bâtir*, Paris, Chez Nicolas Langlois, 1691, t. II, p. 602-603.

certain nombre de confusions. La galerie est en réalité une invention bien française, dont l'ascendance est soutenue dès 1624 par Louis Savot, et corroborée aujourd'hui par les historiens de l'architecture¹⁰. Elle acquiert, au fil des années, plusieurs destinations ce qui rend difficile sa lecture dans le bâti. Décrite comme un lieu de promenade et de communication par Charles d'Aviler, elle sert aussi pour Pierre Le Muet « à beaucoup de commoditez, comme à se promener, à manger, et autres divertissements »¹¹. La polyvalence de la galerie explique en partie pourquoi, au cours du xviii^e siècle, ce large espace tend à disparaître des hôtels particuliers¹² au profit des salons d'apparats disposés en enfilade, plus commodes à chauffer et à aménager, qui servent tout aussi bien d'espaces de déambulation que de divertissement. Le désamour pour cet élément s'explique aussi par la volonté de s'éloigner de la suffocante étiquette monarchique¹³. Dans leurs demeures privées, les nobles recherchent des espaces plus réduits, propices au confort et à l'intimité¹⁴. La galerie, « jusque-là symbole régalien [et] espace de représentation », se voit ainsi remplacée par le développement du salon et de la salle à manger qui, dorénavant, font « office de principales et nouvelles pièces de sociabilité »¹⁵. Sans fonction précise, la galerie ne présente plus de réel intérêt et disparaît donc des hôtels particuliers du xviii^e siècle pour ne subsister que dans les demeures royales.

Passés les troubles de la Révolution, le retour des mondanités inverse cette tendance qui est également encouragée par un autre phénomène de grande ampleur : l'accroissement des amateurs et collectionneurs d'art, désireux d'exposer et de faire voir leurs plus belles pièces¹⁶. Jusqu'alors, « les collections royales ou princières étaient particulières ou privées car leurs propriétaires, en tant que personnes physiques, pouvaient en disposer à leur guise, aussi

10 Louis Savot et François Blondel, *L'Architecture française des Bâtimens particuliers*, Paris, F. Clouzier l'aîné, 1624-1673, p. 38.; Claude Mignot, « La galerie dans les traités », dans Claire Constans et Mathieu Da Vinha (dir.), *Les grandes galeries européennes xvii^e-xix^e siècles*, Paris, Édition de la maison des sciences de l'homme, 2010, p. 37-49.

11 Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture*, op. cit., t. I, p. 17 et t. II, p. 602-603; Pierre Le Muet, *Traicté des cinq Ordres d'Architecture, desquels se sont servy les Anciens*, Paris, François Langlois, 1645, p. 110.

12 Natacha Coquery, *L'espace du pouvoir. De la demeure privée à l'édifice public – Paris 1700-1790*, Paris, Seli Arslan, 2000, p. 133 et 135.

13 Alexandre Gady, op. cit., p. 83-85.

14 Monique Eleb-Vidal et Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée: Maisons et mentalités, xvii^e-xix^e siècles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1999, p. 45.

15 Hervé Grandsart, « La distribution à la française », « L'hôtel particulier: une ambition parisienne », *Connaissance des arts*, H.S. n° 506, Paris, 2011, p. 10.

16 Krzysztof Pomian, « L'art entre le musée et le marché », *Le Commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Laurence Bertrand Dorléac (dir.), Besançon, La Manufacture, 1992, p. 9-33.

étaient-elles exposées à ceux seulement à qui ils voulaient bien les montrer »¹⁷. Les espaces d'exposition étaient en retrait du corps central de l'hôtel pour être placés à proximité des appartements privés¹⁸. Parlant des cabinets de tableaux, Jacques-François Blondel souligne même en qu'il « convient que ces derniers soient pratiqués en aile, qu'ils ne fassent pas partie de l'enfilade des appartements de société, & qu'au contraire la garde en soit confiée à des personnes sûres, qui aient soin de leur entretien »¹⁹. *A contrario*, sous le Consulat et l'Empire, la galerie acquiert un nouveau statut dans les hôtels particuliers. En effet, elle bénéficie d'une nouvelle distribution. Aménagée dans les salons d'apparat, elle devient un espace retravaillé dans l'espace privé, intégré à l'ensemble des pièces dédiées à la sociabilité. Espace polyvalent servant aussi bien aux réceptions qu'à l'exposition des collections, la galerie se redéfinit donc par son statut semi-public soulignant l'évolution du mode de vie, s'éloignant des pratiques de l'Ancien Régime.

La galerie, espace de réception

Ainsi, sous le Consulat et l'Empire, le retour des notabilités et la constitution d'une cour impériale favorisent le retour des mondanités. À Paris, les personnalités proches du pouvoir se côtoient lors de fêtes données dans les plus belles résidences, qu'elles soient publiques ou privées. En cela, la galerie se présente comme une réponse spatiale aux pratiques sociales et aux divertissements. De luxueuses réceptions ont lieu chez les personnalités les plus proches de Napoléon (sa famille, ses maréchaux par exemple.) qui, parfois aidés financièrement par l'Empereur, investissent les plus beaux hôtels particuliers de la capitale, notamment dans le « noble » faubourg Saint-Germain²⁰. Parmi les plus fameux exemples de galeries réalisées dans les premières années du siècle, on peut retenir les hôtels de Beauharnais et de Chârost.

Située au rez-de-chaussée, et ouvrant sur le jardin, la galerie de l'hôtel de Beauharnais est célèbre pour son décor rappelant la campagne d'Égypte : sa « cheminée égyptienne en granit des Vosges, avec des bronzes de Feuchère

17 Kzrysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 304.

18 On peut observer cette disposition dans l'hôtel d'Évreux (actuel palais de l'Élysée), l'hôtel Radix-Sainte-Foix et l'hôtel Grimod de La Reynière : Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 35 et 164.

19 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture française*, Paris, Desaint, 1771-1777, t. 1, p. 31.

20 Léon de Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon*, Paris, Plon-Nourrit, 1905-1913, p. 287 ; Georges Poisson, *Histoire de l'architecture à Paris*, Paris, Hachette, 1997, p. 384.

à plaques en lave émaillée » participe à la magnificence du décor²¹ (fig. 1). L'inventaire établi en 1817 pour la vente de l'hôtel est révélateur de ce goût pour l'égyptomanie²². Espace de réception, la galerie compte un nombre important d'assises: quatre grands canapés, douze fauteuils et dix-huit chaises en bois d'acajou. Les étoffes de soie coloris « terre d'Égypte », rehaussées d'ornements blancs sont omniprésentes. Certains sièges possèdent même une tapisserie au petit point à motif égyptien²³. La galerie du prince Eugène est dominée par des tentures en senardine verte. Le vert et le brun semblent être des couleurs plébiscitées dans les lieux de divertissement: on les retrouve dans le salon de musique de l'impératrice Joséphine au château de Malmaison (fig. 2).

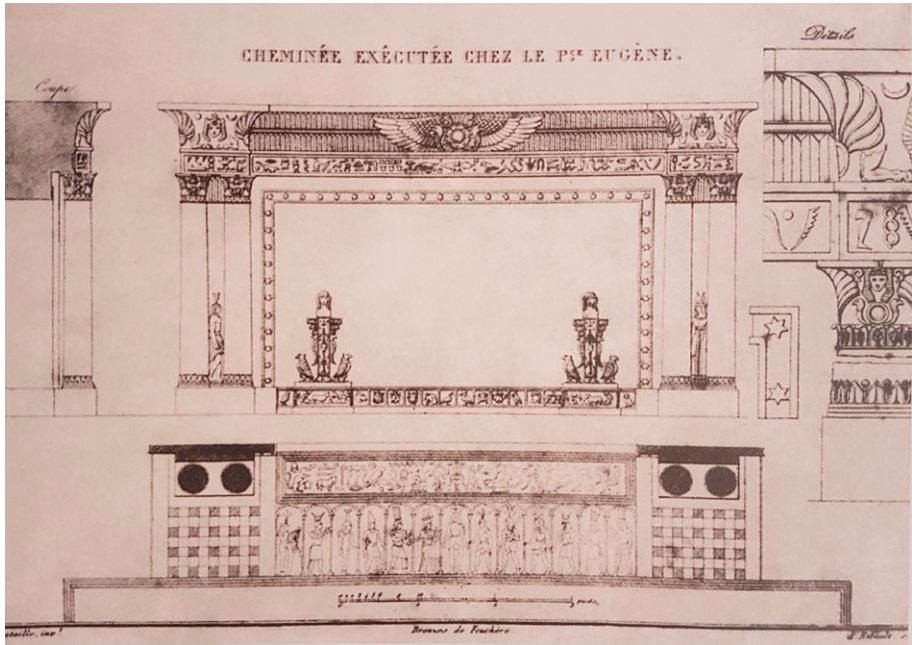


Fig. 1. Nicolas Bataille, *Dessin de la cheminée de la grande galerie de l'hôtel de Beauharnais, 1803-1804, exécutée par Lucien-François Feuchère*. © Musée des Arts décoratifs, Paris.

À l'hôtel de Chârost, situé rue du Faubourg Saint-Honoré, Pauline Borghèse fait construire en 1809 par l'architecte Pierre-Nicolas Bénard deux ailes côté jardin pour édifier deux galeries: la première doit accueillir les diners, la

21 Jörg Ebeling et Ulrich Leben (dir.), *Le Style Empire. L'hôtel de Beauharnais à Paris*, Paris, Flammarion, 2016, p. 211.

22 PA AA/2412 Archives du Ministère des Affaires étrangères de Berlin. Inventaire réalisé entre 1816-1818 pour la vente de l'hôtel de Beauharnais au roi de Prusse Frédéric-Guillaume III.

23 Jörg Ebeling et Ulrich Leben (dir.), *Le style Empire, op. cit.*, p. 211.



Fig. 2. Auguste Garneray, *Vue du Salon de musique de Joséphine de Beauharnais au château de Malmaison*, vers 1812, aquarelle et rehauts de gouache, 665 × 910 cm, MM40477215, Musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, Malmaison. ©RMN-Grand Palais

seconde abriter une collection de tableaux. D'après l'inventaire de la salle à manger d'apparat, la galerie est meublée de deux tables rondes en noyer, trois fauteuils et quatorze servantes en acajou²⁴. Mais, pour Pauline Borghèse qui aime donner de grands diners et qui « ouvre ses salons à quiconque est présenté »²⁵, les pièces de mobilier essentielles de la galerie sont la grande table ronde et ses soixante chaises en acajou. À destination des dames, la moitié des chaises pouvaient être garnies de carreaux ronds en moquette tigrée. Les galeries de l'hôtel de Chârost bénéficiaient aussi d'un plafond en percale et d'un éclairage zénithal²⁶. Au XIX^e siècle cette disposition technique, connue pour son emploi dans les passages commerciaux, est reprise dans plusieurs galeries d'hôtels particuliers où elle devient indissociable des lieux d'exposition d'œuvres d'art.

24 « Inventaire de la galerie de la princesse Pauline Borghèse dressé en 1814 lors de l'achat de l'hôtel Borghèse par le duc de Wellington », Jean-Nérée Ronfort et Jean-Dominique Augarde, *À l'ombre de Pauline*, Paris, Éditions du centre de recherches historiques, 2001, p. 62-64 et 87.

25 Frédéric Masson, *Napoléon et sa famille*, Paris, P. Ollendorff, 1897-1919, t. III, p. 333.

26 Tim Knox, *La résidence de l'ambassadeur de Grande-Bretagne à Paris*, Paris, Flammarion, 2001, p. 117.

Rue du Faubourg-Saint-Honoré, le palais de l'Élysée témoigne également du goût de ses propriétaires pour les mondanités²⁷. Dès 1805, Joachim Murat et son épouse Élixa procèdent à des travaux d'aménagement pour adapter leur demeure à leur mode de vie. Nettement identifiables sur le plan de l'hôtel dressé en 1817 (**fig. 3**), deux galeries sont aménagées dans les salons d'apparat du rez-de-chaussée : une salle des banquets dans l'aile ouest et une salle de bal appelée aussi « Salon Murat » ou « Galerie des tableaux »²⁸. En effet les Murat, comme plusieurs membres de la famille de l'Empereur, sont de fervents collectionneurs d'art et la meilleure manière d'exposer leurs trésors consiste à aménager des galeries de tableaux dans leurs hôtels particuliers.

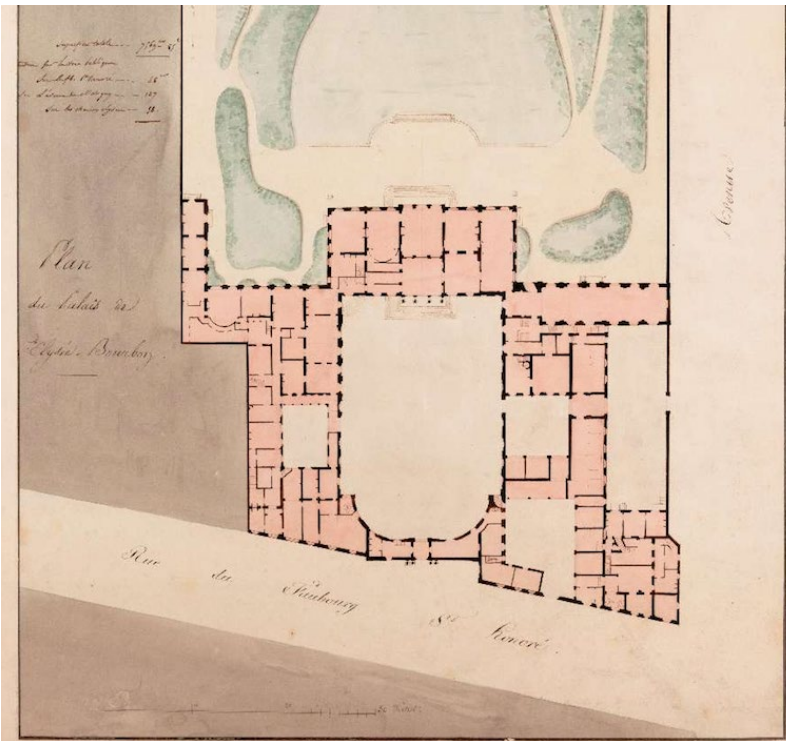


Fig. 3. Détail du plan du rez-de-chaussée de l'Élysée-Bourbon en 1817 après les aménagements de l'architecte Pierre-Adrien Pâris. © Archives Nationales.

27 Patrice de Moncan, *Le Palais de l'Élysée*, Paris, Édition du Mécènes, 2011, p. 31

28 Charles Leroux-Cesbron, *Le palais de l'Élysée, chronique d'un palais national*, Paris, Perrin, 1925, p. 126.

La galerie, espace d'exposition des collections

Conséquence des mutations du XVIII^e siècle et de la Révolution Française, un nombre important d'œuvres se retrouve en circulation sur le marché de l'art. Les dignitaires du nouveau régime disposent d'un large choix d'acquisition ce qui engendre l'augmentation du nombre de collectionneurs. Car en plus de réaliser un investissement financier profitable, la constitution d'une collection témoigne du bon-goût de son propriétaire. Effectivement au cours du XVIII^e siècle, l'œuvre d'art a acquis un statut de marchandise et d'investissement judicieux²⁹. Pour le marchand d'art Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, le collectionneur montre ainsi qu'« en achetant de beaux tableaux, on s'assure une possession agréable et précieuse; et l'on jouit d'un avantage que l'homme policé désire toujours, celui de jouir et d'accroître sa richesse »³⁰. Mais le statut du collectionneur-investisseur évolue. L'historien Kzrysztof Pomian souligne qu'une collection d'œuvres d'art « témoigne non seulement de la puissance et de la richesse de son propriétaire, mais de son savoir et de son goût, de sa capacité à distinguer les choses vraiment belles de celles qui portent l'empreinte indélébile de la barbarie, ou, chez les princes, de leur capacité à s'entourer de gens qui savent faire une telle distinction »³¹. Le bon-goût est déterminé par le savoir et l'érudition formés auprès des acteurs du monde de l'art, notamment au travers de lectures de notices et de catalogues, de la fréquentation des salons de ventes, ou encore d'échanges entre collectionneurs³². Sous le Consulat et l'Empire, les campagnes militaires enrichissent aussi les collections, notamment celles du musée Napoléon. Les membres du clan Bonaparte profitent des prises de guerre et des fonctions officielles qu'ils occupent pour constituer des collections d'art personnelles qu'ils exposent dans leurs demeures parisiennes³³. Parmi les plus belles collections figure celle de Lucien Bonaparte, qui occupe l'hôtel de Brienne, rue Saint-Dominique, où il fait aménager à partir de 1802 deux galeries : la première, au rez-de-chaussée, dans les salons d'apparat dédiée aux peintres italiens ; la seconde, dans une nouvelle aile pour les peintres néerlandais³⁴. Sur un plan de l'hôtel daté de 1819, l'aile sur cour, consacrée aux peintres néerlandais,

29 Kzrysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne : Venise - Chicago, xiii^e-xx^e siècle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 353.

30 Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Catalogue Poullain*, Paris, Imprimerie de Prault, 1780, p. xv.

31 Kzrysztof Pomian, *op. cit.*, p. 337 et 353.

32 Kzrysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, xvi^e-xviii^e siècle*, *op. cit.*, p. 185-187 et p. 194.

33 Philippe Costamagna, « Les Bonaparte collectionneurs et le rôle du cardinal Fesch dans la diffusion de l'art italien en Corse », dans Bernard Chevallier et al., *Napoléon et la Corse*, cat. exp., Musée de la Corse, Corte, Albiana, 2009, p. 184-195.

34 Béatrice Edelein-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, Prince de Canino*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997.

est très identifiable (**fig. 4**). La galerie des peintres italiens, malgré des travaux de réaménagements, se devine encore à l'ouest avec ses cinq travées sur jardin. Pour exposer sa collection, le cardinal Fesch fait également construire, en 1805, une galerie de tableaux reliant ses deux hôtels particuliers de la rue du Mont-Blanc : l'hôtel Hocquart et l'hôtel Lefoulon³⁵. Déjà évoquées, les galeries de l'hôtel de Beauharnais et de l'Élysée, avaient cette même vocation³⁶. Enfin, Pauline Borghèse fait construire à l'hôtel de Chârost une galerie pour abriter une série de 175 tableaux de maîtres issus de la collection des Borghèse à Rome³⁷.

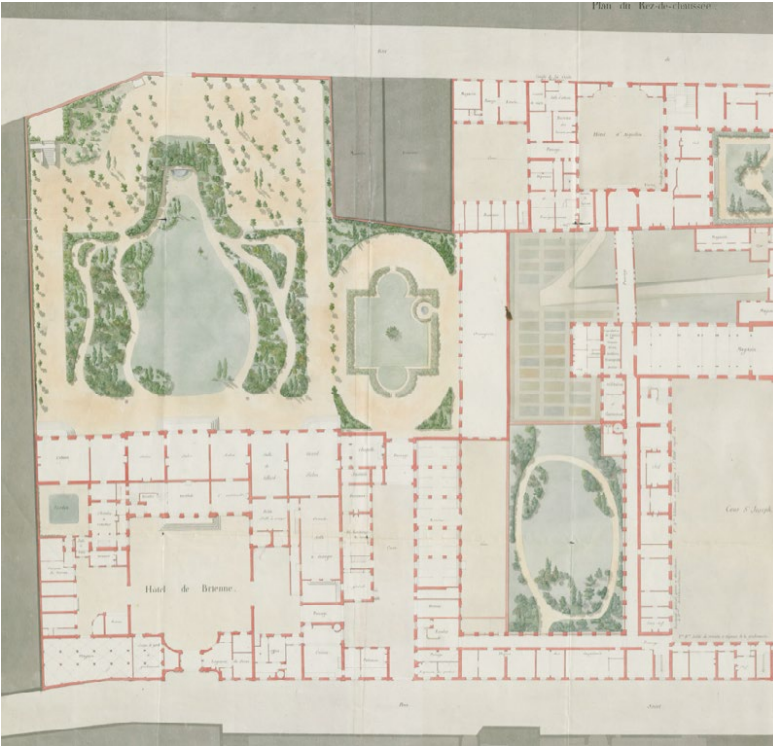


Fig. 4. Détail du plan des bâtiments du ministère de la Guerre, comprenant le rez-de-chaussée de l'hôtel de Brienne en 1819. © Service Historique de la Défense.

- 35** Actuellement, il s'agit de la rue de la Chaussée d'Antin. Georges Gain, *Les hôtels du cardinal Fesch à Paris: Hôtel Hocquart de Montfermeil et Hôtel Lefoulon*, [s.l.], [s.n.], 1980, p. 18.
- 36** Jörg Ebeling et Ulrich Leben (dir.), *Le Style Empire*, *op. cit.*, p. 213.; AN, O² 721 Dossier 1 Folio 91-92 État général des tableaux et objets d'art existant au palais de l'Élysée et appartenant au roi et à la reine de Naples, 1808.
- 37** Le dépôt de cette collection accompagne vraisemblablement la vente secrète des antiques de la collection Borghèse provenant de la villa du Pincio à Rome. En tant qu'époux de Pauline Bonaparte, Camille Borghèse avait en effet vendu en 1807 cette collection à Napoléon, conservée aujourd'hui au musée du Louvre, Jean-Nérée Ronfort et Augarde Jean-Dominique Augarde, *À l'ombre de Pauline*, *op. cit.*, p. 14 et 60; Tim Knox, *op. cit.*, p. 105.

Dans l'architecture de prestige, la galerie a toujours été un lieu permettant l'exposition d'œuvres. Cependant dans les définitions de la galerie formulées depuis le XVI^e siècle, cette pièce n'a jamais été exclusivement dédiée à l'exposition. Si la mode des cabinets de curiosités, salons, boudoirs et autres pièces assimilées répond aussi à cette fonction, la galerie présente un nouvel intérêt pour l'amateur d'art depuis la fin du XVIII^e siècle. Dorénavant, cet espace offre la possibilité de créer un lieu spécifiquement conçu pour mettre en valeur à la fois ses collections et son érudition. Pour ce faire, les dispositifs architecturaux évoluent au début du XIX^e siècle. Tout d'abord, l'aménagement d'une galerie de tableaux implique une réflexion sur la mise en lumière des œuvres exposées. Au début du XIX^e siècle, l'éclairage zénithal devient le système d'éclairage privilégié. Ce système avait déjà été réalisé, à la fin des années 1780, par Le Brun pour la galerie de son hôtel des ventes situé rue de Cléry³⁸. Hubert Robert prévoit le même dispositif pour l'aménagement de la Grande Galerie du Louvre³⁹. Au XIX^e siècle, ce système novateur se diffuse dans plusieurs galeries privées de Paris. Dans une lettre adressée à l'architecte Legrand, le cardinal Fesch insiste sur l'importance d'un éclairage zénithal pour la galerie de tableaux qu'il est en train de se faire construire⁴⁰. À l'hôtel de Brienne, la nouvelle aile consacrée aux peintres néerlandais « est sans fenêtres mais à éclairage zénithal, comme il l'est recommandé pour l'exposition des tableaux »⁴¹. Ce même choix est effectué pour la galerie de peinture de Pauline Borghèse. Sa galerie de tableaux bénéficiait, en outre, le soir, d'un éclairage diffusé par trois lustres de trente-deux lumières et quatre grands candélabres dorés de quinze lumières⁴². Après l'éclairage, la question du chauffage constitue le deuxième problème technique majeur lié à la mise en place des galeries d'art, comme le souligne Pierre Fontaine en janvier 1803, après une visite de la Grande Galerie du musée Napoléon par l'Empereur⁴³. Pour améliorer le confort des visiteurs et chauffer ces grands espaces, la traditionnelle cheminée située à l'extrémité des galeries entre le XVI^e et le XVIII^e siècles laisse place à des systèmes plus discrets de calorifères à

38 Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art*, op. cit., p. 132.

39 Cet éclairage est aussi proposé par Percier et Fontaine chargés par Napoléon I^{er} de terminer le musée Napoléon. Ce système d'éclairage ne sera finalement entrepris qu'au Second Empire; Pierre François Léonard Fontaine, *Journal, 1799-1853*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts et l'Institut français d'architecture, 1987, t. 1, p. 203-204.

40 Archives du diocèse de Lyon – E. Fesch 5: Lettre du Cardinal Fesch adressée à l'architecte Legrand datée du 15 mars 1807.

41 Alexandre Gady et Emmanuel Penicault et al., *L'hôtel de Brienne*, Paris, Éditions de l'esplanade, 2016, p. 78.

42 Jean-Nérée Ronfort et Augarde Jean-Dominique Augarde, *À l'ombre de Pauline*, op. cit., p. 60 et 89.

43 Pierre François Léonard Fontaine, *Journal, 1799-1853*, op. cit., p. 348.

l'image de ceux utilisés dans la galerie de Lucien Bonaparte à l'hôtel de Brienne et dans celle du château de Malmaison⁴⁴.

Concernant le décor des galeries sous le Consulat et l'Empire, Louis Haute-cœur remarque que ces pièces « manifestent ce goût du colossal qui pénètre jusque dans les chambres et les boudoirs »⁴⁵. En effet, les colonnes et/ou pilastres, disposés face à face sur toute la longueur des murs, divisent en travées ces grandes salles d'exposition. Ce procédé très rythmique, utilisé par Charles Percier et Pierre Fontaine pour l'aménagement de la Grande Galerie du Louvre⁴⁶ (**fig. 5**), est repris dans les galeries privées, notamment à l'Élysée pour le salon Murat, en 1808⁴⁷. Cette partition permet aussi de penser l'accrochage des toiles. Au musée Napoléon et dans les galeries des particuliers, l'accrochage resserré ne diffère pas de celui du XVIII^e siècle (**fig. 2 et 5**). Toutefois, sous l'Ancien-Régime, afin d'exposer le plus de toiles possibles dans leurs salons, les riches notables prônaient un accrochage couvrant toute la surface des murs. La compartimentation des cimaises par des colonnes ou des pilastres permet désormais au collectionneur de thématiser l'accrochage selon son goût.

La mise en valeur des toiles passe également par le coloris des cimaises. Or, à partir de la fin du XVIII^e siècle, les inventaires après décès soulignent que la couleur privilégiée pour les murs des galeries de tableaux est le satin vert⁴⁸. Comme le souligne Nicolas Le Camus de Mézières : « Le vert est favorable par son uniformité, et l'égalité de sa nuance peut contribuer à l'impression douce et tranquille qui convient au repos »⁴⁹. Cette couleur semble toujours privilégiée sous l'Empire, notamment chez Pauline Borghèse où s'impose l'utilisation de tenture. Sa galerie de tableaux est ainsi tendue de batiste et la couleur verte domine les velours des portières et des quarante sièges en bois doré alignés, avec quatre consoles, le long des murs. La disposition du mobilier, attestée par les inventaires de l'Élysée-Murat et visible dans la galerie de Joséphine à

⁴⁴ August von Kotzebue, *Souvenirs de Paris en 1804*, Paris, Barba, an XIII (1805), t. II, p. 203. ; Bernard Chevallier, *L'ABCdaire des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 84.

⁴⁵ Louis Haute-cœur, *L'Art sous la Révolution et l'Empire en France, 1789-1815*, Paris, G. Le Prat, 1953, p. 43.

⁴⁶ Pierre François Léonard Fontaine et Charles Percier, *Description des cérémonies et des fêtes qui ont eu lieu pour le mariage de S.M. l'Empereur Napoléon avec S.A.I. Madame l'Archiduchesse Marie-Louise d'Autriche*, Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'aîné, 1810.

⁴⁷ AN., O² 721 Dossier 1-Folio 1 et 43 : inventaires de 1808 et de 1809 de la Grande Galerie du palais de l'Élysée ; Marie-Louise Biver, *Le Paris de Napoléon*, Paris, Éditions d'histoire et d'art, Plon, p. 333.

⁴⁸ Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art, op. cit.*, p. 162-163.

⁴⁹ Nicolas Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Nicolas Le Camus de Mézières (éd.), 1780, p. 114.



Fig. 5. Pierre Fontaine et Charles Percier, *L'Empereur et l'Impératrice traversant la Galerie du Musée pour se rendre à la Chapelle du Mariage, au Louvre*, estampe, 30,4×22,9 cm. Appartient au Recueil: Collection de Vinck, *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870, Directoire, Consulat et Empire*, s.n., s.l., vol. 64. ©BNF Estampes et photographie.

la Malmaison (**fig. 2**), montre la répétition d'un même schéma : les assises sont nombreuses pour permettre la contemplation et les discussions autour des œuvres. La visite d'une collection étant « un plaisir sociable » dédié « aux élites et aux voyageurs bien introduits »⁵⁰. Auguste von Kotzebue, en voyage à Paris en 1803, souligne après l'une de ses visites à l'hôtel de Brienne que la galerie était « ouverte à tout le monde »⁵¹. Il précise aussi que Lucien Bonaparte était

50 Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 165-170.

51 August von Kotzebue, *Souvenirs de Paris en 1804*, op. cit., t. II, p. 196.

une personne intéressante et un « bon père de famille » qui pouvait discuter d'art avec ses visiteurs tout en jouant avec son enfant. Ainsi, les galeries privées offrent aux collectionneurs et à leurs visiteurs la possibilité de se réunir pour débattre et échanger sur l'art. L'étude des développements des galeries de tableaux dans les hôtels particuliers parisiens sous le Consulat et l'Empire, révèle l'importance accordée à l'aménagement de ce type d'espaces. Ces grandes salles d'apparat, en tant que lieu de divertissement et d'espace d'exposition, sont au début du XIX^e siècle, le centre de la sociabilité des résidences privées des élites; s'y mêlent vie privée et publique.

Élément architectural de prestige qui valorise l'habitat, la galerie offre donc une partition marquée de l'espace dans l'hôtel particulier sous le Consulat et l'Empire. Faisant tout aussi bien usage de galerie de bal, de salle à manger ou de galerie de tableaux, cet espace polyfonctionnel favorise la structuration de l'habitation entre sphère publique et sphère privée. La postérité de ce dispositif est sensible tout au long du XIX^e siècle en France et en Europe où le statut semi-public de la galerie va se renforcer. Par exemple, en 1870 à Londres, Sir Richard Wallace décide d'ouvrir son manoir de Hertford House au public pour y présenter sa collection d'art. Pour cela, il fait aménager dans une aile centrale une grande galerie disposant d'un éclairage zénithal⁵². Les collections sont mises en valeur dans des lieux où une forme de scénographie est pensée pour permettre l'accueil des visiteurs. À travers la mutation de cet espace au XIX^e siècle, la galerie de l'hôtel particulier évoque aussi les futurs modèles de sociabilité de l'architecture privée. Au cours du XX^e siècle, le développement de salles de famille, de halls à double hauteur, d'ateliers servant de salon, rappelle dans leur définition même cette filiation⁵³. En effet, ces salons polyvalents sont très reconnaissables par leur architecture ostentatoire au centre de l'habitat. En tant qu'espaces de sociabilité des grandes demeures contemporaines, ces salons ne sont pas sans rappeler les aménagements et les fonctions développés dans la galerie au XIX^e siècle.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Pauline Tékatián, *Transformations des hôtels particuliers parisiens sous Napoléon Bonaparte: le renouveau des galeries (1799-1815)*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2016-2017.

52 John Ingamells, *La Wallace Collection*, Paris, Éditions Scala, 1990.

53 Monique Eleb-Vidal, Anne-Marie Châtelet, Thierry Mandoul, *Penser l'habité: le logement en questions*, PAN 14, Sprimont, Mardaga, 1999, p. 81-83.

LA RUE DE RIVOLI ET LE SECTEUR DES TUILERIES : ÉLABORATION ET DIFFICULTÉS D'UN CHANTIER PUBLIC À DESTINATION DE LA SPHÈRE PRIVÉE (1801-1815)

CHARLOTTE DUVETTE

Souhaitée par l'Ancien Régime, programmée au gré des concours révolutionnaires, et enfin concrétisée sous le Consulat, la première phase de percement de la rue de Rivoli est la seule opération urbaine et architecturale, pensée à l'échelle d'un quartier et tournée vers l'habitat, qui ait été entreprise au début du XIX^e siècle. Les caractéristiques architecturales de cette rue se voulant monumentale, bordée d'un seul côté d'immeubles reposant sur une longue enfilade de portiques à arcades, sont dictées par son emplacement : un cadre ordonné et une mise en scène adéquate pour le palais et le jardin des Tuileries¹. Elle est ainsi, *a posteriori*, régulièrement mentionnée comme étant représentative de l'architecture impériale. C'est sans doute un paradoxe dans la mesure où, ne recevant pas toujours la faveur des particuliers, elle ne demeura que très partiellement achevée, en 1815, à la chute du Premier Empire² (fig. 1). L'urbanisation tardive de cette rue et de ses annexes témoigne des difficultés que pouvait alors rencontrer une opération urbaine réglementée et commanditée par l'État, mais dont la réalisation dépendait du bon vouloir des potentiels acquéreurs.

Que la rue soit simplement citée à travers des ouvrages généraux d'histoire de l'architecture, ou qu'elle fasse l'objet d'études plus approfondies, la plupart des auteurs ne manquent pas de souligner la lenteur de son exécution, et d'en énumérer parfois quelques causes³. Le point de vue d'un des principaux intéressés, l'architecte Pierre Fontaine (1762-1853), paraît être la source la plus

- 1 La rue de Rivoli est indissociable des rues qui lui sont associées, les rues de Castiglione et la place et rue des Pyramides. Son percement engendra également au même moment la création ou la prolongation d'autres rues nécessaires au quadrillage du secteur : les rues de Mondovi, Neuve du Luxembourg et du Monthabor. Ici, on abordera néanmoins exclusivement la rue de Rivoli.
- 2 Selon l'architecte Pierre Fontaine, on ne dénombre que sept « maisons » construites et habitées sur la rue de Rivoli en 1816.
- 3 À ce sujet l'étude la plus poussée est celle de Werner Szambien : Werner Szambien, *De la rue des Colonnes à la rue de Rivoli*, (catalogue d'exposition), Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1993.



Fig. 1. Martens d'après Gilio, *Rue de Rivoli*, vers 1830.

pertinente pour analyser cette question. Son journal (1799-1853), publié en 1987⁴, offre un regard introspectif sur les travaux en cours et les réflexions et points de vue de l'auteur, laissant transparaître certaines incompréhensions. Dès lors la dialectique entre les trois entités inhérentes à la matérialisation d'une telle entreprise publique à usage privé, le gouvernement, les architectes en charge du projet, et les particuliers, qu'il s'agisse des entrepreneurs ou des habitants, soulève plusieurs interrogations. En dehors de considérations esthétiques ou théoriques, comment se mettent en place le percement des rues et l'élévation des bâtiments qui doivent y prendre place ? Les changements d'orientation concernant l'essence des édifices à construire positionne cette entreprise à mi-chemin entre un aménagement urbain marquant le renouveau du réseau viaire, une extension administrative des Tuileries, et un lotissement ancré dans la tradition parisienne. Mais les hésitations des principaux acteurs et le caractère hybride du projet peuvent-ils, à eux seuls, expliquer la lenteur d'exécution et le désintérêt des particuliers ?

4 Pierre Fontaine, *Journal 1799-1853*, deux vol., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts : Institut français d'architecture, 1987.

Naissance d'un projet : les entités gravitant autour de la conception et du suivi du chantier

Le 14 février 1801⁵, à peine installé aux Tuileries, Bonaparte renouvelle la question de l'aménagement du secteur environnant sa nouvelle résidence, entre la place de la Concorde, le Louvre, la rue Saint-Honoré et le jardin du palais. Cette tâche est alors confiée à Pierre Fontaine et Charles Percier (1764-1838)⁶, récemment nommés architectes du gouvernement⁷. Ils répondent à cette demande en suggérant au Premier Consul de privilégier un embellissement consistant principalement en l'aménagement de bâtiments d'agrément⁸. Cette proposition aurait déplu au commanditaire qui souhaite alors orienter ses architectes vers un projet plus pragmatique et économique « [...] L'aperçu assez incertain de ce que devra coûter ce grand projet paraît avoir effrayé le Premier Consul, car, [...] il a demandé si le percement d'une rue et la vente des terrains qui resteront sur sa rive ne serait pas une chose avantageuse »⁹. Ainsi, à cette première intention est suppléée ce qui, à première vue, consiste en une simple opération de voirie et d'aliénation de terrains.

Le percement d'une rue en ligne droite à cet emplacement avait déjà été esquissé à travers une multitude de plans élaborés tout au long du XVIII^e siècle, étroitement liés aux réflexions autour de la réunion du Louvre et des Tuileries¹⁰. Quantité de projets théoriques ou figurés, dont la liste ne saurait être exhaustive, préfigurent ainsi depuis cent ans environ le tracé de la rue de Rivoli¹¹,

- 5 « Le Premier Consul ordonne les projets d'embellissement pour les abords du Château [des Tuileries] [...], le 25 pluviôse an IX (14 février 1801), Pierre Fontaine, *op. cit.*, t. 1, p. 20. On ne conserve, *a priori*, aucun plan relatif à ce projet.
- 6 Les nombreuses citations du Journal de Pierre Fontaine font appel à son point de vue. Néanmoins si Charles Percier est rarement mentionné, il importe de préciser que les deux amis architectes travaillaient ensemble en étroite collaboration : Jean-Philippe Garric, *Percier et Fontaine : les architectes de Napoléon*, Paris, Belin, 2011.
- 7 Pierre Fontaine est nommé architecte du gouvernement le 26 nivôse an IX (16 janvier 1801), conjointement avec Charles Percier dès le 1^{er} pluviôse an IX (21 janvier 1801).
- 8 Ce projet est reporté dans son journal à la date du 20 ventôse an IX (11 mars 1801) : « Nous avons fait pour l'embellissement des Tuileries un projet général que j'ai présenté au Premier Consul à Malmaison. Nous isolons le jardin sur toutes ses faces [...]. Un grand bâtiment longeant la terrasse des Feuillants, avec une rue par-derrière, est destiné à l'Orangerie, et forme une promenade d'hiver composée d'un long portique sous lequel on trouve au midi des orangers, et au nord des boutiques de marchands... », Pierre Fontaine, *Journal*, *op. cit.*, p. 21.
- 9 *Ibid.*
- 10 La majorité de ces plans a été recensée par Jean-Claude Daufresne, *Louvre et Tuileries, Architectures de papier*, Liège et Bruxelles, Pierre Mardaga, 1987.
- 11 L'une des potentielles premières versions se trouve dans une gravure intitulée « Vue générale du Louvre étant achevé ». On y voit une rue en ligne droite qui débute à la colonnade de Perrault, longe le Louvre ainsi que le palais et le jardin des Tuileries, jusqu'à l'extrémité ouest

envisageant parfois également d'élever sur toute sa longueur des bâtiments à l'architecture uniforme. La prolifération de ces projets témoigne de l'importance accordée à ce secteur urbain central qui cristallise des enjeux politiques, ce qui conduit le gouvernement, encouragé par la récente mise en place des Biens nationaux¹², à entériner, sous la forme d'un concours, l'aménagement de ce secteur dès 1793¹³. Malgré la qualité des propositions, pour certaines assez proches de la réalisation, il faut attendre le Consulat pour que l'opération aboutisse. L'intérêt majeur réside alors dans le souhait de conférer au palais consulaire, siège du pouvoir, un entourage représentatif du nouveau régime, en ré-ordonnant une topographie ancienne renvoyant à l'Ancien Régime¹⁴, que les auteurs qualifient alors de « d'océan de pavé moutonnant » et de « déserts dominés par la voûte d'une chapelle encore debout [...] »¹⁵. La motivation financière est aussi clairement énoncée, la vente à des particuliers de terrains nationalisés, divisés et parcellisés sous la forme de lots, correspond aux préoccupations économiques exprimées par le commanditaire.

Bonaparte qui a certainement connaissance de ces projets successifs, donne l'impulsion et dicte les caractéristiques de l'opération à ses architectes, qui œuvrent de concert avec lui¹⁶. Son implication et son pouvoir décisionnaire dans ce domaine sont régulièrement relevés par les auteurs¹⁷, et il n'est pas aisé d'identifier clairement le rôle joué dans l'élaboration de ce projet par les

de ce dernier; Alain Manesson-Mallet, *La Géométrie pratique divisée en quatre livres...*, vol. III, Paris, Anisson, 1702, p. 9, pl. IV.

- 12** Il s'agit de la nationalisation des anciennes possessions de l'Église (1789-1790), ainsi que des biens des émigrés en (1792), ce qui représente environ 400 hectares du sol parisien.
- 13** Le décret stipule que les bâtiments entourant le « jardin le plus populaire de la capitale » devront prendre une apparence sobre: *Décret de la Convention nationale, du 30 juin 1793...*, Impr. nationale exécutive du Louvre, Paris, 1793. La plupart des projets sont regroupés dans Jeanne Pronteau, *Edme Verniquet, 1727-1804, architecte et auteur du « Grand plan de Paris », 1785-1791*, Ville de Paris, Commission des travaux historiques, 1986, et dans Werner Szambien, *De la rue des Colonnes, op. cit.*, p. 79-80.
- 14** Il s'agit principalement des couvents des Feuillants, de l'Assomption et des Capucines ainsi que de la Salle du Manège des Tuileries.
- 15** Honoré de Balzac, *La cousine Bette*, Paris, Boniface, 1846-1847, cité par André Morizet, *Du vieux Paris au Paris moderne: Haussmann et ses prédécesseurs*, Paris, Hachette, 1932, p. 25.
- 16** Selon Fontaine « Il [Bonaparte] a demandé si le percement d'une rue et la vente des terrains qui resteront sur sa rive ne serait pas une chose avantageuse. Je regarde cette proposition comme la plus raisonnable à suivre, je démontre la facilité de la mettre à exécution [...] », Pierre Fontaine, *Journal, op. cit.*, p. 21.
- 17** De nombreuses citations présumées de Bonaparte sont rapportées par ses contemporains dans leurs mémoires, à l'image du Journal de Pierre Fontaine, ou bien extraites des notes qu'il a pu envoyer à ses ministres, préfets, ou encore issues de comptes rendus de conseils administratifs.

autres acteurs. Le ministère de l'Intérieur, en charge des Bâtiments civils, est attaché aux chantiers de construction d'édifices utilitaires, publics, et aux embellissements dont il gère notamment l'évolution des dépenses, tandis que le Conseil des Bâtiments civils, ainsi que la préfecture de la Seine¹⁸ sont aussi investis par les questions urbaines. Néanmoins, on trouve davantage la trace de leur action dans la concrétisation et le déroulement du chantier que dans sa conception. Le rôle du ministre de l'Intérieur, Chaptal¹⁹, qui avait envisagé certains embellissements non retenus par le commanditaire²⁰, semble se cantonner à l'exécution²¹ : Pierre Fontaine souligne que : « Les projets des façades [...] nous en avons dressé des copies au ministre de l'Intérieur et au préfet du département qui sera chargé de la subdivision et de la vente des terrains »²². Il précise également que : « Le conseiller d'État Bénézech, chargé [...] de l'administration des Bâtiments, demande à voir nos projets »²³, faisant ainsi allusion au Conseil des bâtiments civils. Si le dépouillement des procès-verbaux des séances du conseil montre le rôle de ce dernier en matière de voirie au moment où sont prises les décisions de percement des rues²⁴, aucun ne semble pourtant faire allusion au projet du secteur Tuileries.

Si Bonaparte dicte à Percier et Fontaine son souhait de percer plusieurs rues, ce sont eux qui conçoivent l'élévation des bâtiments à y construire. Selon l'arrêté fixant le lancement de l'opération, pris le 17 vendémiaire an X (9 octobre 1801)²⁵, il est prévu que l'architecture des futures rues de Rivoli, de Castiglione et les place et rue des Pyramides suive à la lettre les plans et élévations des façades fournis par les architectes, tandis que les autres rues censées compléter l'ensemble et quadriller le quartier ne font pas l'objet d'une réglementation particulière. Elles ne sont d'ailleurs mentionnées que dans le second arrêté, plus complet, daté

18 Nicolas Frochot, préfet de la Seine 1800-1812, était chargé notamment des questions de voiries partagées avec la préfecture de police selon André Morizet, *Du vieux Paris, op. cit.*, p. 66.

19 Jean Antoine Chaptal (1756-1832), ministre par intérim (1800-1801) puis ministre de l'Intérieur (1801-1804).

20 « J'ai fait exécuter sous mon ministère une grande partie des embellissements qui décorent le jardin des Tuileries, et j'avais fait adopter les plans pour orner les environs, mais ils n'ont pas été suivis après moi tel que je les avais proposés », Jean-Antoine Chaptal, *Mes souvenirs sur Napoléon*, par le comte Chaptal, Paris, éd. Plon nourrit, 1893, p. 86.

21 Jean Pigièrre, *La vie et l'oeuvre de Chaptal (1756-1832)*, Paris, éd. SPES, 1932, p. 258.

22 Pierre Fontaine, *Journal, op. cit.*, p. 54.

23 *Ibid.*, p. 21.

24 Le 9 floréal an X (29 juillet 1802), cette séance « a été entièrement consacrée aux alignements et redressements des rues de Paris », ANF/21*2475, p. 231.

25 Arrêté du 17 vendémiaire an X de la République, retranscrit par Louis-Charles Taxil, *Recueil d'actes administratifs et de conventions relatifs aux servitudes spéciales d'architecture*, Paris, Impr. nouvelle, 1905, p. 13.

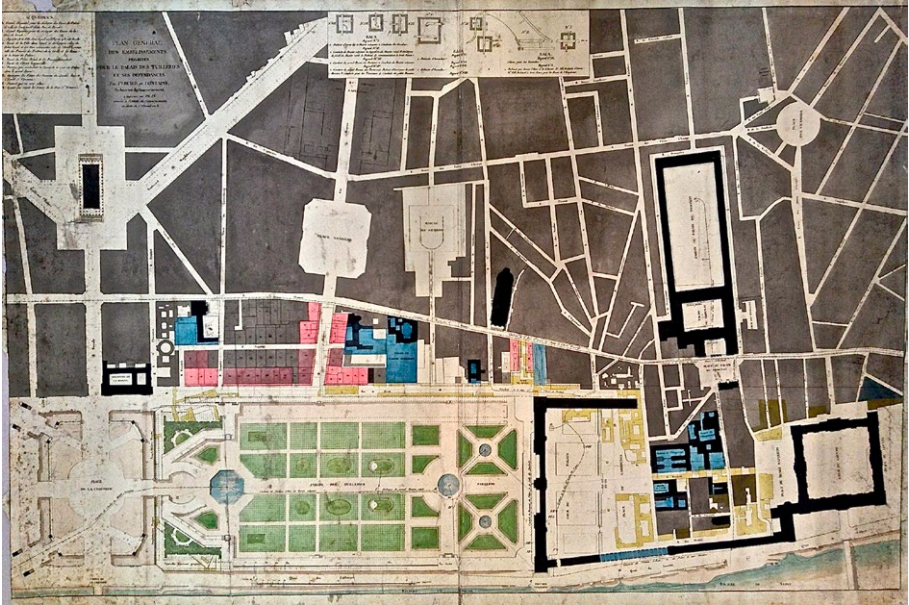


Fig. 2. Second Plan général des embellissements projetés pour le palais des Tuileries et ses dépendances par Charles Percier et Pierre Fontaine, architectes du gouvernement, conforme au plan annexé à l'arrêté du gouvernement en date du 1^{er} floréal an X, signé P. Fontaine et C. Percier, 94 × 63 cm, AN CP/VA/59.

du 1^{er} floréal an X (21 avril 1802)²⁶. Les grandes lignes du projet sont reportées sur deux plans généraux (**fig. 2**)²⁷ dont la comparaison permet d'entrevoir l'évolution des percements résultant probablement des échanges entre l'administration, le Premier Consul et les architectes. La coupe et élévation des façades à ériger²⁸ (**fig. 3**) annexée aux contrats de vente, présente un bâtiment en rez-de-chaussée élevé de trois étages, et d'un dernier sous des combles. Au rez-de-chaussée, se déploie une galerie couverte à usage public avec la façade des logis en retrait surmontés d'un entresol, tandis que la superposition des baies introduit une hiérarchisation des niveaux²⁹. Ce dépouillement ornemental est dicté par

26 Arrêté des consuls en date du 1^{er} floréal an X, retranscrit par Louis-Charles Taxil, *ibid.*

27 Second plan général des embellissements projetés pour le palais des Tuileries et ses dépendances par Percier et Fontaine architectes du gouvernement conforme au plan annexé à l'arrêté du gouvernement en date du 1^{er} floréal an X, signé Fontaine et Percier, 94 × 63 cm, AN CP/VA/59.

28 Pour extrait copie conforme aux plans annexés à l'arrêté des consuls en date du 1^{er} floréal an X, signés par le secrétaire d'État B. Hugues Maret, Paris le 28 frimaire an 11, signés Fontaine et Percier, (signatures calquées); Louis-Charles Taxil, *Recueil, op. cit.*, pl.38.

29 Un autre document avec coupe et élévation des façades prévues, est représenté dans le recueil de Jean-Charles Krafft, *Recueil des plus jolies maisons de Paris et de ses environs (...) dessinés et mesurés par J.-Ch. Krafft, architecte dessinateur*, Paris, de l'imprimerie de J.-L. Scherff, 1809.

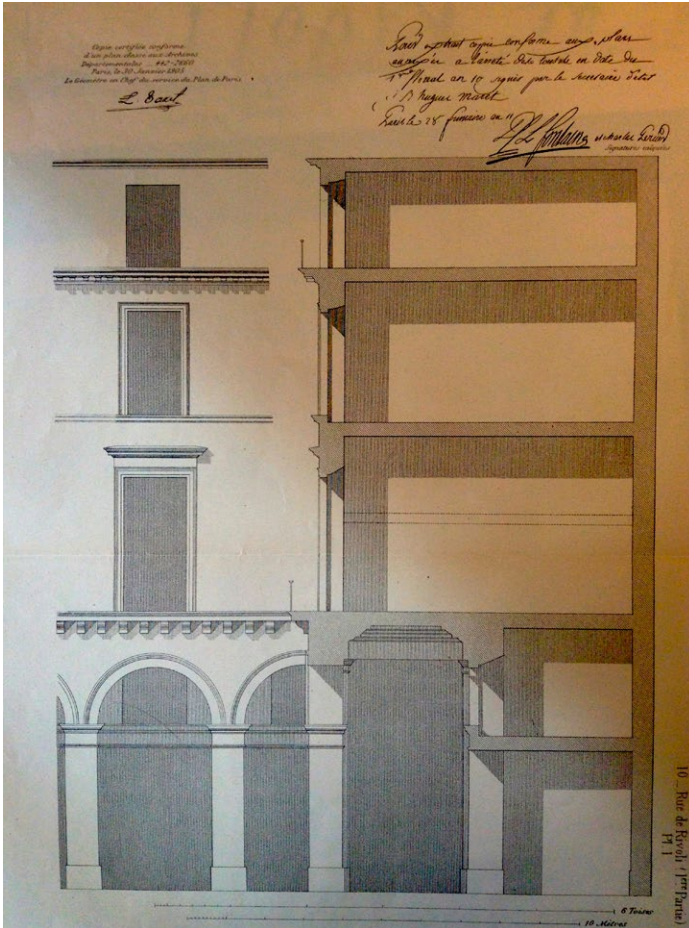


Fig. 3. Coupe et élévation de la rue de Rivoli, pour extrait copie conforme aux plans annexés à l'arrêté des consuls en date du 1^{er} floréal an X, signés par le secrétaire d'État B. Hugues Maret, Paris le 28 frimaire an XI, signés P. Fontaine et C. Percier (signatures calquées).

un projet visant à embellir un espace délimité. Ici, le parti pris urbain et architectural correspond à l'idée que l'on se fait d'une rue à l'époque. Il dépend de plusieurs éléments; l'encadrement nécessairement sobre d'un édifice déjà très ouvragé, et l'adaptation contrôlée par les pouvoirs publics d'une pratique plus traditionnelle du lotissement urbain. Malgré l'officialisation du projet, plusieurs contradictions et indécisions transparaissent.

.....

Selon Werner Szambien, ce dessin constitue la « version définitive » élaborée par les architectes. En réalité, il y a trop peu de discordance avec le document de Percier et Fontaine. Il s'agit très certainement d'une version améliorée, plus précise, du document, relevée par Krafft, et non pas d'une nouvelle version proprement dite.

Difficultés d'avancement et hésitations : édifices d'agrément, architecture domestique ou bâtiments administratifs ?

Une fois les anciens édifices démolis, les travaux débutent rapidement conformément au souhait de Fontaine de voir les rues entièrement bâties « dans l'espace de cinq ans »³⁰. En mars 1803, les constructions sont lancées : « On presse l'ouverture entière de la rue du Manège [...] »³¹. Les terrains disposés autour des Feuillants font l'objet des premières acquisitions, trois mois après leur mise en vente. Ainsi, le chantier avance d'abord rapidement, puisqu'en janvier 1804 la principale rue (Rivoli) est déjà « entièrement percée, les alignements et les divisions des maisons sont tracés »³². À cette date, il ne s'agit que du percement des rues et, hormis les difficultés inhérentes à ce type de chantier, les échanges avec l'architecte des Domaines ou le ministre des Finances ainsi que les rachats de propriétés privées à des particuliers réticents, c'est la construction des arcades et des bâtiments qui s'avérera complexe.

Il est prévu que soient érigés en premier lieu les portiques à arcades, de sorte à encourager les acquéreurs pour qu'une fois les terrains pré-bâties achetés, ils n'aient plus qu'à construire leur bâtiment par-dessus. Toutefois, en 1802, la proposition de l'entrepreneur Auguste Marie Beudot d'élever 327 des arcades sur les trois rues projetées³³, et les façades jusqu'au premier étage en échange d'une concession de terrain, n'est pas jugée avantageuse et est rejetée l'année suivante, au grand désarroi des architectes. Une lettre du préfet du département de la Seine envoyée au ministre des Finances explique les motifs de ce refus : « [...] sa demande est donc inadmissible : elle est d'ailleurs en opposition avec l'arrêté des consuls du 1^{er} floréal an X [...] vilité de prix dans l'estimation des terrains précieux qu'on a choisis, bénéfice exorbitant au profit de l'entrepreneur [...] »³⁴. Un dessin³⁵ (**fig. 4**) illustre à la fois les particularités de cette construction et les difficultés qu'elle engendre : s'il n'y a pas d'acheteurs intéressés, les immeubles³⁶ ne se construisent pas et les arcades vides entachent le paysage. En 1807, face

30 Pierre Fontaine, *Journal*, *op. cit.*, p. 46.

31 *Ibid.*, p. 60. Rappelons que « rue neuve du Manège » est l'ancien nom qui désignait alors la rue de Rivoli.

32 *Ibid.*, p. 70.

33 *Ibid.*, p. 54-56, le 5 septembre 1802.

34 Lettre du 11 pluviôse an XI, signée par le secrétaire général de la Préfecture, au ministre des Finances, BNF, Manuscrit Français 6585.

35 Gautier Dagoty, *[Démolition du Couvent des Feuillants]*, 1806, BNF RESERVE FOL-VE-53 (F).

36 On utilise ici le terme d'immeubles pour qualifier les bâtiments de la rue de Rivoli car, *a posteriori*, leur typologie correspond au principe du logement superposé, collectif, tel qu'on l'emploie selon un point de vue contemporain.

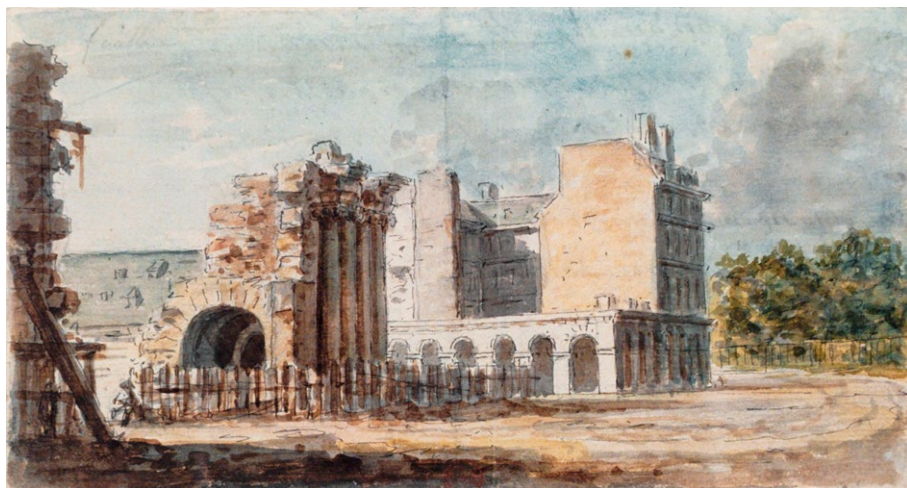


Fig. 4. Gautier Dagoty, *Démolition du Couvent des Feuillants*, 1806, BNF RESERVE FOL-VE-53 (F), Vue depuis la place Vendôme vers le jardin des Tuileries.

au manque d'intérêt des particuliers, Percier et Fontaine tentent à nouveau d'encourager les investisseurs en prenant en charge l'élévation de 17 arcades, en vain, puisqu'elles restent sans utilité³⁷. Enfin, vers 1810, sur les trois rues et la place on ne dénombre que 66 arcades³⁸, moins de la moitié prévue, ce qui justifie les inquiétudes des architectes quant aux effets escomptés³⁹ et suscite quelques railleries de la part des commentateurs de l'époque : « On ne voyait encore dans cette rue que les arcades bâties par le gouvernement et quelques maisons s'élevant çà et là avec leur dentelure latérale de pierres d'attente »⁴⁰.

Ce constat suscite plusieurs interrogations concernant les décisions prises en amont ; si le parti urbain et le choix de l'uniformité architecturale demeurent inhérents au projet, l'usage des bâtiments fait l'objet de plusieurs hésitations. Fontaine décrit en 1805 l'intention de Napoléon de « [...] bâtir des écuries et un grand commun sur l'emplacement réservé à cet effet à l'entrée de la rue de Rivoli près le pavillon de Marsan, [...] »⁴¹. Les écuries et le grand commun auxquels il fait allusion ont été projetés à l'emplacement de la place des Pyramides (**fig. 5**)⁴²

37 Pierre Fontaine, *Journal, op. cit.*, le 15 février 1809, p. 225.

38 Pour la rue de Rivoli, Fontaine ne compte que les arcades entre la rue de l'Échelle et la rue de Mondovi (50), puis pour la rue de Castiglione (10) et pour la rue et place des Pyramides (6).

39 Lettre de Fontaine au duc de Frioul, BNF Manuscrit Français 6585.

40 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome 9, Paris, Tarride, 1849, p. 113.

41 Pierre Fontaine, *Journal, op. cit.*, p. 102, le 25 nivôse an XIII (15 janvier 1805).

42 Un dessin anonyme représentant les *Écuries projetées sur la place des Pyramides*, peut être attribué à Percier et Fontaine.



Fig. 5. Pierre Fontaine (attribué à), *Écuries de l'Empereur projetées sur la place des Pyramides*, s. d., collection privée.

après la demande officielle du 10 août 1807⁴³, mais ne furent pas réalisés pour autant. Face à la frilosité des acquéreurs, d'autres constructions sont décrétées pour favoriser l'achèvement de la rue, à l'image, par exemple, d'un décret pris en 1810 pour la création de deux ministères rue de Rivoli⁴⁴. Un projet d'hôtel des Postes (en 1811) ne voit pas non plus le jour, et est remplacé par le ministère des Finances sous la Restauration. Parallèlement, face au désintérêt des acquéreurs, Pierre Fontaine suggère une exemption d'imposition, pour une période de 20 à 30 ans, afin d'encourager les investisseurs, sans grand succès. Le caractère ambigu du projet, une opération d'embellissement publique dédiée à l'architecture domestique ou bien des bâtiments administratifs, est rappelé par l'architecte lorsqu'il dresse un bilan amer de l'état de la rue de Rivoli à la chute de l'Empire⁴⁵. Il renchérit en précisant qu'en dernier recours, il a même été

⁴³ Pierre Fontaine, *Journal*, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 255, le 20 février 1810.

⁴⁵ «Ce projet malgré tout ce qu'au premier abord il offre de séduisant avait des inconvénients qui ont dû le faire échouer. Il a été arrêté par suite qu'une rue bordée d'arcades en portiques serait bâtie pour y loger les administrations, les bureaux et tous les services du château [...]. On a fini par prendre le parti, pour avoir de l'argent, de vendre ces terrains, à charge de bâtir [...]», *ibid.*, p. 505.

suggéré de construire tout ce qui pouvait tendre à achever enfin les rues, mais que « rien n'a fait prendre faveur à l'entreprise »⁴⁶. Dès lors, à cette date (1816), la rue est presque exclusivement composée de bâtiments et arcades inachevés « un lieu désagréable qui ne présente aux yeux que des murailles abandonnées, des échafaudages laissés en place, et tout le désordre de la ruine [...] »⁴⁷ contre lesquels ont été provisoirement arrangées des baraques et des échoppes à louer dans un souci de rentabilité.

Si Fontaine poursuit son développement en signalant que selon lui rien ne laissait présager ce manque d'intérêt, ces difficultés n'ont-elles pas été pressenties par d'autres ? Plusieurs propositions avaient été faites pour ré-orienter le projet, et ce dès 1804. Alors que l'opération d'aménagement du secteur des Tuileries est déjà entérinée et que le chantier a débuté, Stanislas Mittié⁴⁸, ancien receveur-général des domaines, suggère à Napoléon une série d'arrangements et d'embellissements reprenant les dispositions déjà suggérées par Percier et Fontaine en 1801. Elles consistent à ouvrir de nouvelles rues et à agencer divers bâtiments entre celles déjà percées, ainsi que des jardins couverts ou des pépinières, le tout clôturé par des portes monumentales pourvues d'une ornementation très abondante, etc.⁴⁹. Mittié reconnaît volontiers que la projection de ces « édifices fastueux et ces jardins merveilleux » se révèle en totale contradiction avec ce qui est prévu par l'arrêté du 1^{er} floréal an X. Il est donc étonnant de lire à la fin de ce rapport, qu'il explique avoir rencontré Fontaine, et que ce dernier était en adéquation avec les nouvelles dispositions présentées⁵⁰. L'auteur ajoute qu'il préconise ces aménagements car il s'inquiète que les boutiques prévues sous les arcades n'étourdissent les promeneurs ; les environs du jardin des Tuileries devant avant tout demeurer un lieu de promenade. L'importance que revêtent les espaces arborés fait écho au goût de l'époque pour les jardins, et plus précisément pour les jardins privés, un agrément prisé par les propriétaires⁵¹. Les réflexions, parfois paradoxales, autour de l'orientation du projet qui ne parvient

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

48 Stanislas Mittié, *Projet d'embellissements et de monuments publics pour Paris*, Paris : Desenne, Lenormant etc., An XII (1803-1804), BHVP.

49 « Les frontispices de ces portes représenteront les Grâces, les jeux folâtres, les amours de Zéphire et de Flore, les enlèvements d'Orithe par Borée d'Hélène par Pâris [...] On verra sur les autres frontispices des deux belles façades qui regarderont le midi [...] », Stanislas Mittié, *op. cit.*, p. 33.

50 Fontaine aurait dit « rien n'est plus beau que votre plan, il faut le mettre à jour [...] », *ibid.*, p. 62.

51 Les recueils d'architectes tournés vers l'existant permettent d'avoir une idée de ce type d'habitat urbain, Jean-Charles Krafft, *Recueil des plus jolies maisons de Paris et de ses environs*, *op. cit.* Ce constat fait également l'objet d'une recherche en cours, effectuée dans le cadre d'un doctorat : Charlotte Duvette, *Les transformations de Paris étudiées à travers la maison urbaine de 1780 à*

pas à être achevé, ainsi que les questionnements de Fontaine, en conclusion de son état des lieux sur les motifs de rejet, laissent transparaître une forme d'incompatibilité du dialogue entre la sphère publique (le gouvernement) et la sphère privée (les particuliers).

La lenteur d'exécution : la dialectique entre la sphère privée et la sphère publique

L'architecte énumère avec une légère amertume les causes qui pourraient expliquer l'apathie des acquéreurs, notamment le risque encouru à s'engager officiellement dans une entreprise publique portée par un gouvernement « instable », une potentielle aversion pour l'uniformité et les restrictions imposées, ou encore « le caprice de la vanité et de l'inconstance ». Cette question d'une architecture sérielle, qui plus est imposée, est souvent mise en cause par les contemporains : « L'ennui naquit, dit-on, de l'uniformité »⁵². Ce point de vue est à nuancer. Si les parisiens semblent en effet privilégier la construction, plus personnelle et plus au goût du jour, de « maisons urbaines » (un corps de logis privé, avec jardin), il semblerait cependant que n'importe qui puisse aisément s'identifier aux sobres façades projetées sur ces rues. La simplicité ne paraît-elle pas plus encline à perdurer que les ornements spécifiques à chaque époque ?

Le fait que la rue soit dédiée au commerce et à l'habitat n'était pas un élément déterminant du projet ou du processus créatif, mais plutôt un moyen de construire à peu de frais tout en gardant une main mise sur l'esthétique de cet écrin architectural. Mais l'État peut-il vraiment se faire lotisseur ? Si ce type d'initiative privée a porté ses fruits durant les décennies antérieures⁵³, il ne semble pas pouvoir s'adapter à une entreprise aussi réglementée et qui émane des pouvoirs publics. Parmi les causes du délaissement du projet, l'architecte ne mentionne pas les nombreuses restrictions auxquelles chaque acheteur est assujéti⁵⁴, et qui limitent les avantages d'un tel investissement.

1820 : *entre publications et réalité bâtie*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Jean-Philippe Garric.

52 Nicolas Goulet, *Observations sur les embellissements de Paris et sur les monuments qui s'y construisent*, Paris, 1808, p. 57-58.

53 La rue Mandar (1792) ou la rue des Colonnes (1786-1797), de moindre échelle, ont été ouvertes sur une initiative privée, et les bâtiments d'habitation, à l'architecture sobre et uniforme, ont d'abord été construits avant d'être vendus aux particuliers.

54 On les trouve dans les contrats de vente : bâtir en deux ans, en pierre de taille, en suivant à la lettre les coupes et élévations annexées, ne pas louer les boutiques à certains corps de métiers etc.

Lors de l'officialisation, en 1804⁵⁵, du droit du gouvernement « à concéder aux propriétaires limitrophes les portions de terrain qui resteront disponibles » après le percement des rues, il est précisé que les acquéreurs devront élever à leurs frais les bâtiments dessinés par les architectes, en deux ans maximum sous peine de déchéance etc.⁵⁶. Le gouvernement refuse de procéder aux enchères et à la concurrence pour l'acquisition des terrains, et il est également précisé que les ventes doivent être issues « d'estimations rigoureuses », procédé qui peut paraître peu attrayant.

Ainsi la dialectique entre l'État et les particuliers semble au premier abord inexistante en ce qui concerne la rue de Rivoli et les obligations et restrictions qui y sont liées. Il fallut attendre plusieurs années pour que s'établisse un dialogue avec la sphère privée. Sous le règne de Charles X les contrats de vente se multiplient : les spéculateurs s'intéressent enfin à ce secteur à moitié vide en plein cœur de Paris, certainement en raison de la saturation des autres espaces disponibles. Fontaine semble à ce moment prendre conscience des enjeux qui régissent une opération si particulière. Si selon lui, le problème provient des particuliers durant le Premier Empire, c'est le gouvernement qui ralentit les constructions en 1822 : « Les constructeurs [...] se sont enfin déterminés à porter leurs spéculations de ce côté, avec un empressement aussi grand, et aussi peu facile à expliquer que leur répugnance première. [...] C'est de l'autorité que viennent aujourd'hui les seules oppositions à un achèvement tant désiré [...] »⁵⁷. Ce constat de l'architecte témoigne de la place prépondérante qu'occupe dorénavant la sphère privée en matière « d'urbanisme » et d'architecture privée. Ainsi, en dépit de sa lenteur d'exécution, *a posteriori*, les rues à arcades aménagées dans le secteur des Tuileries constituent la seule opération urbaine et architecturale de grande envergure concrétisée à cette époque, marquant la transition entre des pratiques de l'Ancien Régime et de la Révolution, et celles qui symbolisent les grandes mutations urbaines de la première moitié du XIX^e siècle.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Charlotte Duvette, *La rue de Rivoli et le secteur des Tuileries : projets, percements et constructions, depuis la Révolution française à la fin du Premier Empire*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2013-2014.

55 Le 30 pluviôse an XII (20 février 1804).

56 Louis-Charles Taxil, *Recueil, op. cit.*, p. 14.

57 Pierre Fontaine, *Journal, op. cit.*, p. 628.

LE PALAIS D'ORSAY OU DE LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE UN BÂTIMENT PUBLIC

HÉLÈNE LEWANDOWSKI

Symbole des rêves de grandeur de Napoléon pour Paris, le palais qui devait offrir au ministère des Relations extérieures un cadre grandiose, expression de la puissance du Premier Empire, devra attendre la Monarchie de Juillet (1830-1848) pour être achevé. Son statut de monument public lie étroitement son destin aux soubresauts politiques : victime de la chute de l'Empire en 1814, il devient sous la Restauration un chantier encombrant et quand Charles X décide enfin de son sort en janvier 1830, le projet est balayé par les « Trois glorieuses » (27-29 juillet 1830). L'épilogue de l'histoire semble s'écrire sous le règne de Louis-Philippe quand, en 1840 et 1842, le Conseil d'État et la Cour des comptes s'installent dans ce que certains contemporains décrivent comme « un des plus magnifiques palais que l'on connût »¹. C'était sans compter les incendies de la Commune de Paris en 1871. L'édifice a relativement bien résisté à l'assaut des flammes et sa restauration paraît possible, mais les hésitations de la Troisième République le condamnent à vingt-sept ans de ruines, avant de disparaître définitivement en 1897 pour laisser place à un monument jugé plus utile : la gare de la Compagnie des Chemins de fer d'Orléans, bientôt baptisée gare d'Orsay.

L'histoire commence pourtant sous les meilleurs auspices. Pour Paris qui le voit devenir Premier consul en 1799, Napoléon nourrit des projets ambitieux. Dès l'année précédente, au cours de la traversée de Toulon à Malte, il déclare : « Si j'étais maître en France, je voudrais faire de Paris, non seulement la plus belle ville qui existât, la plus belle ville qui ait existé, mais encore la plus belle qui puisse exister. J'y voudrais réunir tout ce qu'on admirait dans Athènes et dans Rome, dans Babylone et dans Memphis »². S'inspirant des réflexions urbanistiques mûries au XVIII^e siècle, reprenant à son compte le *Plan des Artistes* dressé sous la Convention pour faire pénétrer l'air et la lumière dans un tissu urbain congestionné, Napoléon engage, dans un mélange de pragmatisme et de mégalomanie, un vaste programme de travaux utilitaires et de monuments de prestige afin de transformer Paris en phare de l'Europe. Une capitale de cette envergure ne peut se concevoir sans un ministère des Relations extérieures « qui

1 Séance de la Chambre des Députés du 13 mai 1836, intervention de M. Delaroché.

2 Antoine-Vincent Arnault, *Souvenir d'un sexagénaire*, t. 4, 1833, Paris, Dufey, p. 102-103.

donnerait aux réceptions diplomatiques un éclat sans précédent»³ et dès 1808, le projet de la construction d'un bâtiment sur-mesure chargé d'exprimer toute la grandeur de l'Empire ouvre le premier chapitre de l'histoire du Palais d'Orsay.

Le site pour l'implanter s'impose rapidement. Sur le quai d'Orsay, appelé quai Bonaparte le temps du Premier Empire, face au palais des Tuileries dans lequel Napoléon s'est installé en 1800, subsiste une parcelle fermée par une vilaine palissade, destinée à stocker du bois, entre le palais de la Légion d'honneur et la caserne de la Garde nationale. Élever à sa place le ministère permettrait d'embellir le quai et de donner à Napoléon la satisfaction de voir défilér sous ses fenêtres les ambassadeurs venant lui rendre hommage en la personne de son ministre. La première pierre du bâtiment est posée le 4 avril 1810, mais le ciel s'assombrit déjà. Napoléon n'apprécie pas le projet imaginé par l'architecte attiré du ministère des Relations extérieures, Jacques-Charles Bonnard (1765-1818), qui a puisé son inspiration dans les palais de la Renaissance italienne.

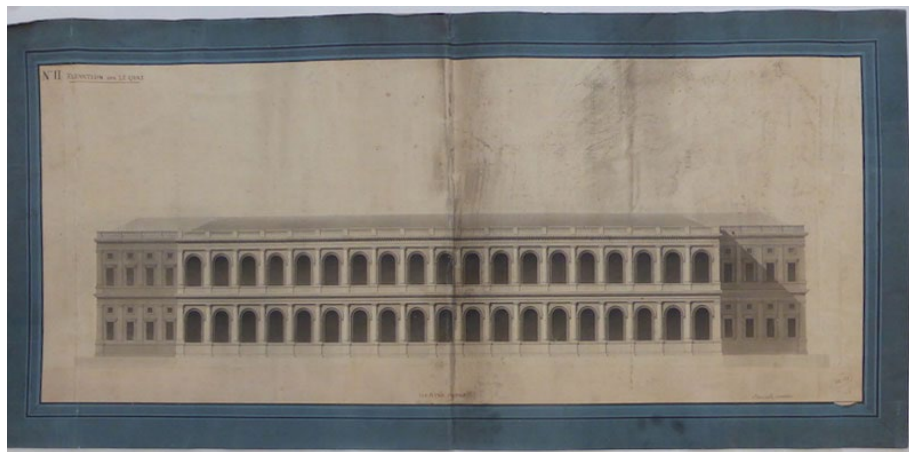


Fig. 1. Façade sur la Seine du Ministère des Affaires étrangères - Jacques-Charles Bonnard (1808) © Archives Nationales - CP/VA/7.

Avec ses dix-neuf arcades qui rythment la façade en avant-corps sur le quai (**fig. 1**), les galeries qui permettent une circulation « à couvert » dans ses trois cours, son intérieur où la symétrie du plan, l'éclairage zénithal des coupoles et la richesse des décors ne cachent pas leurs emprunts aux loggias des villas italiennes, le palais dessiné par Bonnard s'éloigne effectivement du culte de l'Antiquité pour se rapprocher des travaux de Charles Percier et Pierre-François

3 Léon Lanzac de Laborie. *Paris sous Napoléon. Administration et grands travaux*, t. 2, 1905, Paris, Plon-Nourrit et Cie, p. 212.

Léonard Fontaine⁴. C'est le premier exemple parisien de cette phase précoce de la néo-Renaissance. En 1812, le monument est déjà indiqué sur les plans de la ville (**fig. 2**), mais le chantier retardé par de longs travaux de fondations imposés par le terrain marécageux, reçoit un coup d'arrêt: la campagne de Russie et l'hiver rigoureux obligent à suspendre toute activité. À la chute de l'Empire en 1814, les murs ne s'élèvent que de quelques mètres. L'avenir du ministère des Relations extérieures dépend désormais de la Restauration et il est incertain.

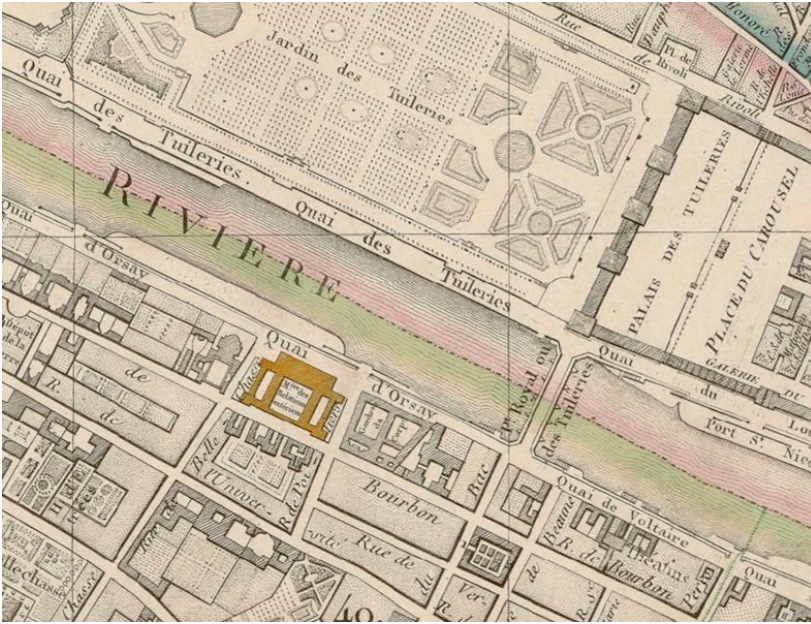


Fig. 2. Le palais d'Orsay avec sa forme caractéristique due à ses trois cours et ses façades en saillies. Détail du Plan routier de la ville de Paris, divisé en 12 arrondissements ou mairies et en 48 quartiers - Charles Picquet - 1812 © BNF - GE C-6979.

Un chantier encombrant

Le retour des Bourbons sur le trône de France ne crée pas *a priori* un contexte favorable à la poursuite du chantier. À l'issue du traité de paix de 1815, la France doit verser sept cents millions d'indemnités et entretenir à ses frais une armée d'occupation de 150 000 soldats sur les territoires frontaliers du pays pour une durée de cinq ans, ce qui réduit drastiquement les budgets. Par ailleurs, après vingt-cinq ans d'exil, Louis XVIII et Charles X cherchent avant tout à effacer les traces de la Révolution et de « l'usurpateur » qu'est à leurs yeux Napoléon, pour reprendre le cours de leur propre histoire, celle de l'Ancien Régime. Nombre

⁴ *Palais, maison et autres édifices dessinés à Rome*. 1798, Paris, Ducamp.

de projets napoléoniens ne survivent pas : les matériaux des fondations des Archives et du palais de Chaillot servent à d'autres chantiers (Bourse, chapelle expiatoire...), rue de Rivoli le bâtiment destiné à l'hôtel des Postes est affecté au ministère des Finances, l'Arc de triomphe, dédié par l'Empereur aux victoires napoléoniennes, est consacré à l'expédition d'Espagne. Toutefois, la construction du ministère des Relations extérieures n'est pas remise en cause. Les travaux reprennent en 1817 et l'édifice est chargé de promesses comme le suggère la description de Legrand et Landon en 1818. Selon eux, le bâtiment rappelle les « grands et somptueux palais de la Rome moderne, tant dans la marche du plan, que dans la décoration des élévations extérieures et intérieures »⁵. Les façades, toutes de même hauteur et couronnées du même entablement, « seront décorées de deux ordres d'architecture disposées à-peu-près comme les deux premiers de la cour du palais Farnèze [*sic*] à Rome, de sorte qu'il y aura dans leur caractère harmonie et unité ». Autant de qualités qui permettent aux deux auteurs d'affirmer « nul doute que, par la masse imposante de ses élévations, ce palais ne décore d'une manière remarquable un des plus beaux quartiers de Paris, et qu'il ne concoure puissamment à donner aux étrangers une haute idée de l'état des arts en France au commencement du dix-neuvième siècle ».

Cette perspective s'éloigne en 1820. Après plusieurs débats parlementaires sur son budget, le ministère renonce à s'installer dans ce bâtiment trop coûteux à achever. L'édifice, dans les mains de l'architecte Jacques Lacornée (1779-1856) depuis la mort de Bonnard en 1818, perd alors son identité : il devient, dans l'attente d'une nouvelle destination, « un hôtel sur le quai d'Orsay », le « palais d'Orsay » ou encore le « palais du quai d'Orsay », des dénominations qui lui resteront définitivement attachées. Il devient surtout un chantier encombrant dont on ne sait quoi faire et « pendant tout le surplus du gouvernement de la Restauration, on dut s'attendre à voir ces constructions importantes abandonnées et démolies faute de destination »⁶. Le rôle de Jacques Lacornée consiste essentiellement à alerter l'administration des dégradations subies par le chantier abandonné aux intempéries, « une espèce de ruine neuve, échafaudée depuis plusieurs années »⁷. À plusieurs reprises l'architecte est cependant sollicité afin d'étudier les modifications nécessaires pour installer une nouvelle administration. En août 1823, il établit un état des lieux chiffré en prévision du

5 J.-G. Legrand et Ch.-P. Landon, *Description de Paris et de ses édifices*, t. 2, 1818, Paris, H. Laurens, p. 238.

6 Gourlier, Biet, Grillon et feu Tardieu, *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le début du XIX^e siècle*, t. 3, 1851, Paris, Louis Colas, p. 5.

7 *Dictionnaire chronologique et raisonné des découvertes, inventions*, 1822-1824, Paris, Louis Colas, p. 553.

déménagement de la Cour des comptes et de la Cour de cassation⁸. L'année suivante, le ministre de la Marine envisage « d'utiliser en l'achevant l'hôtel en construction sur le quai d'Orsay »⁹, tandis que le ministre des Finances demande les plans « pour examiner si cet édifice ne conviendrait pas à l'établissement de l'administration des postes »¹⁰. Le projet qui semble avoir suscité l'étude la plus complète est le transfert de la Chambre des Députés. Mais, pour Jules de Joly, l'architecte attiré de l'Assemblée, si l'hôtel du quai d'Orsay est « beau et bien conçu pour un ministère », « il ne présente aucune des données propres à l'établissement d'un palais pour les députés »¹¹ et le projet est abandonné.

En 1829, une ordonnance de Charles X réaffecte le bâtiment au ministre des Affaires étrangères¹², mais une autre idée fait son chemin : consacrer l'hôtel à un musée des produits de l'industrie, qu'une nouvelle ordonnance de Charles X officialise en janvier 1830. Jacques Lacornée reprend une fois de plus les plans afin de les adapter aux demandes du ministre de l'Intérieur qui envisage d'y installer également les bureaux de l'administration du commerce et de l'agriculture, plusieurs salles de réunion pour les sociétés savantes s'occupant des progrès de l'industrie agricole et commerciale, l'École des mines et le musée de minéralogie¹³. Le prix de l'ensemble des travaux s'élève à 3 450 000 fr.¹⁴, crédit que doit voter la prochaine législature. En ce début de l'année 1830, vingt ans après la pose de la première pierre, l'avenir du palais d'Orsay semble enfin s'éclaircir. Mais en juillet une nouvelle révolution parisienne, les « Trois Glorieuses », met fin à la Seconde Restauration et par conséquent au projet.

Le « roi bâtisseur » et la loi de 1833

Soucieux d'inscrire son règne dans la continuité, de légitimer son pouvoir par l'Histoire, Louis-Philippe va faire de l'architecture un instrument politique, avec l'espoir de relancer l'économie et de procurer du travail à de nombreux corps de métiers. Cette politique monumentale ambitieuse se concrétise en 1833, lorsque

8 AN F/13/1108 - État des lieux chiffré en prévision de placer dans le bâtiment la Cour des comptes et la Cour de cassation, daté du 9 août 1823.

9 AN F/13/1108 - Lettre de Lacornée au Vicomte, datée du 27 mars 1824.

10 AN F/13/1108 - Lettre de Lacornée au Vicomte, datée du 24 septembre 1824 et AN F/13/205 - Dossier n° 23 - Hôtel du Ministère des Affaires étrangères, quai d'Orsay - Lettre du Ministre des Finances au Ministre de l'Intérieur, datée du 13 novembre 1824.

11 AN F/21/581 - Palais du quai d'Orsay - 1810/1840 - Lettre de Jules de Joly, architecte du Ministère de l'Intérieur et de la Chambre des Députés, au Ministre de l'Intérieur, datée du 10 novembre 1824.

12 AN F/21/581 - Palais du quai d'Orsay - 1810-1840.

13 AN F/13/1108 - 2^e dossier.

14 AN F/21/581 - Devis du 1^{er} septembre 1830.

Adolphe Thiers, alors ministre du Commerce et des Travaux publics, demande à l'Assemblée de voter un crédit de cent millions pour achever les chantiers hérités des régimes précédents. Grâce à cette loi, 17,4 millions sont attribués aux monuments de Paris, dont 3 450 000 fr. pour le palais d'Orsay où Adolphe Thiers compte bien loger toute son administration. Jacques Lacornée apporte de nouvelles modifications aux plans et, dès le mois de juillet, le chantier est investi par les ouvriers.

En 1836, lorsqu'une rallonge budgétaire est demandée aux parlementaires, le palais d'Orsay n'obtient que la moitié de la somme nécessaire à son achèvement (607 000 fr. sur 1 200 000 fr.). Il est vrai qu'à cette date il se trouve une fois de plus sans destination, deux remaniements ministériels en 1835 et 1836 ayant eu raison du grand ministère d'Adolphe Thiers. Ce dernier, devenu ministre des Affaires étrangères, envisage de profiter de ce monument aménagé par ses soins pour y installer ses services, cependant c'est un tout autre projet qui va aboutir : la Cour des comptes, installée dans un bâtiment situé dans la cour de la Sainte-Chapelle, est contrainte de déménager quand en 1837 il est décidé d'isoler et d'agrandir le palais de Justice. Le palais du quai d'Orsay semble tout indiqué pour l'accueillir. Par « une mesure d'ordre et d'économie », le ministre de l'Intérieur demande à ses services une étude afin de savoir « si l'on ne pourrait y établir en même temps le Conseil d'État », à l'étroit dans l'hôtel Molé, « sans nuire à la dignité et à la considération qui doivent entourer ces deux grands corps de l'État »¹⁵. Dans la nouvelle distribution imaginée par Jacques Lacornée, le Conseil d'État occupe le rez-de-chaussée, l'aile rue de Bellechasse et une partie du premier entresol, le reste du bâtiment et l'attique sont attribués à la Cour des comptes, l'étage du comble est réservé aux archives. Le devis présenté par Jacques Lacornée, qui s'élève désormais à 1 570 000 francs, est accepté et en août 1837, *La Presse* annonce : « Le bâtiment du quai d'Orsay, dont la destination a été si longtemps indécise, doit recevoir définitivement le Conseil d'État et la Cour des Comptes. En y plaçant ces deux tribunaux suprêmes, on fera de ce magnifique édifice le palais de la justice administrative »¹⁶.

Quand en 1837 Félix Duban peint le palais (**fig. 3**), sa physionomie a changé par rapport aux dessins de Bonnard : sa surface au sol s'est agrandie (la cour centrale est passée de 37,5 mètres à 40 mètres de côté, les ailes rues de Bellechasse et de Poitiers ont été allongées, etc.), un étage d'attique a été ajouté pour accueillir des services toujours plus nombreux, les façades se sont couvertes

15 AN F/13/111 - Cour des comptes - Hôtel du quai d'Orsay - 1834-1842 - Rapport à Monsieur le Ministre d'État au département de l'Intérieur - Direction des bâtiments et monuments publics, daté du 15 février 1838.

16 *La Presse*, « Faits divers », 27 août 1837, p. 3.

d'ornements et de sculptures. L'édifice arbore un style Renaissance prononcé qui fera couler beaucoup d'encre : le *Journal des artistes* s'interroge « peut-il entrer dans une tête raisonnable qu'il y ait jamais eu convenance à finir des monuments tout romains par le bas, à la façon, soit disant, des édifices de la Renaissance? »¹⁷, tandis que d'autres affirment « les grandes et somptueuses habitations de la Rome moderne n'offrent rien au-dessus du superbe palais d'Orsai [sic] »¹⁸.



Fig. 3. Le palais d'Orsai peint par Félix Duban pour l'album *Vues de quelques monuments de Paris achevés sous le règne de Louis-Philippe Ier*, offert par Louis-Philippe au Kronprinz de Prusse, Frédéric-Guillaume IV en 1837. © Caroline Mathieu, Sylvain Bellenger. 1999, Paris, A. de Gourcuff.

23 mai 1871 : l'incendie du palais

Lorsqu'il disparaît en 1856, Jacques Lacornée n'a toujours pas eu la satisfaction d'achever le palais d'Orsai, dont il fut l'architecte en titre pendant trente-huit ans. Le Conseil d'État a pris possession du bâtiment en 1840, rejoint deux ans plus tard par la Cour des comptes, mais le programme de décoration va connaître encore de nombreuses péripéties – lenteurs du déménagement du Conseil d'État, désaccords entre les peintres, le Conseil des Bâtiments civils et l'architecte, etc. – dont héritera son successeur, Lucien van Cléemputte. Ironie de l'histoire, à partir de 1844, Jacques Lacornée, chargé par François Guizot, alors ministre des Affaires étrangères, de construire un bâtiment pour loger ses services, réalise enfin le rêve de Napoléon : élever sur le quai d'Orsai, un

17 *Journal des artistes*, 4 septembre 1836, p. 152.

18 J. de Marlès, *Paris ancien et moderne ou Histoire de France divisée en douze périodes appliquées aux douze arrondissements de Paris et justifiée par les monuments de cette ville célèbre*, t. 3, 1838, Paris, Parent-Desbarres, p. 226-227.

édifice destiné au ministère des Affaires étrangères, décoré avec tout le luxe indispensable pour accueillir les souverains et diplomates étrangers et exprimer l'éclat de la France (actuel « Quai d'Orsay », achevé sous le Second Empire). Si le style Renaissance du palais d'Orsay fait polémique, ses contemporains sont, en revanche, convaincus de son invulnérabilité. « La bonne résistance à la charge et l'incombustibilité »¹⁹ dont est crédité le fer, très présent dans l'édifice (châssis des fenêtres, consolidation des gros murs, planchers et plafonds pour supporter la surcharge de l'attique), l'isolement du bâtiment construit tout en pierre entre les rues de Bellechasse, de Poitiers, de Lille et du quai, la proximité de la Seine, le place, croit-on, à l'abri des incendies. Les événements de la Commune vont démontrer que cette idée relevait de l'optimisme.

Quand la dernière révolution française du XIX^e siècle éclate le 18 mars 1871, les insurgés qui souhaitent prendre le pouvoir investissent logiquement les lieux de pouvoir : le comité central s'installe à l'Hôtel de Ville, les « ministres » communards dans leur ministère, le général Eudes dans l'hôtel de Salm (siège de la Légion d'honneur), etc. Lorsque les troupes du gouvernement entrent dans Paris le 21 mai 1871, la ville devient le théâtre d'une guerre civile fratricide et les communards, pour protéger leur retraite, incendient les bâtiments qu'ils quittent pour « opposer une barrière de flammes aux envahisseurs de Versailles »²⁰. Au cours de cette Semaine sanglante (21-28 mai), pendant laquelle une trentaine d'édifices publics subissent le même sort, le palais d'Orsay est l'un des tout premiers à prendre feu le 23 mai vers 18 heures²¹.

L'ensemble a relativement bien résisté à l'assaut des flammes : les murs noircis se dressent encore sur toutes les façades, des soubassements à l'attique. Dans la cour principale, l'élévation intacte révèle encore les deux étages d'arcades, en revanche, la toiture en zinc a totalement disparu (**fig. 4**). En novembre 1872, l'architecte Victor Baltard, chargé d'un projet de restauration, procède à l'examen de l'ensemble de l'édifice. Il arrive à la conclusion que « les caves n'ont nullement souffert ; les calorifères et les appareils à gaz qui s'y trouvaient, sont restés intacts. Il en est de même quant à la robuste construction en pierre du soubassement et à l'égard des grilles d'entourage et de clôture »²². Les murs extérieurs ont

19 AN F/13/111 - Cour des Comptes - Hôtel du quai d'Orsay - 1834/1842. Devis de travaux de diverses natures pour l'établissement de châssis en fer dans les arcades de la galerie du 1^{er} étage donnant sur la cour principale, datée du 14 juillet 1840.

20 Déclaration de Louise Michel lors de sa comparution devant le tribunal militaire le 13 décembre 1871. Citée dans Prosper-Olivier Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, (1876) 2015, Paris, La Découverte/Poche. p. 420.

21 Hélène Lewandowski, *La face cachée de la Commune*, 2018, Paris, Éditions du Cerf. p. 65-66.

22 AN F/21/5931 - Direction des bâtiments civils - Palais du quai d'Orsay - Reconstruction, devis. Lettre de Victor Baltard au Ministre des travaux publics, datée du 8 novembre 1872.



Fig. 4. Le Conseil d'État incendié - Alphonse Liébert (1871) © *Les ruines de Paris et ses environs, 1870-1871 - Vol.2* - Alphonse Liébert et Alfred d'Aunay - BNF - FOL-LB57-24 (2).

résisté et ne nécessiteront qu'une reconsolidation par « des incrustements de pierre », « particulièrement au pourtour des fenêtres et des arcades dont la pierre a été calcinée par l'intensité du feu ». Les dommages sont beaucoup plus importants à l'intérieur du bâtiment : au-dessus du rez-de chaussée, les murs intérieurs sont presque entièrement détruits, « tous les planchers sont effondrés ou menacent ruine, les escaliers en grande partie détruits, de même que les murs de refend, en sorte que tous les intérieurs sont à refaire » (**fig. 5**). Victor Baltard en est convaincu : « ce qu'il en reste mérite d'être conservé comme un solide bâtiment auquel on rattachera sans difficulté les murs intermédiaires et les planchers à reconstruire. La valeur de l'immeuble, dans son état actuel, ne doit pas être estimé au-dessous de trois ou quatre millions ; c'est beaucoup plus assurément que ce qu'on retirerait de la vente des matériaux et du terrain »²³.

23 *Ibid.*



Fig. 5. Le Conseil d'État incendié - Vue intérieure du grand salon - Alphonse Liébert (1871) © *Les ruines de Paris et ses environs, 1870-1871* - Vol. 2 - Alphonse Liébert et Alfred d'Aunay - BNF - FOL-LB57-24 (2).

Vingt-sept ans de ruines

Si l'avenir du palais d'Orsay n'avait tenu qu'à ce rapport, nous pourrions sans doute l'admirer encore le long de la Seine face au jardin des Tuileries. Mais le contexte politique, social et artistique du dernier tiers du XIX^e siècle en a décidé autrement. Dès les premiers jours qui suivent les événements de la Semaine sanglante, les difficultés s'annoncent. Devant le spectacle de Paris éventré par les obus, déchiqueté par les flammes, en deuil des plus beaux fleurons de son patrimoine, journalistes et auteurs ne trouvent pas de mots assez durs pour qualifier la « nuée de barbares »²⁴ qui a détruit « en quelques heures l'œuvre des siècles et le travail d'une civilisation »²⁵. Toutefois, nombreux sont ceux également qui voient dans les ruines encore fumantes une opportunité de repenser, plus rationnellement, les équipements de la ville et s'interrogent sur l'utilité de reconstruire les bâtiments incendiés. « Nous avons autre chose à faire

²⁴ Théophile Gautier, *Tableaux de siège. Paris, 1870-1871*, 1881, Paris, G. Charpentier. p. 338.

²⁵ *Le Monde illustré*, « Les incendies de la rue de Lille », 3 juin 1871, p. 343.

que des larmes à répandre sur des pierres, un autre édifice à construire que les Tuileries»²⁶, lit-on le 4 juillet dans les colonnes du *Figaro*.

Par ailleurs, dans le contexte particulier des années 1870, l'immense chantier qu'est devenu Paris, ne dépend pas des ordres d'un Empereur rêvant d'une capitale grandiose, d'un « roi-bâtitseur » cherchant à s'inscrire dans l'Histoire, ou avec une constance et une vision d'unité de l'espace urbain comme celles de Napoléon III et Haussmann. Les décisions sont partagées entre un régime qui hésite encore sur son avenir, une Assemblée nationale allergique aux budgets qu'elle juge somptuaires et tentée de punir une capitale trop sujette à l'insurrection, deux Chambres soucieuses d'affirmer leur pouvoir respectif, une municipalité en recherche d'autonomie. Par conséquent, la reconstruction du palais d'Orsay, comme celle des autres bâtiments publics endommagés sous la Commune, ne s'intègre pas dans un vaste programme cohérent, mais dépend de décisions – et d'indécisions – politiques, sachant que de 1871 et 1897, date à laquelle l'idée de le restaurer est définitivement abandonnée, huit élections législatives vont modifier le profil de l'Assemblée nationale et quarante gouvernements vont se succéder avec trente-deux ministres des Beaux-Arts et trente-cinq ministres des Travaux publics différents. Toutes les conditions sont ainsi réunies pour que l'épineux dossier du Palais d'Orsay s'enlise pendant vingt-sept ans dans les méandres des commissions parlementaires, des débats de l'Assemblée et du Sénat, des guerres de pouvoir et des hésitations en tout genre.

Si les débats parlementaires concernant le palais d'Orsay achoppent souvent sur le budget, les attermoiements dont il est l'objet tiennent surtout à ce qu'il était – un palais – et à ce qu'il est devenu : une ruine en (trop) bon état. Alors qu'une partie de la bourgeoisie parisienne réclame la « liquidation »²⁷ des monuments de prestige, que l'État s'engage, notamment avec le plan Freyssinet²⁸, dans un vaste programme d'aménagement du territoire, que la ville de Paris décide de poursuivre l'œuvre d'utilité publique d'Haussmann et de se doter de services publics (écoles, postes, transports, etc.), le sort d'un édifice qualifié de palais n'apparaît pas prioritaire. Le palais d'Orsay renoue ainsi avec les destinations à géométrie variable. En 1876, le ministre des Finances Léon Say présente un projet de loi visant à le raser. En 1878, un nouveau ministre des Travaux publics, Jules Dufaure, charge l'architecte Julien Guadet « de faire une première étude des travaux et appropriations à entreprendre pour installer dans les bâtiments

26 *Le Figaro*, 4 juillet 1871, p. 2.

27 *Ibid.*

28 Le « plan Freyssinet » lancé en 1878 par Charles de Freyssinet alors Ministre des Travaux publics comprend la construction de près de 9 000 km de lignes de chemin de fer, de nombreux canaux et installations portuaires.

du palais d'Orsay l'administration du Télégraphe»²⁹. Trois ans plus tard, Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, souhaite créer un lycée de jeunes filles, mais « les opinions bien connues de la grande majorité des habitants de ce quartier aristocratique, opinions peu sympathiques aux établissements laïques, le firent toutefois renoncer »³⁰. Augustin Proust, Président de l'Union des Arts décoratifs, nommé ministre des Arts en novembre 1881, espère loger dans le palais d'Orsay, réduit à onze arcades et un étage, le musée des Arts décoratifs qui lui tient à cœur. Pendant ces vingt-sept ans d'hésitations, l'architecte Constant Moyaux, en charge du bâtiment depuis la mort de Lucien van Cléemputte en 1871, produit près de quarante projets, portés, selon les circonstances, par des ministres ou des architectes, écartés par leurs successeurs ou critiqués par leurs concurrents, votés par l'Assemblée, rejetés par le Sénat, étouffés par le Conseil des bâtiments civils ou simplement oubliés entre deux remaniements ministériels.

Ultime rebondissement, en août 1896, la Compagnie des Chemins de fer d'Orléans se porte acquéreur du terrain « trop longtemps déshonoré par les sinistres ruines de la Cour des comptes »³¹. Une décision motivée par la future construction du métropolitain, qui pousse les grandes compagnies de chemin de fer à rapprocher leurs terminus du centre-ville, et l'approche de l'Exposition universelle que Paris doit accueillir en 1900 sur le Champs-de-Mars, à quelques pas du site du palais d'Orsay. Par ailleurs, et cela pesa sans doute lourd dans la balance, le 25 février 1897, une délégation « des députés des régions intéressées à la prolongation du réseau d'Orléans jusqu'au quai d'Orsay » rencontre le ministre des finances pour lui soumettre « les adhésions de plus de deux cents députés ou sénateurs au projet »³². C'est ainsi qu'une gare, pour laquelle pas un centime n'était demandé aux Chambres, qui satisfaisait à la fois l'État enfin délivré de ce fardeau de pierres et une entreprise de Chemins de fer, promettant des retombées économiques considérables, avec l'assentiment des parlementaires provinciaux, scella en quelques mois le destin du « spécimen unique de l'architecture italienne »³³. Dès l'automne 1897, la démolition commence. Le 5 janvier 1898, peintures murales signées Théodore Chassériau, sculptures de Clésinger, colonnes de marbres rouge, rampes et grilles en « fers ouvragés », balcons et

29 AN F/21/5931- Palais du quai d'Orsay - Restauration des bâtiments - Installation des postes et télégraphes - Conseil général des Bâtiments civils, séance du 2 avril 1878 - Rapport fait au Conseil par M. Questel.

30 *Le Figaro*, 11 août 1882, p. 1.

31 *Le Figaro*, 8 août 1896, p. 2.

32 *Le Temps*, 25 février 1897, p. 4.

33 Séance du Sénat du 2 mars 1894, intervention du Sénateur Gustave Humbert, Premier Président de la Cour des comptes.

autres candélabres sont proposés lors de la vente aux enchères des « parties artistiques du palais d'Orsay ». Bientôt les photographes viendront saisir avec frénésie les progrès du chantier comme ils avaient capturé les ruines du palais incendié et l'éclectisme de l'édifice imaginé par Victor Laloux suscitera d'autres débats politiques et artistiques. Cependant, dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, l'architecte Lucien Magne est confiant : « une occasion s'offre de faire, dans un très beau quartier, une œuvre vraiment moderne, correspondant à des besoins nouveaux et précis. Il n'y a aucune raison de croire que cette œuvre ne puisse contribuer à l'embellissement de Paris »³⁴.

Entre les premiers plans de Bonnard en 1808 et la « dernière » pierre du Palais du quai d'Orsay, quatre-vingt-dix ans se sont écoulés. Un petit siècle pendant lesquels se sont sans doute accumulés tous les déboires qu'un édifice public peut craindre : le mécontentement du commanditaire, les surprises du terrain marécageux, l'abandon du chantier, les destinations à géométrie variable, les lenteurs administratives, les hésitations politiques, les conflits artistiques, le manque de crédits et, événement fatal, un incendie. Ce monument qui devait être « l'ornement d'un des plus beaux quais de la capitale »³⁵ est devenu encombrant quand sa vocation première de symboliser la puissance de l'Empire s'est réduite à accueillir une administration, aussi grande soit-elle. Après l'incendie de 1871, les vingt-sept ans de tergiversations, puis sa démolition, révèlent le manque d'envie d'une République bourgeoise, qui s'identifie davantage dans la monumentalité de bâtiments destinés aux services publics – écoles primaires, lycées, postes, gare, etc. – que dans celle d'un palais, d'investir dans des œuvres d'art quand le nécessaire fait défaut. L'histoire du palais d'Orsay souligne la fragilité de l'architecture, lorsque ces énormes blocs de pierre que l'on imagine indestructibles deviennent de simples bouchons de liège malmenés sur les vagues des changements politiques, économiques et sociaux. Les architectes de Napoléon, Percier et Fontaine, en faisaient déjà l'amère constat : « il faut reconnaître avec regret que, tantôt dépendante du caprice et de l'inconstance, tantôt soumise à des exigences ou des besoins immodérés, toujours subordonnée aux influences des événements et du temps, l'architecture peut difficilement arriver à des succès certains. Constamment chargée d'entraves, elle est beaucoup moins libre que tous les autres arts, elle peut rarement éviter les fautes dont injustement on l'a plus d'une fois rendue responsable »³⁶.

34 *La Chronique des arts et de la curiosité*, « La nouvelle gare d'Orléans au quai d'Orsay », 21 novembre 1896, p. 343.

35 *Le Magasin pittoresque*, « Édifice du quai d'Orsay », 1834, p. 330-331.

36 Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, *résidences de souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie*, 1833, Paris, chez les auteurs au Louvre. p. 74.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Hélène Lewandowski, *Le Palais du quai d'Orsay. Du Ministère des Relations extérieures à la gare (1808-1898), une histoire de l'architecture du XIX^e siècle*, mémoire de Master 2 Recherche en Histoire de l'Architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et de l'archéologie), année universitaire 2016-2017.

REPRÉSENTER LA CONSTRUCTION AU XIX^E SIÈCLE LE TEMPLE DE DIANE CHEZ L'ARCHITECTE ALPHONSE SIMIL : UNE VISION SINGULIÈRE

MARION MONSONEGO

Édifice mutilé par la trace du temps, la ruine porte en elle deux dimensions : l'une pittoresque et romantique, héritière des gravures de Piranèse (1720-1778), l'autre plus rationnelle s'attachant à saisir par la ruine, l'essence de l'édifice. L'étudier, est une invitation à côtoyer l'histoire de l'architecture et celle de la construction. La ruine est structure. Elle révèle des principes de construction, « les agencements architectoniques »¹ ou encore « l'épure de l'édifice originel »², mais elle raconte aussi une histoire. Le temple de Diane dépend des anciens thermes antiques construits à Nîmes à l'époque augustéenne, situés dans l'actuel Jardin de la Fontaine. À la fin du XVIII^e siècle, il est considéré comme dépôt lapidaire, puis devient démonstration constructive au XIX^e, sa voûte appareillée en berceau fascinant notamment les ingénieurs comme Auguste Choisy (1841-1909). La perception du temple de Diane oscille donc entre une vision romantique et celle, plus réaliste et pragmatique, des ingénieurs qui l'appréhendent comme le squelette de l'édifice.

Alphonse Simil (1841-1916), architecte en chef des Monuments historiques au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, réalise en 1874 un ensemble de douze châssis portant sur le temple de Diane³. Ils sont conservés aujourd'hui à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine⁴. Ces aquarelles témoignent d'un attrait pour la construction et la perspective linéaire, ainsi que d'un goût de l'ornement. Les thermes y sont représentés sous leurs deux dimensions : l'une romantique, l'autre constructive. L'édifice est perçu comme énigmatique, la complexité des formes et leur pureté se ressentent dans les lavis de l'architecte

1 Sabine Mendoza-Forero, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Paris, Broché, p. 9.

2 *Ibid.*

3 Alphonse Simil, *Thermes et Nymphée*, aquarelles, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 1874.

4 Médiathèque de l'architecture et du Patrimoine, Série 0082/03 Plans d'édifices du Gard

nîmois. Il utilise différents supports – relevé, étude de fragments, étude constructive, restitution – pour construire un discours singulier face à la ruine : le temple de Diane. Ces lavis se distinguent aussi par le recours à divers procédés, puisque Simil utilise tantôt les coupes axonométriques, tantôt la perspective linéaire, et parvient ainsi à transmettre une vision originale de l'édifice.

Une production théorique

Alphonse Simil intègre l'École des beaux-arts à l'âge de 23 ans, et sa formation se déroule dans un premier temps, au sein de l'atelier d'Henry Révoil (1822-1900)⁵, architecte diocésain d'Aix, Nîmes, Montpellier et Fréjus; puis, il poursuit son enseignement dans l'atelier de Jean-Claude Laisné à Paris, où il est admis en deuxième classe en septembre 1864. Il y obtient, notamment, deux médailles en construction en pierre et construction en bois, entre le 18 avril 1865 et le 29 octobre 1868⁶. Son goût pour l'étude constructive se vérifie dans la publication, en 1881, d'un ouvrage scientifique, le *Traité de perspective pratique, destiné aux artistes et à l'enseignement de la perspective dans les cours de dessin*⁷. Il contribue également après la mort de son auteur à terminer l'ouvrage de Paul Letarouilly (1795-1855), portant sur la basilique Saint-Pierre de Rome, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*⁸ paru en 1882, dont les représentations sont significatives de son inclination pour l'ornement. Cette double affinité, étude constructive et ornementale, se ressent dans sa production graphique.

En 1877 il expose au Salon des Champs-Élysées les douze châssis portant sur le Nymphée et les Thermes antiques de Nîmes, qui remontaient à 1874. Ses planches abordent plusieurs aspects : les fouilles archéologiques entreprises au pourtour de l'édifice, une étude constructive du nymphée, des relevés et des restitutions du temple de Diane, ainsi que la représentation de fragments. Sa production s'émancipe de celles de ses prédécesseurs ayant représenté ce même site⁹, Piranèse, Charles-Louis Clérisseau (1804), Victor Grangent (1819),

5 Jorge Coli, *Henri Revoil, architecte méridional*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, dir. Jean-Jacques Gloton, Université d'Aix-Marseille, s. d.

6 Archives Nationales, AJ/52/382 : dossiers des élèves architectes à l'École des beaux-arts entre 1870 et 1895 : Simil Alphonse-Paul-Joseph-Marie

7 Alphonse Simil, *Traité de perspective pratique, destiné aux artistes et à l'enseignement de la perspective dans les cours de dessin*, par M. Alphonse Simil, Paris, Ed. A. Morel, 1881.

8 Paul Letarouilly, Alphonse Simil, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*, volume 1 et 2, Paris, Éd. A. Morel, 1882.

9 Marion Monsonogo, *Représenter la construction : regards croisés sur le temple de Diane à Nîmes au XIX^e siècle*, mémoire de recherche de master 1 d'Histoire de l'art sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03, année universitaire 2016-2017.

Charles-Auguste Questel (1838), Henri Révoil (1852), ou encore Auguste Choisy (1873), car c'est une production totale qui embrasse les ruines énoncées dans toutes leurs dimensions, et les dépasse.

Une filiation choisyenne

La particularité des constructions romaines est « d'ériger l'économie en système »¹⁰ afin de réduire au mieux le coût des constructions. Auguste Choisy distingue, dans *l'Art de bâtir chez les romains*¹¹, la construction de la voûte maçonnée de celles construites en grand appareil. Mais cette dernière y est peu évoquée par l'ingénieur, puisque la construction en pierre de taille, notamment la stéréotomie, est caractéristique de l'architecture française du Moyen Âge et de l'époque Moderne. Peu utilisée par les romains, Choisy n'évoque que quelques édifices dont la voûte est construite suivant ce procédé, dont la particularité repose sur l'économie des cintres en bois. Les pierres sont montées en assise régulière « sans se relier ensemble d'aucune manière »¹². C'est pourquoi, le temple de Diane, dont la voûte est édifiée de la sorte, est étudié par tant d'architectes et d'ingénieurs tout au long du XIX^e siècle et a désormais valeur de modèle. Jean-Marie Pérouse de Montclos y a recours pour illustrer la définition de ce type de voûtement, dans son ouvrage *Architecture. Description et vocabulaire méthodiques*¹³ par un relevé de Simil, intitulé : « Coupe sur la galerie des escaliers, état actuel » (**fig. 1**), permettant d'apprécier au mieux l'étude constructive de la voûte. dans la définition de la voûte appareillée en berceau, le théoricien précise, que « les rouleaux accolés peuvent avoir leur faîte à des hauteurs différentes et former des ressauts »¹⁴ qu'il différencie par les lettres A (rouleau) et B (doubleau à un rouleau).

Simil se plaît à représenter le bâtiment dans son état de ruine, notamment sur son lavis intitulé « *L'Intérieur de la Cella, état actuel* » (**fig. 2**). L'édifice est entouré de végétaux, à la manière d'un véritable « relevé manuel », tel que le définit Pérouse de Montclos¹⁵. Nous remarquons le goût de Simil pour la construction l'amène à mettre en évidence l'appareillage, la beauté matérielle des pierres, ainsi que les travées. Le jeu d'ombres et de lumières est souligné et permet de « donner vie » à l'édifice. Ce procédé rappelle Piranèse et ses

10 Auguste Choisy, *L'art de bâtir chez les romains*, Paris, Librairie G. Baranger Fils, 1873, p. 126.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*, p. 126.

13 Jean-Marie Pérouse De Montclos, *Architecture. Description et vocabulaire méthodiques* (1^{re} éd. 1972), Paris, Éd. du Patrimoine, 2011.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 24.

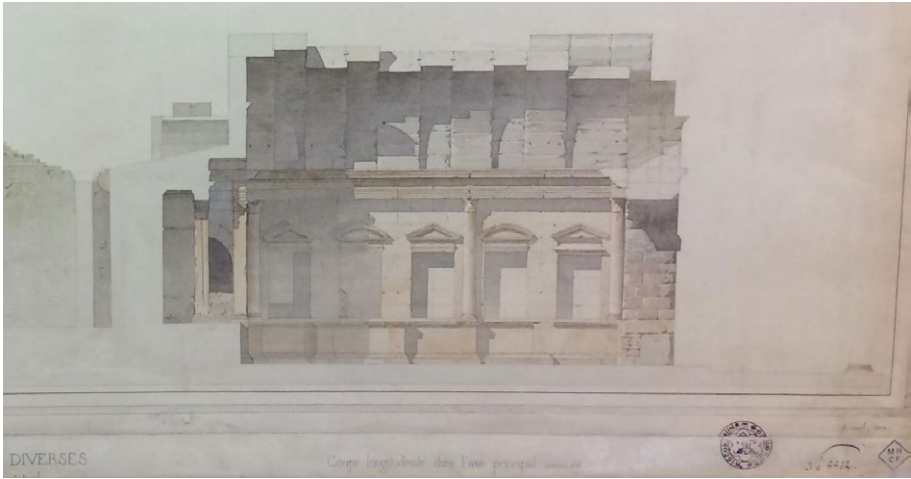


Fig. 1. Alphonse Simil, *Coupe sur la galerie des escaliers, état actuel*, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 1874.



Fig. 2. Alphonse Simil, *Intérieur de la Cella, état actuel*, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 1874.

*Antichità romane*¹⁶, recueil dans lequel l'architecte sublime la ruine par ce jeu de clair-obscur, lui conférant un caractère dramatique. Simil recourt à des tonalités vives. Il accentue les contrastes entre couleurs chaudes et froides, le ton ocre des maçonneries rappelant la matérialité de la pierre locale, celle du pont du Gard, se découpe sur le bleu azur du ciel. Du reste, on décèle chez Simil, une filiation avec l'ingénieur Auguste Choisy, manifeste dans ses relevés et dans ses études constructives portant sur le Nymphée. *L'Art de bâtir chez les Romains*¹⁷ d'Auguste Choisy est publié en 1873, soit l'année précédant la réalisation des châssis de Simil. Ce dernier a dû l'avoir entre les mains, compte tenu de son intérêt pour la dimension constructive de l'architecture. Dans « Des arbres sur les voûtes au « jardin sur le toit ». Classicisme et modernité de la végétation dans *L'art de bâtir chez les Romains* d'Auguste Choisy »¹⁸, Jean-Philippe Garric estime que « l'emploi des ombres est sans équivoque d'aider à la lecture volumétrique. Leur dégradé subtilement velouté révèle également la courbure des surfaces, tandis que le jeu des contre-ombres restitue l'épaisseur des caissons »¹⁹. Il en est de même chez Simil où les ombres marquées reflètent donc la volumétrie de la cella, et permettent d'apprécier au mieux le matériau tout particulièrement sa structure remarquable, celle de sa voûte appareillée en berceau.

La végétation vient sublimer la bâtisse. Comme chez Choisy, arbustes et végétaux affirment « à la fois la beauté des figures et la beauté des objets bâtis que celles-ci représentent »²⁰. Par ailleurs, il y a chez Simil une volonté didactique d'expliquer, par l'état actuel de la cella, la structure de l'édifice afin que l'observateur comprenne, par la suite, sa restitution. Comme chez Auguste Choisy, « cette façon de mêler des schémas relevant d'un raisonnement mathématique et didactique à des éléments qui véhiculent une émotion, une nostalgie, une dimension artistique, se retrouve au début du XIX^e siècle dans le traité de perspective de l'architecte Jean-Thomas Thibault »²¹. Rappelons que Simil a également produit un traité de perspective pratique²² mais, contrairement au traité de perspective de Jean-Thomas Thibault où la dimension artistique et

16 Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane*, [1^{re} édition 1748], seconda edizioni, 4 vol., Rome (Italie), Imp. Salomoni, 1786.

17 Auguste Choisy, *L'art de bâtir chez les romains*, op. cit., 1873.

18 Jean-Philippe Garric, « Des arbres sur les voûtes au « jardin sur le toit. Classicisme et modernité de la végétation dans *L'art de bâtir chez les Romains* d'Auguste Choisy », in *Auguste Choisy (1841-1909). L'architecture et l'art de bâtir*, art. cit., p. 188.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 Alphonse Simil, *Traité de perspective pratique*, op. cit.

pittoresque est bien présente²³, les représentations de Simil restent davantage géométriques et scientifiques.

L'Étude constructive du Nymphée (**fig. 3**) présente des traits lisses et francs, des jeux d'ombres et de lumière qui accentuent les effets de volumétrie. La coupe axonométrique contribue à l'analyse constructive, à la manière des axonométries choisyennes, en rendant lisible la « carcasse » de l'édifice en ruine. Or, si l'on se réfère aux analyses de Thierry Mandoul²⁴, l'axonométrie serait comme une critique de la perspective monoculaire²⁵. Ici, la planche de Simil se singularise de celles qui illustrent son traité sur la perspective²⁶ et où la représentation en perspective permet au contraire de se projeter vers l'infini et l'immatérialité. L'axonométrie, au contraire, « donne à penser l'infini »²⁷, et agit comme une invitation à considérer la matérialité de l'architecture. De plus, l'élément principal de la composition est la travée, disposée sur l'axe central qui se révèle, comme chez Choisy, « l'élément constitutif » que l'on peut « par la pensée [la] détacher de l'ensemble »²⁸. Ce postulat reflète la pensée rationaliste qui domine le XIX^e siècle. C'est une façon, pour Simil, d'extraire du cas étudié un principe général. Car, chez l'ingénieur des Ponts-et-Chaussées, l'élément principal de la composition est la travée.

Il y a donc chez Simil une volonté didactique, dont témoigne la publication de son traité consacré à la perspective²⁹, mais aussi son étude constructive du temple de Diane (**fig. 3**). Simil s'inscrit ainsi dans la lignée des publications précédentes sur l'édifice romain, parues à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, notamment celles de Clérisseau et de Grangent³⁰. Dans son étude, Simil explique le procédé constructif de la voûte dans deux paragraphes annexes

23 Jean-Thomas Thibault, *Application de la linéaire aux arts du dessin*, Paris, Jules Renouard Librairie, 1827.

24 Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, tome 1 et 2, Paris, Gauthier-Villars Imprimeur-Libraire, 1899.

25 « En rejetant le point de fuite à l'infini, l'axonométrie met fin à ce qui constituait et ce dès ses origines, la contradiction majeure du tracé perspectif monoculaire », ainsi que l'a avancé Yve-Alain Bois, celle de figurer l'infini par le point de fuite où convergent des droites supposées parallèles. L'axonométrie renonce à représenter l'impossible, l'infini, et « donne à penser l'infini en situant le centre de la projection géométriquement à l'infini », Thierry Mandoul, *Entre raison et utopie. L'histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*, Wavre (Belgique), Ed. Mardaga, 2008, p. 135.

26 Alphonse Simil, *Traité de perspective pratique*, op. cit.

27 Thierry Mandoul, *Entre raison et utopie*, op. cit., p. 135.

28 Auguste Choisy, *L'histoire de l'architecture*, tome 2, op. cit., p. 424.

29 Alphonse Simil, *Traité de perspective pratique*, op. cit.

30 Marion Monsonogo, *Représenter la construction : regards croisés sur le temple de Diane à Nîmes au XIX^e siècle*, op. cit.



Fig. 3. Alphonse Simil, *Étude de la construction du Nymphée. Coupe axonométrique. Détail de la voûte et de la cella. Détail de la niche principale de la cella du Nymphée. Détail de l'ordre intérieur de la cella du Nymphée*, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 1874.

respectivement intitulés « structure de la voûte de la cella » et « décoration de la voûte de la cella », reflétant un intérêt pour les questions constructives et ornementales. Dans sa description de la structure de la voûte, Simil se fait très précis : « La structure de cette voûte se compose d'arcs-doubleaux dans lesquels sont pratiqués des feuillures de 0,04 de profondeur, pour recevoir les arcs de recouvrements. Cette disposition remarquable n'est pas motivée absolument par l'économie des cintres nécessaires pour la pose des voussoirs parce qu'il fallait pour les claveaux par assises construites pour les retirer par les crampons. Ainsi la charpente était indispensable. L'ordonnance architectonique de la cella avec l'entablement supporté par des colonnes adossées ne permettait pas de poser par-dessus une voûte aussi lourde et c'est par l'encorbellement des arcs saillants qu'on a pu [palier] ce défaut de stabilité. Les claveaux des voutes des escaliers étaient reliés par des crampons en fer posés sur la face des arcs »³¹.

L'architecte met en exergue le défaut de stabilité auquel devaient faire face les constructeurs et la manière dont ils l'ont réglé par l'encorbellement des arcs saillants. C'est, en effet, par les arcs doubleaux en saillie que la voûte est

31 Alphonse Simil, *Étude de la construction du Nymphée. Coupe axonométrique. Détail de la voûte et de la cella. Détail de la niche principale de la cella du Nymphée. Détail de l'ordre intérieur de la cella du Nymphée*, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 1874.

consolidée. Au-dessus de son texte, Simil réalise de petits croquis participant à la compréhension de la structure. Concernant la voûte, il opère une première section longitudinale afin d'analyser, le plus précisément possible, sa formation en berceau. On y décèle les claveaux et les mesures précises. Sous ce premier croquis, un second explique que la construction est en « pierre dure » et met l'accent sur l'encorbellement. Là aussi, des chiffres indiquent les mesures précises de l'appareillage, et la courbure de la voûte est représentée en relief.

Mais l'Étude constructive du Nymphée (**fig. 3**) de Simil ne se limite pas à illustrer l'aspect constructif. Deux personnages sont présents dans son lavis : un homme assis tient dans sa main un instrument pour tailler la pierre, évoquant le savoir-faire de l'artisan et l'idéal romantique du bâtisseur des cathédrales ; au cœur de la cella, un second personnage vêtu d'une toge, contemple la bâtisse. Est-ce la représentation de l'architecte théoricien ? ou celle des arts libéraux contrastant avec les arts dits mécaniques ? Simil reste un architecte « de papier », héritier de la tradition de l'école des beaux-arts, qui veut que l'architecte soit artiste. D'ailleurs, son goût pour l'ornement, s'exprime dans son étude constructive (**fig. 3**), par son texte portant sur la décoration de la voûte de la Cella : « Quoique parmi les fragments conservés dans le nymphée on ne retrouve aucun reste certain de la structure de la décoration de cette voûte ; on peut supposer avec raison que cette partie de l'Edifice était ornée. Il est probable que le principe de cette décoration était semblable à celui des niches de la cella. Les trous qu'on remarque sur les arêtes des arcs-doubleaux et la dégradation des arcs à ces mêmes points font supposer qu'il a dû y avoir jadis des goujons en bronze servant à fixer des caissons en marbre. Les croquis au-dessus font voir comment pouvaient être disposés les caissons, lesquels sont analogues à ceux des plafonds encore existants »³².

Dans sa seconde section longitudinale placée au-dessus de ce texte, Simil réalise un croquis, qui lui permet de figurer la décoration de la voûte. D'ailleurs, il le signifie explicitement, en déclarant qu'il propose une disposition des caissons. Simil s'adresse ainsi au spectateur, désigné comme un élève, et cette volonté didactique s'exprime aussi dans son nouveau plan de fouilles (**fig. 4**). Dans ses relevés et son étude constructive, il se positionne en tant qu'archéologue. À ce titre, il propose un nouveau plan de fouilles – *Plan général du Nymphée et des thermes d'après les découvertes faites jusqu'à nos jours*, Aquarelle, 2^e moitié du XIX^e (**fig. 4**) – qui se distingue de celui réalisé par Henri Révoil, par la vision

32 Alphonse Simil, *Étude de la construction du Nymphée. Coupe axonométrique. Détail de la voute et de la cella. Détail de la niche principale de la cella du Nymphée. Détail de l'ordre intérieur de la cella du Nymphée*, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 1874.

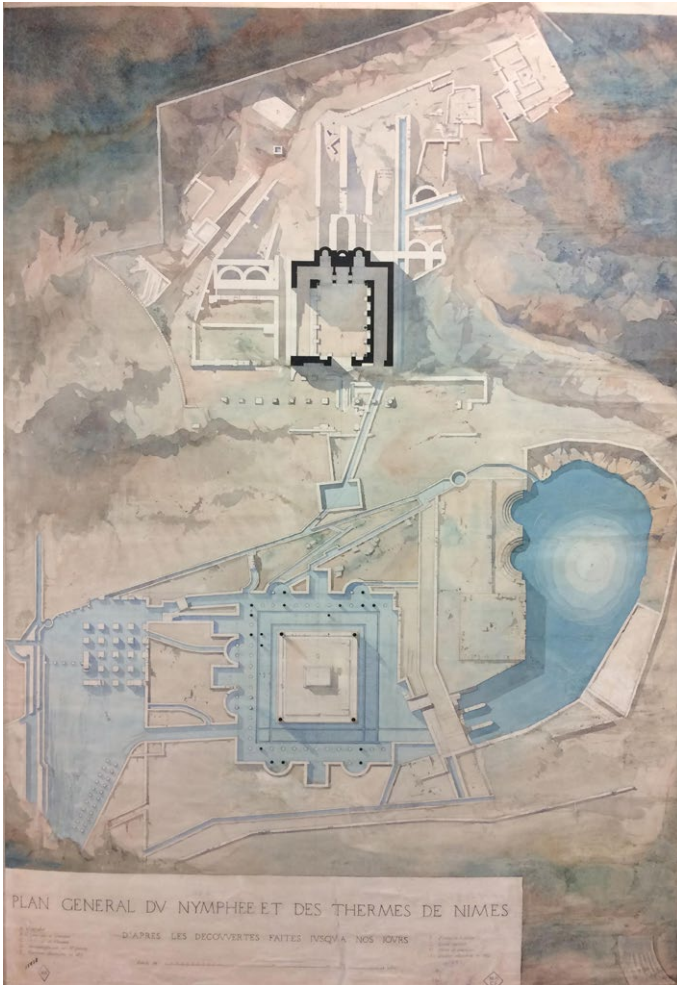


Fig. 4. Alphonse Simil, *Plan général du Nymphée et des thermes d'après les découvertes faites jusqu'à nos jours*, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 1874.

d'ensemble qu'il propose et une volonté didactique affirmée, transcrite par une légende indiquant les différents bâtiments et une note dédiée à l'histoire du lieu. Le temple de Diane est ici replacé dans son contexte topographique et historique.

Dans ses relevés et son étude constructive, Simil utilise différents procédés pour illustrer la perception romantique de la ruine en tant que telle, par le végétal, le jeu d'ombres et de lumière, et afin d'illustrer l'étude constructive, le choix de l'axonométrie accompagnée de commentaires, retrace la pensée rationaliste. Cependant, ni l'un ou l'autre de ces procédés n'est figé. Lorsqu'on

se penche précisément sur ses lavis, les différents regards interfèrent, son étude constructive n'est pas celle d'un ingénieur, même si, nous avons évoqué à son propos une filiation choisyenne, Simil s'attache aussi à l'ornement, à l'idéal de l'architecte-artiste.

Une atmosphère vaporeuse et irréelle

Dans ses restitutions, telles que la *Vue intérieure de la cella (état restauré)* (**fig. 5**), la dimension constructive n'est pas mise en avant, ni la matérialité de la pierre. Ce sont les éléments décoratifs qui ressortent. En effet, dans sa restitution de la cella, la voûte n'est pas considérée pour sa technicité, mais l'ornementation de ses caissons. Simil donne vie à l'intérieur de l'édifice, en le parant de statues féminines et d'un gracieux personnage qui se dirige vers le bassin. Le sol se compose d'éléments décoratifs rehaussés de couleurs chaudes, marquant un contraste significatif avec le bassin contenant une eau d'un bleu éclatant et le reste de la cella en un beige tamisé.

La construction perspective est très prégnante dans cette vue, soulignée par les lignes de fuites et la lumière. Celle-ci vient du claustra et illumine la niche centrale, dans laquelle la statue d'une nymphe est posée, marquant ainsi le point de fuite. La perspective linéaire est clairement recherchée par Simil, et cette représentation rappelle en cela son *Traité de perspective*³³. D'autre part, ce procédé renvoie à l'immatérialité, et à un message délivré par l'auteur. Hubert Damish, dans *L'origine de la perspective*³⁴ écrit ainsi : « Libre à certains de prétendre que la technique est neutre en elle-même, et que si idéologie il y a, elle soit à chercher du côté du message, non du code (et l'on conçoit dès lors l'intérêt, lui-même idéologique, qu'on peut trouver à réduire la perspective à un simple procédé graphique, opération engagée dès le xvi^e siècle)³⁵. Ainsi, la perspective dans la restitution de la cella du temple de Diane (**fig. 5**) de Simil, ne s'appréhende pas comme un simple procédé graphique, mais décrit une époque révolue, où les Romains étaient des maîtres de la construction. Le bâtiment a été détruit par les hommes et les guerres de religion³⁶, son état antérieur idéal est regretté au xix^e siècle. D'ailleurs, l'image de Simil semble irréelle et idyllique, effaçant ainsi la violence passée, le sacrilège. L'architecte met en scène l'intérieur de la cella et y intègre un personnage. Il ne met pas l'accent sur le caractère

33 Alphonse Simil, *Traité de perspective pratique*, op. cit.

34 Hubert Damish, *L'origine de la perspective*, [1^{re} éd. 1987], Paris, éd. Flammarion, 1993.

35 *Ibid.*, p. 10.

36 Au xvi^e siècle, le temple de Diane est occupé par des moniales. Dans le contexte des guerres de religion, et des batailles sanglantes entre catholiques et huguenots, l'édifice est alors mis à feu et saccagé. C'est par cet incident, que la voûte du temple est détruite.



Fig. 5. Alphonse Simil, *Vue intérieure de la cella (restaurée)*, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 1874.

architectonique, mais davantage sur les sensations que le spectateur ressent, par le procédé perspectif. La ruine, objet matériel empreint de la réalité du temps, touche ici à l'immatériel par sa restitution accomplie.

La restitution idéale du temple de Diane tend vers l'immatérialité par le jeu perspectif. Simil poursuit cette voie par ses deux lavis représentant les fragments de l'édifice, qui renvient à un univers irréel et vaporeux. Robin Middleton a pointé que « tout fragment peut être interprété de deux manières, négative ou positive : soit comme le vestige de quelque chose d'achevé, d'une plénitude

irréremédiablement perdue, soit comme un élément régénérateur, susceptible de conférer un sens symbolique et poétique à une entité nouvellement constituée»³⁷. Le fragment est empreint d'un caractère mystérieux, d'un « sens symbolique et poétique »³⁸. Chez Simil, il apparaît comme un contre-point à l'étude constructive du bâtiment, remémorant l'intérêt pour le pittoresque. Rappelons, que durant la seconde moitié du XIX^e siècle, le temple de Diane est constitué en dépôt lapidaire. Au début du XIX^e siècle, Legrand souhaite établir un musée universel de l'architecture et le temple de Diane s'inscrit dans ce projet, par ses nombreux fragments conservés dans la cella, issus des travaux ainsi que des fouilles, effectuées depuis la fin du XVIII^e siècle.

En dépit de son intérêt pour la dimension constructive de l'architecture, Simil consacre donc deux aquarelles aux fragments du temple de Diane. Dans ses *Fragments conservés dans le Nymphée* (fig. 6) l'immatérialité côtoie le tangible, à travers différents débris déposés ici et là. Les attributs de la ruine sont poussés à leur paroxysme, puisque le caractère sublime de la bâtisse amputée, se retrouve dans celui du fragment privé de toute utilité et empreint, de ce fait, d'un caractère mystique. La colonne, d'ordre corinthien, élément principal de l'aquarelle, est mise en évidence par le jeu de lumière, et sa position. Celle-ci lie la structure du temple aux fragments déposés au sol. D'un point de vue métaphorique, elle s'appréhende comme une véritable colonne vertébrale, élément restant debout malgré les stigmates du temps. En cela, la ruine est poussée à son paroxysme. Sa verticalité peut faire écho à celle d'un arbre restant debout, malgré la nature déchaînée. La colonne comme forme primitive, se rattache à une longue histoire qui parcourt toute la théorie de l'architecture classique et dont la cabane primitive de l'abbé Laugier, représente un moment clé : « Ne perdons point de vue notre petite cabane rustique. Je n'y vois que des colonnes, un plancher ou entablement, un toit pointu dont les deux extrémités forment chacune ce que nous nommons un fronton [...] Dans tout ordre d'Architecture, il n'y a que la colonne, l'entablement & le fronton qui puissent entrer essentiellement dans la composition »³⁹.

Au sein des *Fragments conservés dans le Nymphée* (fig. 6), Simil organise une mise en scène intimiste par le jeu d'ombre et de lumière, ainsi que par un élément incurvé au premier plan, créant une sorte de niche. Les éléments végétaux et arbustes qui jouxtent les débris, contribuent à créer une ambiance artistique. Ici, la présence du végétal ne met pas en valeur la volumétrie de la

37 Robin Middleton dans Margaret Richardson, *Joan Soane. Le rêve de l'architecte*, Paris, Éd. Gallimard, 2001, p. 35.

38 *Ibid.*

39 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, *op. cit.* p. 14.

construction mais, au contraire, reprenant le dessus sur la bâtisse, souligne le caractère initial propre à la ruine et évoquent l'élément naturel comme source de toute construction.



Fig. 6. Alphonse Simil, *Fragments conservés dans le Nymphée*, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 1874.

Un autre regard : penser l'infini

Simil n'utilise pas le même mode de représentation pour les relevés et les restitutions. Les relevés sont composés de jeux d'ombre, de lumière, ainsi que d'éléments végétaux, alors qu'un langage perspectif et un goût pour l'ornement se dessinent dans les restitutions. *L'Intérieur de la Cella, état actuel*, (fig. 2) puis *restauré* (fig. 5) reflètent la différence d'appréciation entre, d'un côté, le bâtiment en ruine qui est structure, de l'autre, la restitution reflétant l'époque romaine idéalisée et révolue. La dimension philosophique de ses propositions de restaurations, où seul l'ornement et la perspective sont présents, est attestée. La technique de l'aquarelle et du lavis donne aux tableaux de Simil un aspect diffus. Les contours estompés, les couleurs délavées, constituent traduisent l'inexorable usure du temps. Toutefois, dans ses relevés, Simil utilise l'aquarelle pour rehausser la voûte en berceau du temple, et les jeux d'ombre et de lumière, mettent en relief la matérialité de la pierre.

L'étude des relevés, ainsi que les restitutions de Simil, permettent de dégager deux modes de représentations distinctifs, empreints de messages différents. D'une part, les relevés mettent l'accent sur la structure de l'édifice, la matérialité, et d'autre part, les restitutions traduisent davantage l'immatérialité par le jeu perspectif, tout en reflétant le goût de l'architecte pour l'ornement. La matérialité de la pierre, et le mode de représentation emprunté à Choisy, s'expriment dans son *Etude de la construction du nymphée* (fig. 3) et le conduisent à opter pour une coupe axonométrique afin de présenter la réalité constructive du temple.

Perspective linéaire ou coupes axonométriques tendent finalement vers un même point de fuite situé à l'infini. Simil accompagne alors le spectateur vers un monde irréel et magnifié, nous incitant à l'introspection, qui se retrouve également dans sa restitution ou dans la représentation de fragments superposés, figurés dans un espace abstrait. Alors que ses prédécesseurs représentent le temple de Diane, soit sous son aspect romantique, soit pour ses traits constructifs, l'architecte nous invite au voyage philosophique, rendant ses représentations de l'édifice mystérieuses et hypnotiques, tout comme le temple de Diane. Chez Simil, la ruine est objet constructif, pittoresque et philosophique. En cela, son œuvre est singulière.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Marion Monsonego, *Représenter la construction : regards croisés sur le temple de Diane à Nîmes au XIX^e siècle*, mémoire de Master 1 Histoire de l'Art parcours Histoire de l'Architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2016-2017.

LES ARCHITECTES FRANÇAIS ET L'ÉMERGENCE D'UNE PENSÉE SUR LA VILLE CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE URBAINE (1966-1989)

NICOLE CAPPELLARI

Dans le contexte français, et notamment parisien, des années 1970 et 1980, plusieurs architectes issus de l'École des beaux-arts, impliqués dans la création des nouvelles unités pédagogiques d'architecture (UP ou UPA) après la dissolution de la section architecture en 1968¹, trouvent dans la ville un sujet d'étude privilégié. Pour la première fois, des architectes déplacent leur attention de l'objet architectural et de sa singularité formelle vers la question urbaine. La ville « traditionnelle » devient l'élément central d'une nouvelle réflexion non dénuée de visées opératoires. Ces deux décennies sont marquées par une activité intellectuelle intense (publications, colloques, expositions, concours) portant sur la ville tout en prenant en compte ses formes, son histoire et son développement. L'écriture d'une « histoire » de la ville par les architectes se définit à l'aune d'une attention particulière portée à l'actualité internationale, tant sur le plan des théories que des pratiques architecturales et, d'un profond renouvellement du champ disciplinaire au cours des années 1968². Le post-modernisme et le « pittoresque » anglo-saxons, ainsi que le mouvement italien de la *Tendenza* et la réflexion typo-morphologique des écoles de Rome et de Venise, s'imposent comme des références majeures pour les architectes français. Leurs réflexions se développent autour de ces deux polarités.

En France, ce nouveau lien à la ville s'établit à un moment clé de l'histoire de la discipline, entre les années de contestation et les prémices de changement à l'École des beaux-arts (1962-1968) et la création des UP (1969-1971). Le discours sur l'urbain participe de la dynamique de redéfinition de la discipline, en réaction avec la façon de penser la ville des années d'après-guerre. Cette opposition se manifeste principalement envers les architectes ayant remporté le Prix de Rome,

- 1 Guy Lambert, Éléonore Marantz, *Architectures manifestes. Les écoles d'architecture en France depuis 1950*, Genève, MétisPresses, 2018.
- 2 Caroline Maniaque, Éléonore Marantz, Jean-Louis Violeau, *Mai 68. L'architecture aussi* (cat. exp., Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 mai-17 septembre 2018), Paris, Éditions B2, 2018; Jean-Louis Violeau, *Mai 68 et les architectes*, Paris, Éditions Recherches, 2005.

l'urbanisme fonctionnel des Trente Glorieuses et ses réalisations majeures. Elle se manifeste également d'un point de vue « méthodologique » en s'attaquant aux programmes et aux réglementations urbanistiques « rigides », ainsi qu'à leurs applications concrètes comme les « grands ensembles ».

Tant à l'échelle internationale que française, la réflexion sur la ville qu'engagent les architectes s'exprime par une activité intellectuelle et éditoriale dans les champs de l'Histoire et des théories architecturales et urbaines (publication d'ouvrages et d'articles) et par la pratique du projet, que l'on appelle désormais « projet d'architecture urbaine » ou « projet urbain ». Cet article propose une analyse de cette élaboration intellectuelle, sur la manière dont une génération d'architectes, au cours des années 1970 et 1980, écrit une nouvelle histoire de la ville et contribue au renouvellement de l'histoire urbaine³.

Les architectes se saisissent de l'histoire de la ville. Émergence d'un champ d'étude

L'écriture de l'histoire de la ville est investie par un groupe – plus ou moins constitué – d'architectes qui, dans le contexte de l'après mai 68, enseignent et conduisent leurs travaux de recherche dans différentes UP⁴. Philippe Panerai et Jean Castex (UP3, Versailles), Bernard Huet et Bruno Fortier (UP8, Belleville), Antoine Grumbach (UP6, La Villette puis UP8, Belleville), Pierre Pinon, Alain Borie et Pierre Micheloni (UP5, Nanterre) font partie de ce groupe s'intéressant à la question urbaine, la ville et son histoire⁵.

- 3 Le champ disciplinaire de l'histoire urbaine se développe en France à la frontière entre histoire, géographie, sciences sociales et urbanisme. Pierre Lavedan et Marcel Poète sont précurseurs. Pour comprendre la portée de leur pensée dans l'écriture de l'histoire urbaine par les architectes cf. Michaël Darin, « The study of urban form in France », *Urban Morphology*, n°2(2), 1998, p. 63-76. À ces références, s'ajoutent les enseignements du géographe Marcel Roncayolo, du philosophe Henri Lefebvre et de l'architecte et urbaniste Robert Auzelle.
- 4 Très jeunes, pour certains tout juste diplômés, ils intègrent les équipes pédagogiques des nouvelles UP, menant de front activités de recherche, d'enseignement et, parfois, réalisation de projets. Philippe Panerai explique ce rapprochement intellectuel : « Ça et là, parallèlement, dans les Écoles, avec des objectifs voisins et des références proches, les uns plus historiens, les autres plus morphologues, plusieurs groupes empruntaient des voies similaires » ; Philippe Panerai, « Les territoires de l'architecture. Petit parcours de l'analyse urbaine », *Marnes. Documents d'architecture*, École d'architecture, de la ville et des territoires de Marne-la-Vallée, n°2, 2012, p. 368.
- 5 Ces architectes sont issus de différents ateliers de l'École des beaux-arts : Philippe Panerai (né en 1940), Jean Castex (né en 1942) et Bernard Huet (1932-2001) de l'atelier de Louis Arretche, Pierre Pinon (né en 1945), Alain Borie (né en 1942) et Pierre Micheloni (1944-2003) de l'atelier de Jean Bossu, Antoine Grumbach (né en 1942) de l'atelier Eugène Beaudouin et après de celui de Georges Candilis, Christian Devillers (né en 1946) de l'atelier de Georges-Henri Pingusson,

Le contexte soixante-huitard a certainement favorisé l'émergence d'une nouvelle pensée sur la ville et d'une nouvelle appréhension de son histoire de la part des architectes. Outre la rupture avec l'enseignement Beaux-Arts déjà bien étudiée⁶, le passage du statut d'architecte-artiste et d'architecte-praticien à celui d'architecte-intellectuel est concomitant à l'émergence et au développement de la recherche en architecture. C'est en opposition au « système Beaux-Arts » que la théorie et l'histoire architecturales et urbaines acquièrent une valeur centrale. Les architectes revendiquent désormais une élaboration intellectuelle comme préalable au projet ou comme pratique architecturale autonome, ce que leur permet un contexte institutionnel renouvelé par la création du Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA, 1972), l'émergence d'un enseignement sur la ville, la création d'institutions dédiées à l'architecture comme l'Institut français d'architecture (Ifa, 1981) et le Pavillon de l'Arsenal (1988) et le renouvellement des pratiques éditoriales.

Le *Rapport de la commission ministérielle de la recherche architecturale* d'André Lichnerowicz (1970) et la création du CORDA (1972) sont deux jalons importants dans la démarche de légitimation de la recherche architecturale. Ils permettent de multiplier les appels d'offre, les contrats de recherche et la publication des résultats des travaux⁷. Parmi eux, bon nombre traitent de la question urbaine, notamment de la ville historique. *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*⁸, publié en 1977 sous la direction de Philippe Panerai, est le résultat

Certains ont poursuivi leur formation dans les champs de l'urbanisme comme Philippe Panerai et Bruno Fortier (né en 1947) à l'Institut d'urbanisme de l'université de Paris (IUUP) ; d'autres en se tournant vers l'histoire comme Pierre Pinon et Jean Castex, ou la sémiologie, comme pour Antoine Grumbach qui suit les enseignements de Roland Barthes à l'EPHE (1967-1968). Certains sont partis à l'étranger, comme Jean Castex qui en 1968-1969 se trouvait à l'Institute of Architects de New York grâce à la bourse Delano-Aldrich en travaillant avec Roger Katan sur la théorie urbanistique de l'« advocacy planning », ou Bernard Huet et Christian Devillers qui ont obtenu un Master en architecture à l'Université de Pennsylvanie en suivant des cours de Louis Kahn.

- 6** Michel Denès, *Le Fantôme des Beaux-Arts. L'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Paris, Les Éditions de la Villette, 1996 ; Jean-Louis Violeau, *Mai 68 et les architectes*, op. cit. ; Jean-Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'italophilie*, Paris, In Extenso, Recherche à l'École d'architecture Paris-Villemin, 1984, rééd. Bruxelles, Mardaga, 2015 ; Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2006.
- 7** Trois colloques portent sur le développement de la recherche en architecture entre 1974 et 1984 : « Histoire et théorie de l'architecture » (Paris, Institut de l'environnement, 1974), « Architecture, recherche et action » et « Rencontres, recherche, architecture » (UP Marseille, 1984).
- 8** Philippe Panerai (dir.), Jean Castex, Jean-Charles Depaule, *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*, Paris, Dunod, coll. « Aspects de l'urbanisme », 1977. Le rapport de recherche écrit en 1975 avait comme titre : « Évolution comparée des modèles architecturaux et des modèles culturels

du premier appel d'offre lancé par le CODA en 1974. Cet ouvrage s'impose rapidement – et demeurera durablement – comme une référence dans ce champ de la recherche. Durant ces mêmes années, Bernard Huet et Christian Devillers mènent une recherche à l'Institut d'études et de recherches architecturales (IERAU, UP8, Belleville) sur « Les origines de l'espace architectural moderne », recherche qui débouchera notamment sur la publication d'une étude sur la ville du Creusot⁹. Ces deux ouvrages sont les premiers d'une dizaine de publications majeures qui, du milieu des années 1970 à la fin des années 1980, contribuent au renouvellement de l'historiographie dans le champ de l'histoire urbaine¹⁰.

L'impulsion donnée par le CODA est profondément liée aux recherches effectuées dans les laboratoires des UP. Le développement de la recherche dans ces établissements favorise également l'émergence d'approches historiques. Dans les nouvelles UP, recherche et enseignement se nourrissent mutuellement, tant en termes de contenus que de méthodes. Philippe Panerai l'explique de manière très explicite lorsqu'il évoque le processus de recherche ayant conduit à la publication de *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*. Au sein de l'Association pour le développement de la recherche sur l'organisation spatiale (ADROS), les étudiants étaient impliqués dans des recherches qui deviennent un champ d'expérimentation pour l'analyse des formes urbaines et pour l'histoire¹¹. Dès

..... dans la ville industrielle d'Hausmann à Le Corbusier. De l'îlot à la barre: contribution à une définition de l'architecture urbaine ».

- 9** Bernard Huet (dir.), Christian Devillers, *Le Creusot. Naissance et développement d'une ville industrielle. 1782-1914*, Paris, Seyssel, Champ Vallon, 1981.
- 10** Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Forme et Déformation des objets architecturaux et urbains*, Paris, Ensba, 1978; Philippe Boudon, *Richelieu. Ville nouvelle. Essai d'architecturologie*, Paris, Dunod, coll. « Aspects de l'urbanisme », 1978; Jean Castex, Patrick Céleste, Philippe Panerai (avec la collab. de Katherine Burlen et Catherine Furet), *Lecture d'une ville: Versailles*, Paris, Le Moniteur, coll. « Architecture. Études », 1980; Bruno Fortier, *La Politique de l'espace parisien à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, CODA, 1975; Bruno Fortier, Alain Demangeon, *Les Vaisseaux et les Villes: l'Arsenal de Cherbourg*, Liège, Mardaga, coll. « Architecture + Archives », 1978; Bruno Fortier, *La métropole imaginaire: un Atlas de Paris*, Liège, Mardaga, Paris, IFA, 1989; Bernard Huet (dir.), Christian Devillers, *ibid.*; Philippe Panerai (dir.), Jean Castex, Jean-Charles Depaule, *Formes urbaines, op. cit.*; Philippe Panerai, Jean-Charles Depaule, Marcelle Demorgon, *Éléments d'analyse urbaine*, Bruxelles, AAM, 1980; Philippe Panerai, Françoise Divorne, Bernard Gendre, Bruno Lavergne, *Les Bastides d'Aquitaine, du Bas Languedoc et du Béarn. Essai sur la régularité*, Bruxelles, AAM, 1985.
- 11** « Il arrive des jeunes enseignants, qui leur [aux étudiants] racontent que les choses sont simples, qu'il faut qu'ils lisent ceci plus cela plus cela; on fait des exercices, et puis on se promène en voiture, on se promène à pied, on se promène à vélo, on regarde ce que l'on voit. C'est très stimulant. On commence à faire des voyages: en 1970 à Londres, en 1971 à Amsterdam, en 1972 on retourne à Londres, en 1973 on va en Suisse et en Allemagne, notamment à Francfort. En 1974 il y a un appel d'offre de recherche [...]. On a monté le laboratoire de recherche de Versailles

qu'ils commencent à enseigner à UP3 en 1969, Jean Castex et Philippe Panerai emmènent leurs étudiants dessiner et analyser des villages dans le Rouergue (fig. 1). Ce corpus de dessins¹², se rapprochant des travaux d'Albert Laprade¹³, témoigne de leur grand intérêt pour les caractères typologiques et pittoresques de l'architecture traditionnelle. Ces éléments deviendront primordiaux tant dans leur enseignement de l'histoire et du projet, que dans leurs publications et travaux de recherche¹⁴.

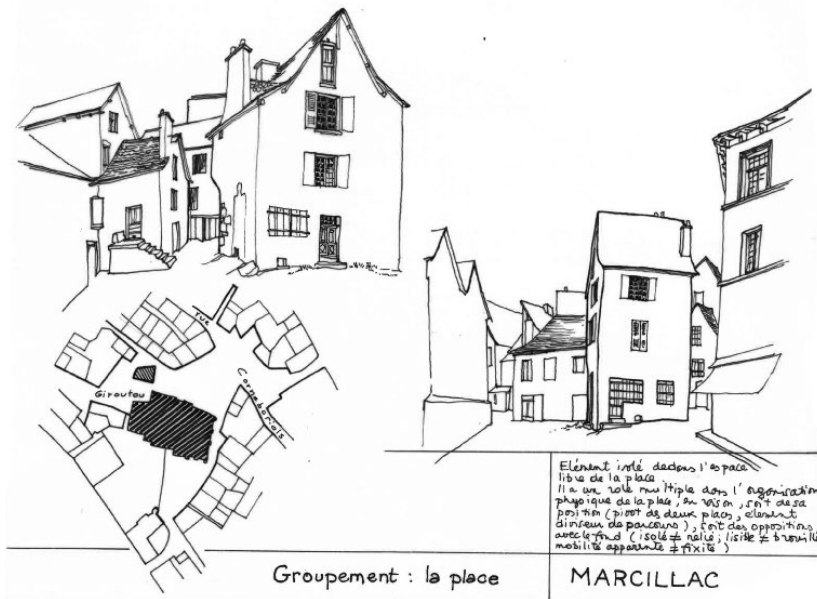


Fig. 1. Philippe Panerai, Étude des villages traditionnels pour le diplôme à l'IUUP en 1969 : « Structures urbaines et villageoises dans le Haut-Rouergue, analyse typologique de 12 agglomérations ». « Marcillac, groupement : la place » (Archives personnelles de Philippe Panerai).

en 1974 pour répondre à cet appel d'offre. Il n'y avait pas de séparation entre enseignement et recherche. C'est à dire que les questions que l'on se posait, on avait un groupe d'étudiants d'une bonne quinzaine de personnes qui avait participé. On faisait des cours à l'école [...]. Ça devenait une espèce de jeu, chaque fois qu'on avait une nouvelle idée on l'expliquait, on en discutait avec eux»; Extrait d'un entretien avec Philippe Panerai (Paris, 21 février 2017).

- 12** Certains, conservés dans les archives personnelles des enseignants, ont été présentés lors de l'exposition *Mai 68. L'architecture aussi!* (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 mai-17 septembre 2018, commissaires: Caroline Maniaque, Éléonore Marantz, Jean-Louis Violeau).
- 13** Huit albums de croquis sur l'architecture vernaculaire d'Albert Laprade ont été publiés entre 1942 et 1967 aux éditions Vincent, Fréal et Cie., Paris.
- 14** Philippe Panerai (dir.), Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Michel Veyrenche, *Formes urbaines*, op. cit.; Jean Castex, Patrick Céleste, Philippe Panerai, *Lecture d'une ville: Versailles*, op. cit.;

L'enseignement et l'écriture de l'histoire urbaine se révèlent en étroite interdépendance au-delà de la seule UP3. Il existe même un espace intellectuel, le séminaire inter-UP « Paris comme forme urbaine » (1981-1983, dirigé par Bruno Fortier), permettant aux enseignants-chercheurs et aux étudiants des différentes UP de se rencontrer autour de ces questions¹⁵. L'ouverture de l'Ifa (1981) et du Pavillon de l'Arsenal (1988), permettent ce rapprochement. Pendant les premières années de son activité, l'Ifa, grâce à l'aide financière de plusieurs ministères¹⁶, s'intéresse à la question urbaine. Bruno Fortier est sollicité pour réaliser des études sur quinze sites parisiens, publier un ouvrage et réaliser une grande exposition sur l'histoire de la capitale (*La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*, 1989). Cette exposition sera suivie par d'autres manifestations sur le thème de l'urbain¹⁷. Par ailleurs, cette nouvelle acception de l'histoire urbaine guide aussi le travail de l'Atelier parisien d'urbanisme (APUR) : les études préalables au schéma directeur d'aménagement du sol et au plan d'occupation des sols (POS) de François Loyer (1974) et celles, préalables au projet urbain, de Pierre Micheloni alimentent le débat sur la ville qui intéresse à la fois les architectes, les écoles d'architecture, les institutions et les acteurs opérationnels.

La diffusion des études sur l'histoire de la ville conduites en France par les architectes français, mais aussi celle d'ouvrages internationaux rendue possible par une augmentation sensible du nombre de traductions, permettent d'ouvrir un débat théorique, par publications interposées, avec d'autres « Écoles ». Bernard Huet, rédacteur de *L'Architecture d'Aujourd'hui* à partir de 1974, introduit un vocabulaire nouveau et des thèmes spécifiques au champ d'étude : « morphologie urbaine », « typologie architecturale », « historiographie opérative », « histoire

Françoise Divorne, Bernard Gendre, Bruno Lavergne, Philippe Panerai, *Les Bastides d'Aquitaine, du Bas-Languedoc et du Béarn. Essai sur la régularité*, op. cit.

- 15** Nicole Cappellari « *La Métropole imaginaire, un Atlas de paris : entre création et exposition* », 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.
- 16** Pour une liste des ministères ayant participé, voir Bruno Fortier, Italo Rota, *Manière de montrer l'urbanisme*, Paris/Rome, Éditions Carte Segrete/Ifa, 1990.
- 17** « À la recherche de l'urbanité : savoir faire la ville-savoir vivre la ville », (Biennale de Paris, Paris, du 24 septembre 1980 au 10 novembre 1980) ; « La présence de l'histoire », (Paris, Chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière, du 15 octobre 1981 au 20 décembre 1981) ; « Architecture en France. Modernité-postmodernité (nouvelles tendances de l'architecture française) », (Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, du 17 novembre 1981 au 06 février 1982) ; « Paris comme forme urbaine, un atlas des travaux », (Paris, Ifa, du 11 janvier 1983 au 22 janvier 1983) ; « Paris, la ville et ses projets », (Paris, Pavillon de l'Arsenal, exposition permanente inaugurée le 13 décembre 1988).

urbaine»¹⁸. Il s'agit d'un moment clé de l'histoire de la discipline, où apparaissent les « slogans » de l'architecture urbaine, où se multiplient les références aux architectes étrangers, où se développe un débat sur la ville. Parallèlement aux revues, entre le début des années 1970 et le milieu des années 1980, l'édition d'architecture s'ouvre au champ de l'histoire urbaine : collection « Aspects de l'urbanisme » dirigée par Philippe Boudon chez Dunod¹⁹, collection « Formes Urbaines » dirigée par Bernard Huet et Antoine Grumbach chez L'Équerre²⁰, collection « Espacement » dirigée par Françoise Choay aux Éditions du Seuil²¹. Ces maisons d'édition jouent un rôle de première importance pour la diffusion des théories anglo-saxonnes, allemandes et italiennes. Ce nouveau corpus de textes contribue à créer un socle de références pour les auteurs français qui les interrogent dans leurs propres publications²². En tout, une vingtaine de textes

- 18** Ces notions sont particulièrement présentes dans les articles suivants de *L'Architecture d'Aujourd'hui* : Georges Teyssot [1946] (luav, Venise), « Notes de lecture », n°174, juillet-août 1974, p. XLI-XLIV ; Christian Devillers, « Typologie de l'habitat et morphologie urbaine », *ibid.*, p. 18-22 ; dans Bernard Huet, « Editorial », n°177, février 1975, p. VII. Pour approfondir les différentes définitions données par les architectes en France cf. Nicole Cappellari, *Les architectes de l'urbain (1968-1989). L'analyse urbaine entre théorie et projet*, M2 Histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, URF 03, année universitaire 2016-2017, p. 45-49.
- 19** Parmi les ouvrages majeurs traduits publiés par Dunod : Christopher Alexander, *De la synthèse de la forme, essai*, 1974 ; Christopher Alexander, Serge Chermayeff, *Intimité et vie communautaire : vers un nouvel humanisme architectural*, 1972 ; Ebenezer Howard, *Les Cités-jardins de demain*, 1969 ; Kevin Lynch, *L'image de la cité*, 1969 ; Robert Venturi, *De l'ambiguïté en Architecture*, 1971. Dans la collection « Espace et Architecture » seront publiés : Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, 1978 ; Manfredo Tafuri, *Architecture et humanisme : de la Renaissance aux réformes*, 1980 ; Manfredo Tafuri, *Projet et utopie : de l'Avant-garde à la métropole*, 1979 ; Bruno Zevi, *Le langage moderne de l'architecture*, Paris, Dunod, 1981.
- 20** Parmi les ouvrages majeurs traduits publiés par L'Équerre : Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture*, 1982 ; Steen Eiler Rasmussen, *Villes et architectures : un essai d'architecture urbaine par le texte et l'image*, 1984 ; Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, 1982 ; Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes : l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, 1980 ; Raymond Unwin, *L'étude pratique des plans de villes : introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension*, 1981.
- 21** Parmi les ouvrages majeurs traduits publiés par Le Seuil : Jean-François Augoyard, *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, 1979 ; Pier Luigi Cervellati, Roberto Scannavini, Carlo De Angelis, *La nouvelle culture urbaine : Bologne face à son patrimoine*, 1981 ; Ildefonso Cerdà, *La théorie générale de l'urbanisation*, 1979 ; Christopher Alexander, *Une expérience d'urbanisme démocratique : l'Université d'Oregon*, 1976 ; Joseph Rykwert, *La Maison d'Adam au paradis*, 1976.
- 22** Aux ouvrages cités en note 19, 20 et 21, s'ajoutent, parmi les italiens : Carlo Aymonino, Manlio Brusantin, Gianni Fabbri, Aldo Rossi et al., *La città di Padova*, Rome, Officina Edizioni, 1970 ; Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia, op. cit.*, p. 5 ; Manfredo Tafuri,

(ouvrages et rapports de recherche) ayant comme sujet l'histoire de la ville sont publiés en France entre le début des années 1970 et la fin des années 1980²³. Trois approches se dessinent : les ouvrages abordant la ville selon le modèle italien, au travers d'une lecture typo-morphologique prenant en compte l'histoire urbaine et les caractéristiques du site, les ouvrages intégrant l'analyse des formes urbaines et une lecture des pratiques des habitants, les ouvrages associant la morphogenèse de la ville au thème de l'*Atlas* et de la mémoire.

L'analyse urbaine entre morphogénèse et histoire : la reprise du modèle italien

Les premiers ouvrages d'histoire urbaine publiés en France par des architectes doivent beaucoup aux méthodes italiennes développées par Carlo Aymonino, Aldo Rossi et Saverio Muratori, des auteurs incontournables pour aborder la ville à partir de ses formes. Les architectes français s'approprient d'ailleurs le vocabulaire de leurs homologues italiens : « morphologie », « forme urbaine », « structure urbaine », « typo-morphologie » en ce qui concerne la forme de la ville, « typologie », « analyse typologique », « type », « types bâtis », « types urbains », « type architectural », en ce qui concerne les édifices. L'ouvrage de François

Teoria e storia dell'architettura, Bari, Laterza, 1969 ; parmi les anglo-saxons : Gordon Cullen, *The concise landscape*, The Architectural Press, Paperback édition, 1961 ; Ivor De Wolfe, *The Italian townscape*, New York, G. Braziller, 1966.

- 23** Des rapports de recherche sont rédigés : Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Formes urbaines et Sites de méandre*, Rueil-Malmaison, GEFAU, Nantes, École d'architecture de Nantes, VRD, 1981 ; Ahmet Gülgönen, François Laisney (dir.), *Morphologie urbaine et typologie architecturale*, rapport de recherche CORDA 1974, IERAU, 1977 ; Bernard Huet (dir.), Jean-Pierre Braun, Bernard Leroy, Serge Santelli et al., *Bourges, politique municipale, morphologie urbaine et typologie architecturale au XIX^e siècle*, rapport de recherche DGRST 1973, IERAU, 1975 ; Bernard Huet, Michèle Lambert, Marie-France Martin, *Les Faubourgs de Toulouse au XIX^e siècle*, École d'architecture de Paris-Belleville, Ipraus, BRA, Nantes, École d'architecture de Nantes, VRD, 1986 ; Bernard Huet (dir.), Michèle Lambert, Marianne Perché, Jean-Marc Peysson, *Mécanique de la percée urbaine de 1750 à 1900. Les trois percées d'Orléans*, École d'architecture de Paris-Belleville, Ipraus, BRA, Nantes, École d'architecture de Nantes, VRD, 1988 ; Philippe Panerai, Anne-Marie Châtelet, Bernard Gendre, *Villes neuves et villes nouvelles. Les Composantes rationnelles de l'urbanisme français*, École d'architecture de Versailles, Ladrhaus, BRA, Nantes, École d'architecture de Nantes, VRD, 1986 ; Pierre Pinon, Patricia Boniface, Patrick Gullon, *Lotissements spéculatifs et Formes urbaines. Le Quartier de la Chaussée d'Antin à la fin de l'Ancien Régime*, École d'architecture de Paris-La Défense, BRA, Nantes, École d'architecture de Nantes, VD, 1986.

Laisney, *Morphologie urbaine et typologie architecturale* (1977)²⁴, joue un rôle de premier plan dans ces « transferts » conceptuels et sémantiques.

Les premières publications françaises s'inscrivant dans la continuité des travaux italiens sont *Système de l'architecture urbaine, le quartier des Halles à Paris*²⁵ de Françoise Boudon, André Chastel, Hélène Couzy et Françoise Hamon (1977) et *Versailles : lecture d'une ville*²⁶ de Jean Castex, Patrick Céleste et Philippe Panerai (1978). Le croisement d'une lecture historique, d'une analyse typo- morphologique de la ville et la prise en compte de l'évolution des formes urbaines dans le temps prolongent les méthodes italiennes. De cette manière, la forme urbaine est présentée comme un élément indépendant des facteurs économiques et sociaux. Dans *Versailles : lecture d'une ville*, Jean Castex précise que l'objectif n'est pas, « de chercher dans les mécanismes économiques, sociaux, ou politiques, mais en eux-mêmes, au plan morphologique. C'est une des hypothèses de ce travail : la ville est un objet architectural qui a, comme objet et comme architecture, une logique que n'épuisent pas ses déterminations économiques, sociales ou politiques »²⁷. Par conséquent, l'histoire de la ville qui s'écrit dans ces ouvrages est profondément liée à sa forme, aux éléments qui la composent et à son système de fonctionnement (entre une morphologie générale et les typologies particulières). Pour Jean Castex, faire l'histoire de la ville revient à « faire parler la syntaxe de l'architecture »²⁸. Philippe Panerai le confirme quelques années plus tard, soutenant qu'« il est temps de lire la ville comme une organisation, d'en démontrer la logique, d'en décrire la structure formelle »²⁹. En lien à l'idée de ville en tant que structure et en tant qu'architecture de matrice « rossienne », l'histoire de la ville devient « celle de cet objet bâti, comment, par quelles stratifications, déposées les unes sur les autres, cet objet a pu être construit »³⁰.

24 Ahmet Gülgönen, François Laisney (dir.), *Morphologie urbaine et typologie architecturale*, op. cit., p. 14.

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

26 Jean Castex (dir.), Patrick Céleste, Philippe Panerai, *Lecture d'une ville : Versailles*, op. cit.

27 *Ibid.*, p. 3.

28 Intervention de Jean Castex (« 1965-1975, de l'atelier Arretche à UP3, Versailles : La recherche d'une nouvelle pédagogie »), 20 octobre 2016, Paris (INHA). L'idée de syntaxe semble être reprise par Tafuri qui parlait de « l'exaspération de la syntaxe » dans son ouvrage *Teorie e storia dell'architettura* (1968).

29 Philippe Panerai, Marcelle Demorgon, Jean-Charles Depaule, *Éléments d'analyse urbaine*, op. cit., p. 9.

30 Jean Castex (dir.), Patrick Céleste, Philippe Panerai, *Lecture d'une ville : Versailles*, op. cit., « Introduction », p. XI.

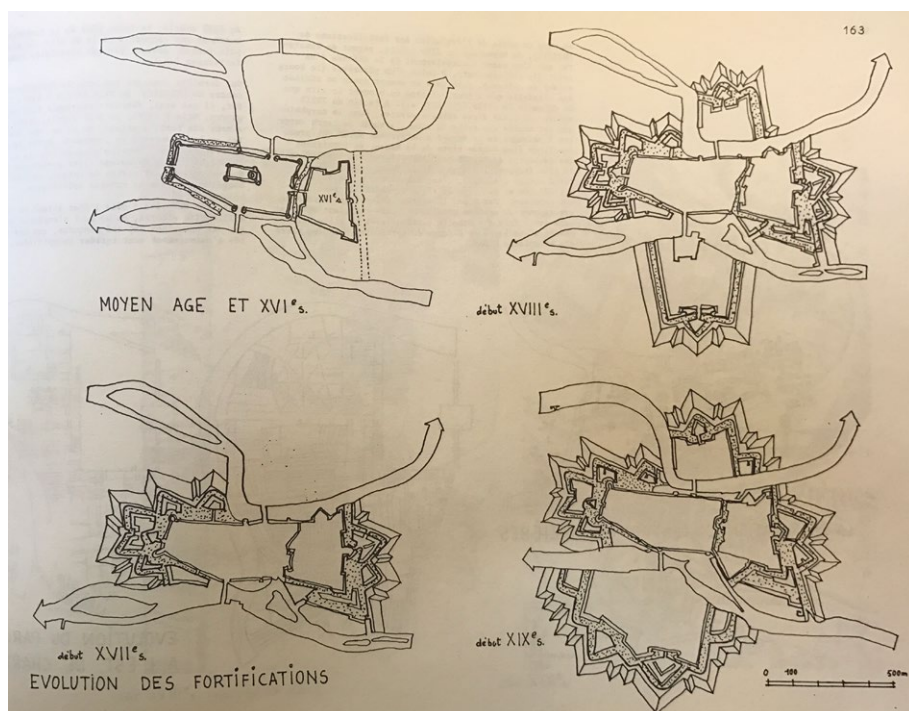


Fig. 2. Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Formes urbaines et Sites de méandre*, Rueil-Malmaison, GEFU, Nantes, École d'architecture de Nantes, VRD, 1981, p. 163.

Certains auteurs associent la géographie urbaine à cette approche typomorphologique pour aboutir à une histoire « géomorphologique » de la ville. *Formes urbaines et site de méandres*³¹, publié en 1981 par Alain Borie, Pierre Micheloni et Pierre Pinon, présente ainsi la forme urbaine en rapport direct avec son site : l'hypothèse des auteurs est que la ville se modèle au travers de la géographie de son site et devient ainsi « reconnaissable » parmi d'autres. Le site, « support physique » de la ville, garantit selon les auteurs une continuité de la forme urbaine dans le temps³² (**fig. 2**). La tradition typomorphologique italienne est ici réenvisagée comme un rapport entre morphologie urbaine et typologie des sites, ceux-ci étant présentés par un atlas tenant compte des caractéristiques géographiques. De façon analogue, les auteurs de l'ouvrage *Les Bastides d'Aquitaine, du Bas-Languedoc et du Béarn*³³ proposent d'identifier

31 Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Formes urbaines et sites de méandres*, *op. cit.*

32 *Ibid.*, p. 8; Jean-Michel Avramides, Lucien Bessière, Pierre Pinon, *Site et développement urbain*, Paris, La Documentation française, 1974, p. 10.

33 Françoise Divorne, Bernard Gendre, Bruno Lavergne, Philippe Panerai, *Les Bastides d'Aquitaine, du Bas-Languedoc et du Béarn*, *op. cit.*

les variations d'un même modèle urbain au prisme de la topographie³⁴. Étude historique et analyse géographique sont ici essentielles pour comprendre la morphologie, comme l'avait déjà souligné Aldo Rossi dans *L'architecture de la ville* (1966) en affirmant qu'« on peut observer et décrire cet « artefact » [la ville] ou bien essayer d'en comprendre les valeurs structurelles. Mais il reste que la géographie de la ville est inséparable de son histoire; et, sans l'une comme sans l'autre, nous ne pouvons comprendre son architecture »³⁵. Les auteurs des *Bastides* raisonnent selon les mêmes termes soutenant l'idée que « le village n'a pas de sens hors du terroir où il s'inscrit, ni la ville sans le bourg qui lui a donné naissance »³⁶.

Parallèlement, d'autres recherches sur l'histoire de la ville mobilisent ces méthodes mais en les déployant à une échelle différente : celle de l'îlot urbain. Dans leur ouvrage manifeste *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*³⁷ (1977), Philippe Panerai, Jean Castex et Jean-Charles Depaule entreprennent d'aborder l'histoire de la ville par celle des îlots, envisagés comme éléments fondateurs de la ville classique. Les exemples de Paris, Londres, Amsterdam, Francfort ou encore la « ville ouverte » de Le Corbusier y sont mobilisés comme cas paradigmatiques de transformations d'îlots. Ces derniers sont analysés sur une période historique limitée, identifiée comme la plus représentative de leur genèse et de leur développement. Ainsi, l'histoire de Paris est abordée au prisme de la période haussmannienne, celle d'Amsterdam au temps d'Hendrik Petrus Berlage, Francfort sous Ernst May. Dans cette approche, la « micro-histoire » de l'îlot urbain est mise en avant pour expliquer une histoire urbaine élargie.

Dans le même temps, dans *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*³⁸ (1978), Pierre Pinon, Alain Borie et Pierre Micheloni introduisent les concepts de « forme » et de « déformation » de la ville et de ses éléments constitutifs. Les édifices sont mis en relation avec certaines caractéristiques contextuelles qui modifient règles et modèles d'origine. Tout en partant des schèmes définis par Rudolf Wittkower ou Paul Frankl dans le champ de l'histoire

34 *Ibid.*, p. 39.

35 Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, Paris, L'Équerre, 1981 [1966], p. 117-118. Un autre ouvrage fondamental illustrant le rapport entre architecture, ville et territoire est *Le territoire de l'architecture* de Vittorio Gregotti (Paris, L'Équerre, 1982 [1966]).

36 Françoise Divorne, Bernard Gendre, Bruno Lavergne, Philippe Panerai, *Les Bastides d'Aquitaine, du Bas-Languedoc et du Béarn*, *op. cit.*, p. 5.

37 Philippe Panerai (dir.), Jean Castex, Jean-Charles Depaule, *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*, *op. cit.*

38 Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, *op. cit.*

de l'architecture³⁹, les auteurs, en prenant en compte les « irrégularités » de la ville et son caractère évolutif, donnent une lecture plus « vivante » de la ville.

L'analyse urbaine à partir des pratiques des habitants : « modèles culturels et architecture »

Un second courant intellectuel émerge en France, dans le champ de l'histoire urbaine. Elle se place à la convergence entre histoire, typo-morphologie et pratiques sociales des habitants. Ce regard, particulièrement novateur dans le contexte national mais aussi international, s'appuie sur les récents apports de la sociologie⁴⁰, notamment sur les travaux d'Henri Lefebvre et d'Henri Raymond, Antoine et Nicole Haumont sur le pavillonnaire⁴¹.

En 1973-1974, le lien entre sociologie et architecture est exploré par Bernard Huet et Christian Devillers dans une étude sur « Les origines de l'espace architectural moderne », qui aboutira à la publication, en 1981, du livre *Le Creusot. Naissance et développement d'une ville industrielle*⁴². Dépassant la méthodologie italienne, Christian Devillers et Bernard Huet associent forme urbaine et analyse typologique du logement – permettant d'identifier les étapes significatives de l'évolution urbaine – à la sociologie, se référant aux « modèles culturels » des habitants conceptualisés par Henri Raymond⁴³. Les typologies architecturales ne sont plus considérées seulement comme éléments structurant la ville, mais aussi comme « signifiant de pratiques reconnues par les membres d'un corps social »⁴⁴. L'hypothèse retenue est que les pratiques de l'espace des individus sont fonction de leur culture et qu'identifier ces pratiques est essentielle aux historiens pour comprendre les différents types d'habitation (fig. 3). L'objet architectural, appréhendé dans son contexte urbain, devient ici une clé de compréhension du processus général de création et d'évolution de la ville.

39 Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, London, Warburg Institute, 1949; Paul Frankl, *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style 1420-1900*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1968.

40 Jean-Louis Violeau, *Mai 68 et les architectes*, *op. cit.*, en particulier le chapitre II « Trajectoires ».

41 Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, *op. cit.*; Henri Raymond, Nicole Haumont, Marie-Geneviève Raymond, Antoine Haumont, *L'habitat pavillonnaire*, Paris, Centre de Recherche d'Urbanisme et Institut de Sociologie urbaine, 1966.

42 Christian Devillers, Bernard Huet, *Le Creusot. Naissance et développement d'une ville industrielle*, *op. cit.*

43 Henri Raymond, « Habitat. Modèles culturels et architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 174, juillet-août 1974, p. 50-53.

44 Christian Devillers, « Typologie de l'habitat et morphologie urbaine », *art. cit.*, p. 18-19.

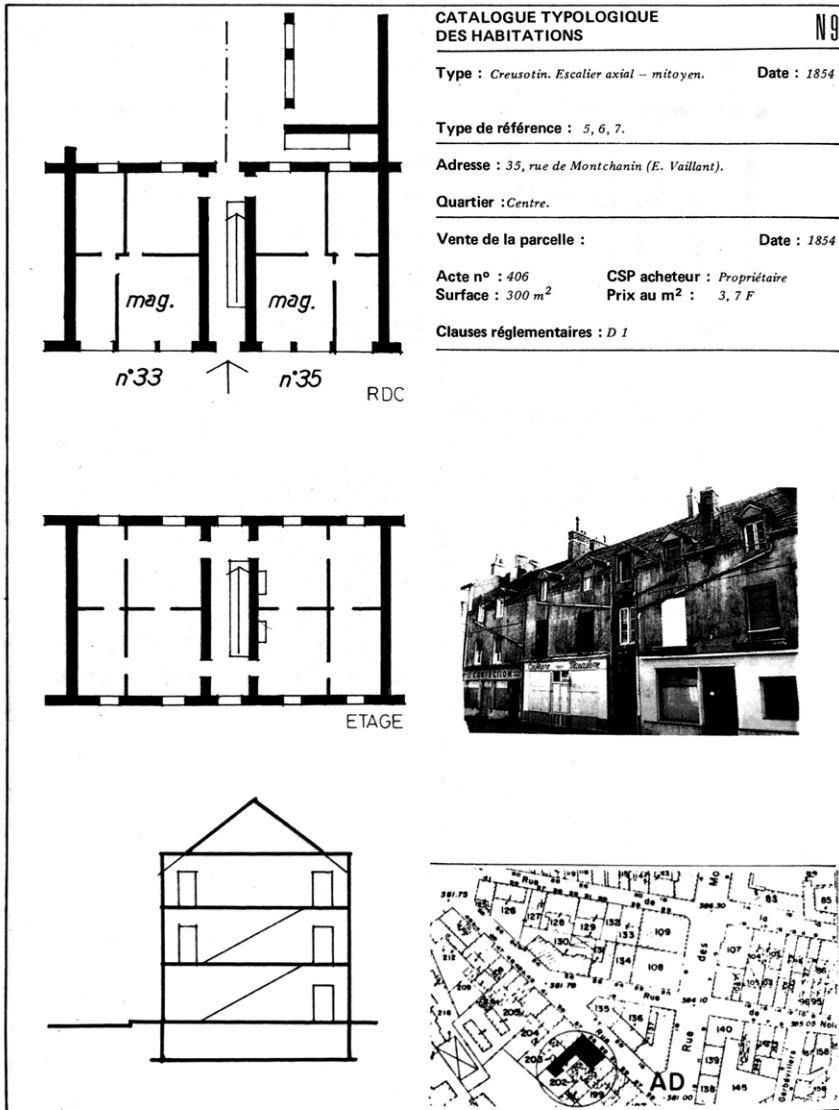


Fig. 3. Bernard Huet (dir.), Christian Devillers, *Le Creusot. Naissance et développement d'une ville industrielle. 1782-1914*, Paris, Seyssel, Champ Vallon, 1981, p. 188.

La ville et la mémoire: l'outil de l'atlas

Une troisième tendance ouvre les méthodes typo-morphologiques à une vision plus poétique de ville. Antoine Grumbach et Bruno Fortier en appellent ainsi à l'histoire, à la philosophie et à la sémiologie. La collaboration de Bruno Fortier

avec Michel Foucault pour l'ouvrage *Les machines à guérir*⁴⁵ et la proximité entre Antoine Grumbach et Roland Barthes, son directeur de thèse à l'École pratique des hautes études (EPHE), ont certainement joué un rôle important dans l'élaboration de cette approche. Plusieurs concepts s'imposent : l'idée d'une ville comme fruit d'une « sédimentation historique », insérée dans la « longue durée »⁴⁶ et porteuse d'une « mémoire collective »⁴⁷. Certains titres et passages de leurs publications fonctionnent comme des « slogans » et témoignent d'une nouvelle façon de comprendre et d'appréhender la ville ; Antoine Grumbach parle ainsi de la ville comme « collage », comme « théâtre de la mémoire », de son « inachèvement perpétuel ». Cette sémantique est chargée d'un contenu imaginaire qui renvoie à un substrat traversant l'évolution urbaine dans le sens où ces architectes considèrent la ville comme une sédimentation de formes urbaines et de constructions successives⁴⁸. Les concepts de collage et de fragmentation en acquièrent ainsi une valeur poétique. En référence à *La città analoga* d'Aldo Rossi (1976) et à *Collage city* de Colin Rowe (1978), Bernard Huet et Antoine Grumbach présentent des *Autoportraits*⁴⁹, collages prenant

45 Anne Thalamy, Blandine Kriegel, Michel Foucault, François Béguin et Bruno Fortier, *Les machines à guérir : aux origines de l'hôpital moderne*, Bruxelles, Madraga, 1979.

46 La notion de « longue durée » a été conceptualisée par Fernand Braudel : *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949, p. XIII.

47 L'idée de « mémoire collective » est développée par Maurice Halbwachs, notamment dans *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950.

48 À propos de la « ville comme collage », Grumbach affirme : « La ville comme forme peut s'assimiler à un vaste collage. Une œuvre sédimentaire où les constructions et les tracés se superposent, se complètent et s'opposent à travers l'histoire. Les tentatives pour saisir la forme des villes se sont souvent soldées par un échec car elles se fondent exclusivement sur une nostalgie de la pureté, une quête de l'origine, faisant référence à des logiques de compositions aveugles aux irrégularités et aux déformations induites par la forme du parcellaire ou l'apparente incohérence des réseaux viaires » ; Antoine Grumbach, « La ville comme collage », *Prague, avenir d'une ville historique capitale*, Paris, Éditions de l'aube, 1992, p. 229-235 ; « L'inachèvement perpétuel », Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, Les mini PA, 26, p. 36-61 ; « Les socles ou l'évidente nécessité de la mémoire », *Nouvelles Littéraires*, juin 1977 ; « Le théâtre de la mémoire », *Architectural Design*, n° 8-9, p. 2-6, août-septembre 1978. À propos de la « ville comme collage », Grumbach affirme : « La ville comme forme peut s'assimiler à un vaste collage. Une œuvre sédimentaire où les constructions et les tracés se superposent, se complètent et s'opposent à travers l'histoire. Les tentatives pour saisir la forme des villes se sont souvent soldées par un échec car elles se fondent exclusivement sur une nostalgie de la pureté, une quête de l'origine, faisant référence à des logiques de compositions aveugles aux irrégularités et aux déformations induites par la forme du parcellaire ou l'apparente incohérence des réseaux viaires » ; Antoine Grumbach, « La ville comme collage », *Prague, avenir d'une ville historique capitale*, op. cit., p. 229.

49 Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart, *La città analoga*, présentée à la Biennale de Venise, 1976, (collage de papiers, feutre, encre de Chine, gouache et film synthétique sur papier, 230 × 240 cm) ; Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Cambridge,

la forme de paysages urbains « impurs », fruits de la coexistence (voire de la confrontation) dans un même espace de représentation d'édifices de différentes périodes de l'histoire (fig. 4 et 5). En résulte une ville en évolution constante où l'histoire urbaine est un élément essentiel. En 1976, dans « Les promenades de Paris. L'art d'accommoder les restes »⁵⁰, Antoine Grumbach exprime pour la première fois de manière explicite son intérêt pour l'histoire de la ville. Il analyse l'intervention d'Adolphe Alphand à Paris pas seulement selon l'idée d'une « systématisation » des règles. Il accompagne la lecture typologique d'exemples attestant de la flexibilité d'interventions qui « s'accommodent des restes », du tissu existant. La suite de ses travaux montre un rapport plus direct avec le projet architectural; les thèmes du collage, l'idée de compléter la ville selon son contexte, et l'attention à l'espace public relèvent davantage d'une théorie architecturale et urbaine préalable au projet, que de l'écriture d'une histoire urbaine.

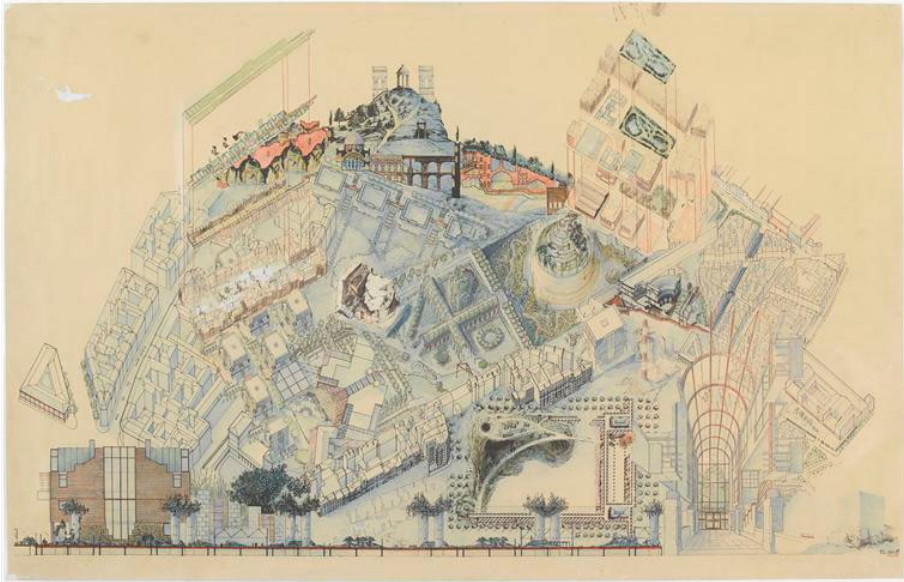


Fig. 4. Antoine Grumbach, « Autoportrait architectonique », 1979, reproduction de l'original (Archives personnelles d'Antoine Grumbach).

Massachusetts, MIT Press, 1978; Bernard Huet, *Per me quod eritque fuitque estque patet, ou Autoportrait*, avec D. Bigelamn, J. P. Feugas, B. Le Roy et S. Santelli, 1980 (Photographie, Centre d'Archives d'Architecture du xx^e siècle, Fonds Bernard Huet, 164 IFA 236); Antoine Grumbach, *Autoportrait architectonique*, novembre 1979, encre de Chine et crayons de couleur sur papier, 65,3×102 cm (Archives du Centre Pompidou, AM 1996-2-261).

50 Antoine Grumbach, « Les promenades de Paris. L'art d'accommoder les restes », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 185, mai/juin 1976, p. 97-106.

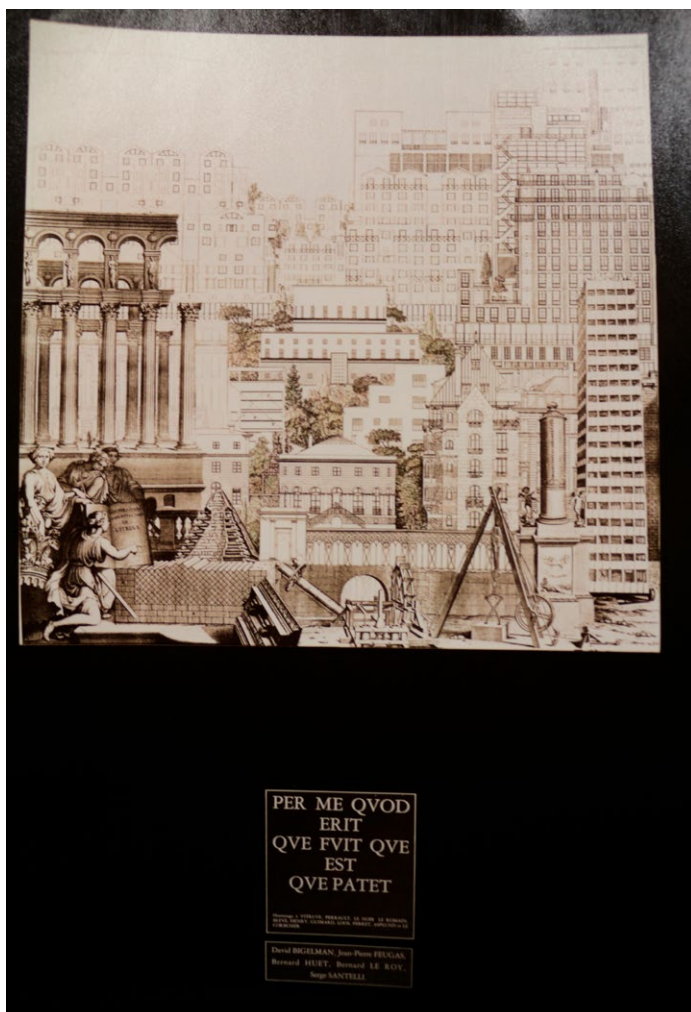


Fig. 5. Bernard Huet, « Per me quod erit que fuit que est que patet », ou « Autoportrait », avec D. Bigelman, J.-P. Feugas, B. Le Roy et S. Santelli, 1980, reproduction de l'original (Coll. Bernard Huet, Centre d'Archives d'Architecture du xx^e siècle).

Le rapport entre théorie architecturale et histoire est aussi présent dans l'élaboration de l'*Atlas* dans le cadre du séminaire « Paris comme forme urbaine ». *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*, ouvrage publié par Bruno Fortier en 1989, parallèlement à l'exposition éponyme présentée à l'Ifa, revient sur l'évolution de quinze sites parisiens façonnés à différentes périodes de l'histoire⁵¹. S'y

51 Nicole Cappellari « *La Métropole imaginaire, un Atlas de paris : entre création et exposition* », art. cit.

impose l'idée d'une ville « mobile », « mouvante » dans le temps, résultant de la superposition d'interventions qui ne sont pas nécessairement en lien avec les politiques urbaines. Les projets mineurs y sont présentés avec le même traitement graphique que les plus spectaculaires parce que, selon Bruno Fortier, ils contribuent, ensemble à la transformation de la ville. Dans la continuité des premières études typo-morphologiques, chaque site est présenté au moyen de restitutions graphiques (plans et en axonométries) explicitant la méthode mobilisée dans ce travail de recherche. Toutefois, Bruno Fortier dépasse cette première lecture en adjoignant à la réalité urbaine un substrat de projets non réalisés, restés en suspend dans un état de possibilité comme la Bibliothèque royale de d'Étienne-Louis Boullée (1785, non réalisée). Loin d'être une simple restitution graphique de la ville, l'*Atlas* entend rendre compte de la complexité de l'élaboration urbaine et offre, dans une perspective opérationnelle, un socle de connaissances historiques et d'outils théoriques pouvant être mobilisés dans les interventions à venir.

L'irruption de l'histoire dans l'élaboration, par les architectes français, d'une pensée sur la ville, participe à l'élargissement de champs disciplinaires (histoire urbaine, architecture, urbanisme) ; elle contribue également à la redéfinition des méthodes d'intervention sur la ville. Si les approches françaises se nourrissent de celles développées en Italie ou dans le monde anglo-saxon, elles se définissent aussi au regard de certaines spécificités nationales. Le rejet d'une « esthétique » de la représentation (le dessin de tradition Beaux-Arts) et de l'urbanisme moderniste et technocratique des années 1950 et 1960, invite certains architectes à s'approprier différemment la thématique urbaine. L'histoire de la ville qui en résulte n'en demeure pas moins protéiforme, relevant à la fois de la microhistoire définie par Carlo Gizburg⁵² et de méthodes de classement typologique mobilisée par exemple par Françoise Choay (*La règle et le modèle*, 1980) ou par Georges Perec (*Espèce d'espaces*, 1974)⁵³. Au-delà des différentes sensibilités, les architectes s'appuient sur le dynamisme du contexte culturel et intellectuel des années 1970 et 1980. Leur attention à l'histoire, la géographie, la sociologie et la philosophie leur permet d'élaborer une histoire urbaine qui est à la fois une histoire des formes et une histoire sociale et culturelle de la ville. L'écriture de cette histoire participe d'une pensée plus globale où la ville est placée au cœur des processus d'analyse et de création architecturales.

52 L'édifice a une valeur d'indice dans un contexte urbain élargi et fait part d'une histoire urbaine plus générale. Pour la méthode indiciaire de la microhistoire cf. Carlo Gizburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du xvi^e siècle*, Paris, Aubier, 1980 [1976].

53 Françoise Choay, *La règle et le modèle : Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Espacements », 1980 ; Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Nicole Cappellari, *Les architectes de l'urbain (1968-1989). L'analyse urbaine entre théorie et projet*, M2 Histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, URF 03, année universitaire 2016-2017.

LE PROGRAMME INTER-UP « VILLE ORIENTALE » (1981-1987), ENTRE RECHERCHE DE L'AUTRE ET RECHERCHE DE SOI : UNE CONTRIBUTION AU RENOUVEAU DE LA DISCIPLINE ARCHITECTURALE APRÈS 1968

DIANE AYMARD

Décembre 1968, à la suite du tumultueux mois de mai, entérine la fin de l'enseignement de l'architecture à l'École des beaux-arts. Alors que depuis plus d'une décennie les étudiants en architecture demandent une refonte de leur enseignement¹, treize Unités pédagogiques d'architecture (UPA ou UP) sont créées en province – à partir des anciennes écoles régionales – ainsi que cinq UP, puis trois autres courant 1969, à Paris. À ce moment-là, pour « les gens qui ont commencé à enseigner [...], il y avait tout à faire : faire des cours, constituer des disciplines »², afin d'ancrer la formation et la pratique architecturale dans les réalités sociales, économiques, géographiques et historiques de l'époque ; afin de supplanter l'ancien système Beaux-Arts et le modèle antique unique, et d'éviter le déclassement – déjà entamé – de la profession. Aussi, face au besoin de renouveau dans lequel se trouve la discipline architecturale, plusieurs jeunes diplômés devenus enseignants vont s'imprégner et s'approprier des théories et courants de pensée étrangers afin de développer de nouvelles approches de l'architecture et de l'urbanité. Parmi ces figures étrangères majeures, on retrouve Aldo Rossi et la *Tendenza*, Manfredo Tafuri ou, dans le monde anglo-saxon, Kevin Lynch et Robert Venturi. À cette italophilie³ et cette américanophilie⁴, s'ajoute

1 Dès 1954, des mouvements de revendication se font entendre dans les écoles régionales. Par la suite, le décret-cadre Debré de 1962 amorce la réforme à venir. Jean-Louis Violeau, *Les architectes et mai 68*, Paris, Recherches, 2005.

2 Entretien avec Alain Borie, Arcueil, 27 janvier 2017.

3 Jean-Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, Paris, Mardaga, 2015 [1984] ; Cristiana Mazzoni, *La Tendenza, une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*, Marseille, Parenthèses, 2013.

4 Caroline Maniaque, *Les architectes français et la contre-culture nord-américaine 1960-1975*, thèse en architecture, Jean-Louis Cohen (dir.), Paris, Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, 2006 ; Caroline Maniaque, *Go West : des architectes au pays de la contre-culture*, Marseille, Parenthèses, 2014.

d'autre part un attrait pour les pays extra-occidentaux : une « orientalophilie » ? Cet attrait s'expliquerait non pas par la présence de grands penseurs et théoriciens de l'architecture, mais par l'espérance d'une alternative postmoderne qui puiserait aux sources d'une architecture « non pervertie par l'industrialisation ».

Cette fascination pour les pays extra-occidentaux n'est toutefois pas nouvelle. En effet, l'Orient – fantasmé ou empreint de réalité – est depuis longtemps une source de curiosité dans les sociétés occidentales. Au fil des siècles, l'Orient recouvre, selon les occidentaux, des territoires de plus en plus retirés : des pays bibliques à l'Inde à la fin du xviii^e siècle, jusqu'à l'Extrême-Orient asiatique au début du xix^e siècle⁵. Au xvii^e siècle, des voyages d'érudits, d'artistes et d'architectes en quête de traces de civilisations méconnues ou peu connues sont organisés, ce qui annonce la naissance de l'archéologie. Cette appétence s'accroît au xviii^e siècle ; entre 1751 et 1753, James Stuart et Nicholas Revett entreprennent, grâce au soutien de la Société des Dilettanti, un grand nombre de relevés et de dessins de monuments antiques grecs qu'ils retranscrivent dans les quatre volumes des *Antiquities of Athens*⁶ (1762) ; Julien-David Le Roy, quant à lui, publie en 1758 *Les ruines des plus beaux bâtiments de la Grèce*⁷ à la suite d'un voyage en Italie et en Grèce. Ces explorations scientifiques auxquelles participent artistes, architectes, archéologues, médecins et écrivains deviennent des affaires publiques financées par l'État au xix^e siècle car, comme le souligne Lynne Thornton, « dans cet orient dépositaire des traditions dont est issue l'Antiquité classique, l'élargissement des découvertes archéologiques, le déchiffrement des écritures et la lecture des textes anciens offrent une source nouvelle d'inspiration et de méditation »⁸. Cet attrait pour l'Orient, notamment à travers un retour à la Grèce antique, est d'autant plus marqué chez les architectes par le changement d'orientation donné au Grand Prix de Rome. En effet, le 15 février 1845 l'Académie des Beaux-Arts accorde l'autorisation aux jeunes architectes envoyés à l'Académie de France à Rome d'élargir leur Grand Tour, initialement centré sur l'Italie, à la Grèce, « mère des arts », puis à l'Asie mineure⁹.

5 Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (trad. Catherine Malamoud), Paris, Seuil, 1980 [1978], p. 33.

6 James Stuart, Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens*, Londres, Ed. J. Haberkorn, 1762, vol. 1-4.

7 Julien-David Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, Louis-François Delatour, 1758.

8 Lynne Thornton, *Les orientalistes, peintres et voyageurs, 1828-1908*, Paris, ACR Editions, 1983, p. 11, cité dans Dominique Jacobi (dir.), *Pascal Coste, Toutes les Égypte*, (cat. exp., Bibliothèque Municipale de Marseille, 17 juin-30 sept. 1998), Marseille, Parenthèses, 1998, p. 10.

9 Marie-Christine Hellman et Fraïsse Philippe (dir.), *Paris – Rome – Athènes, Le voyage en Grèce des architectes français aux xix^e et xx^e siècles*, (cat. exp., ENSBA, 12 mai-18 juil. 1982), Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1982.

Théodore Ballu sera le premier, en 1844-1845, à consacrer ses envois de Rome à un édifice grec : le Temple de Minerve Poliade¹⁰.

Au xx^e siècle, le regard porté par le monde occidental sur l'Orient bascule. Les architectes d'avant-garde ne s'intéressent plus tant aux monuments qu'à une architecture peu étudiée, celle du quotidien et de l'ordinaire. De son fameux voyage initiatique en Orient entrepris en 1911¹¹, Charles-Édouard Jeanneret, dit Le Corbusier, a retenu qu'il avait « vécu quatre mois de magistrale simplicité : la mer, des monts de pierre et de même profil – la Turquie avec les mosquées, les maisons de bois, les cimetières, l'Athos avec des couvents fermés comme une prison autour de l'unique église byzantine ; la Grèce avec le temple et la cahute : la terre était nue »¹². Ce faisant, le regard des architectes modernes, affecté d'un « désir extrême de retour à l'essentiel, d'archaïsme au sens natif de ce terme »¹³, demeure marqué par un certain orientalisme dans lequel les cultures orientales seraient vues comme un lieu où la primitivité et le peu de développement procurent une heureuse simplicité à la vie. C'est à partir de la deuxième moitié du xx^e siècle que les intellectuels occidentaux, simultanément aux mouvements d'indépendance qui s'expriment à travers le monde, vont davantage prétendre à une approche « réaliste » des pays extra-occidentaux, comme le sous-entend la fameuse phrase de Claude Lévi Strauss : « je hais les voyages et les explorateurs »¹⁴. Cependant, cette approche a parfois été détournée, utilisée à d'autres desseins et poussée à son extrême pour alimenter le « dégoût de la civilisation blanche »¹⁵ par les sociétés occidentales elles-mêmes.

Dans les années 1960 et jusqu'au début des années 1980, les mouvements d'extrême-gauche occidentaux développent une solidarité envers les peuples du Sud partageant une aversion envers l'impérialisme des États-Unis « coupables » d'avoir bombardé le Vietnam au napalm ou encore d'avoir renversé le régime du président chilien Salvador Allende. Les leaders communistes charismatiques – Mao, Fidel Castro, Che Guevara, et même l'ayatollah Khomeini ayant mené la révolution iranienne – fascinent alors la Nouvelle Gauche occidentale car ils mènent une révolution sociale, marxiste, non seulement contre l'impérialisme

10 *Ibid.*

11 Yannis Tsiomis, *et al.*, *L'invention d'un architecte, Le voyage en orient de Le Corbusier*, Paris, Éd. de la Villette, 2013.

12 Le Corbusier, Jean Petit, *Le voyage d'Orient*, Marseille, Parenthèses, 1978 [1966], p. 170.

13 Paul Chemetov, « Hommage », Richard Klein (dir.), *Roland Simounet à l'œuvre, Architecture 1951-1996*, (cat. exp. Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 21 oct. 2000-27 jan. 2001), Villeneuve-d'Ascq, Éd. Musée d'art moderne Lille Métropole, Ifa, 2000, p. 16.

14 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 9.

15 Pascal Bruckner, *Le sanglot de l'homme blanc : Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Paris, Seuil, 1983, p. 32.

et le capitalisme, mais aussi contre la culture occidentale globale. En France, les mouvements d'indépendance sont soutenus avec engouement par une jeunesse d'extrême gauche en rupture avec les mouvements de gauche traditionalistes¹⁶. La pensée tiers-mondiste apparaît comme l'opportunité de racheter les fautes commises par l'homme occidental : « L'indépendance des anciennes colonies nous laisse cependant une possibilité de rachat : nous engager aux côtés des peuples en lutte, aider toujours et partout le Sud à terrasser le veau d'or occidental. Ainsi la naissance du Tiers-Monde comme force politique a-t-elle engendré cette nouvelle catégorie : le militantisme expiatoire »¹⁷.

Dans ce contexte favorisant le « goût d'un ailleurs après 1968 certainement, et peut-être dans un mouvement d'idées, de réflexions qui traversait les années 1960 »¹⁸, plusieurs jeunes architectes vont découvrir un ou plusieurs pays extra-occidentaux, une culture étrangère, un « Autre » et un « Ailleurs ». Deux éléments favorisent l'organisation de ces premiers voyages. Tout d'abord, il y a la présence d'étudiants étrangers au sein des Beaux-Arts, et plus généralement dans les études supérieures, puis il y a le service national effectué au titre de la coopération. Ainsi, Samir Abdulac, étudiant franco-syrien dans l'atelier de Jean Bossu, soumet en 1965 à Alain Borie (architecte, né en 1942), étudiant dans le même atelier, l'idée d'un premier voyage à travers la Syrie, le Liban et la Turquie. Ce voyage en entraîne un autre (1973) durant lequel Alain Borie parcourt avec Pierre Pinon (architecte-archéologue, né en 1945) la Syrie, l'Irak, la Turquie, la Grèce et l'Italie. De même, Jean-Charles Depaule (sociologue, né en 1945) effectue son premier voyage au Proche-Orient lorsqu'il passe ses vacances au Liban chez un ami rencontré en classe d'hypokhâgne¹⁹. Quelques années plus tard (1970-1972), Jean-Charles Depaule part enseigner le français au Caire où il fait la connaissance de Sawsan Noweir (architecte-historienne, née en 1946)²⁰. Pour sa part, Pierre Clément (architecte-ethnologue, né en 1941) se rend pour la première fois en Asie du Sud-Est en août 1968 afin d'effectuer son service national. Il se rend ensuite au Laos, avec sa compagne Sophie Charpentier (architecte, née en 1942), pour participer à la construction d'une école d'ingénieurs agricoles. Durant ce premier séjour en Asie, plusieurs rencontres les amènent à effectuer des relevés et photographies qui nourrissent la thèse d'ethnologie qu'ils entreprennent, une fois de retour en France, sur les

16 Paul Berman, *Cours vite camarade! La génération 68 et le pouvoir*, Paris, Denoël, 2006, p. 45.

17 Pascal Bruckner, *Le sanglot de l'homme blanc*, op. cit., p. 17

18 Entretien avec Charles Goldblum, Paris, 7 février 2017.

19 Entretien avec Jean-Charles Depaule, Paris, 31 janvier 2017.

20 Jean-Charles Depaule est lié d'amitié avec André Raymond par le biais de son frère aîné, le sociologue Henri Raymond. Lorsque Jean-Charles Depaule part au Caire, André Raymond est directeur de l'Institut français d'études arabes de Damas.

« rituels » constructifs au nord du Laos²¹ (fig. 1). Charles Goldblum (architecte-urbaniste, né en 1944) découvre également l'Asie du Sud-Est lors de sa mission d'enseignement dans le cadre de la coopération à la faculté des Beaux-Arts de Phnom Penh au Cambodge en 1969, puis à Vientiane au Laos. Serge Santelli

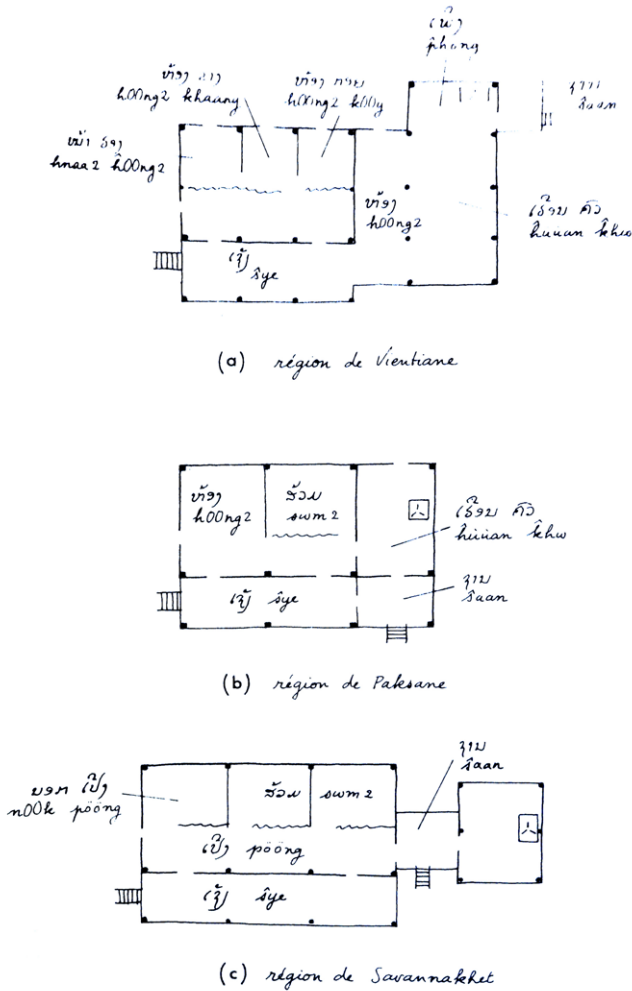


Fig. 1. « Fig. 106. Vocabulaire du plan de la maison », document tiré de Sophie Charpentier et Pierre Clément, *L'habitation Lao dans les régions de Vientiane et de Louang Prabang: réunir les bois, réunir les mains*, thèse en ethnologie, Lucien Bernot (dir.), Paris, École pratique des hautes études / CERA, tome 1, 1975, n.p.

21 Sophie Charpentier, Pierre Clément, *L'habitation Lao dans les régions de Vientiane et de Louang Prabang: réunir les bois, réunir les mains*, thèse en ethnologie, Lucien Bernot (dir.), Paris, École pratique des hautes études / CERA, tome 1 et 2, 1975.

(architecte-urbaniste, né en 1944), à son retour des États-Unis²², effectue son service national (1971) et choisit d'enseigner à l'Institut technologique d'art, d'architecture et d'urbanisme de Tunis (ITAAUT) plutôt qu'à l'université de La Plata en Argentine.

Fort de leurs premières expériences personnelles, ces personnalités vont, en 1981, initier le programme d'enseignement inter-UP « Ville orientale », dont l'objectif est de « réfléchir sur la ville orientale au présent, et notamment, par rapport à sa spécificité et son héritage historique, sur les conceptions et les pratiques urbanistiques et architecturales »²³. Fédéré par le département « Architecture comparée » de l'Institut français d'architecture dont Pierre Clément est le directeur, le programme s'organise autour des enseignants de l'UP n°3 : Jean-Charles Depaule, Sawsan Noweir et Philippe Panerai (architecte-urbaniste, né en 1940) ; des enseignants de l'UP n°6 : Christelle Robin (psychologue-sociologue, 1943-2015) et Yong-Hak Shin (architecte, 1943-2018) ; des enseignants de l'UP n°8 : Serge Santelli et Brian Brace Taylor (historien, 1943-2017) ; de Charles Goldblum enseignant à l'UP n°1, ainsi que des enseignants de l'UP n°5 : Alain Borie et Pierre Pinon à partir 1983 (fig. 2).

Favorisé mais non induit par la pensée tiers-mondiste, l'intérêt porté aux pays extra-occidentaux par les acteurs du programme « Ville orientale » s'explique davantage par la crise que connaît la discipline architecturale, crise au cours de laquelle les sciences humaines ont été désignées – se sont désignées ? – comme la solution pouvant sortir les architectes de ce marasme. Charles Goldblum raconte que « par rapport aux *post-colonial studies* actuelles, il y avait peut-être moins [au sein du programme] l'idée que c'était un malheur ou une catastrophe dont nous avons en quelque sorte le poids à assumer que d'être occidental »²⁴. En réalité, le regard porté sur ces pays s'avère être un moyen de questionner la situation française, les états actuels et à venir de la discipline architecturale. Il agit comme médium pour refondre la discipline, ce qu'affirme de manière plus générale l'ethnologue Georges Balandier : « À travers les siècles, une étonnante continuité s'affirme : l'appel à l'exemple du « sauvage » ou du « primitif » s'inscrit le plus souvent dans l'argumentation des penseurs réformateurs, voire dans celle des révolutionnaires »²⁵. Cette forme de *Détour*²⁶, concept développé par Georges Balandier et qui implique le fait d'aller « voir ailleurs » pour « connaître

22 Caroline Maniaque, *Les architectes français et la contre-culture nord-américaine 1960-1975*, *op. cit.*, 2006.

23 Présentation du cycle de conférences du programme « Ville orientale » par Jean-Charles Depaule, « Programme de l'année 81-82 », document non daté, AN 20120418/110.

24 Entretien avec Charles Goldblum, Paris, 7 février 2017.

25 Georges Balandier, *Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1957, p. 7.

26 Georges Balandier, *Le détour : pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985.

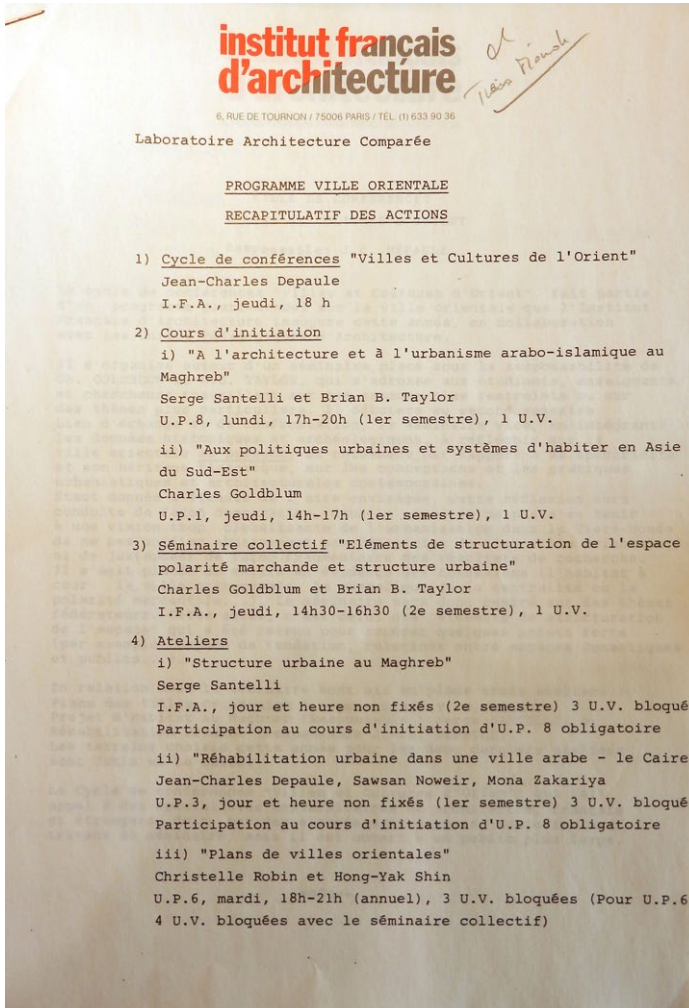


Fig. 2. « Programme Ville orientale. Récapitulatif des actions », vers 1982. Archives Nationales (AN), Fonds de l'IPRAUS, dossiers de Pierre Clément : 20120418/110.

autrement », permet d'observer, d'apprendre et de vivre avec des populations étrangères selon leurs modes de vie et leurs coutumes, et donc de porter un regard analytique sur ses propres habitudes, sur sa culture. Il inviterait à « inévitablement s'expliquer soi-même »²⁷. Ces voyages scientifiques ne relèvent plus de l'ordre de la « mission civilisatrice », mais sont l'occasion d'une introspection – tant sur la société occidentale que sur soi-même – grâce à l'effet-miroir qu'ils induisent. Ainsi, alors que la question de l'après-modernisme se pose

²⁷ Georges Balandier, *Afrique ambiguë*, op. cit., 1957, p. 6.

en France, entre post-modernisme, néo-modernisme et hyper-modernisme²⁸, Pierre Clément et Sophie Charpentier louent les apports du décentrement du regard permis par leur séjour en Asie du SudEst: « La dimension du décalage entre « l'architecture moderne française » enseignée aux Beaux-Arts dans une tradition fonctionnalo-universaliste et l'architecture traditionnelle lao était bien sûr plus éloquente et criante qu'elle n'eût pu l'être avec l'architecture traditionnelle française, mais le décalage reste le même, et le questionnement sur sa pratique, dans un cas comme dans l'autre, provoque les mêmes doutes et les mêmes besoins. [...] Ainsi, cet ailleurs dans le temps et dans l'espace nous servait de miroir. Nous redécouvrons, au fond, des problèmes quotidiens réels et présents chez nous. Croyant y trouver quelques sécurités, nous en dépistons mais point où nous les supposions, point dans les solutions mais dans la démarche, point dans la certitude mais dans l'interrogation »²⁹. La découverte de ces « Ailleurs » a permis à des équipes, telle celle de l'UP 3, de confronter les théories et méthodes élaborées à partir de cas français et européens dans leur utilisation sur des terrains nouveaux et étrangers.

Ainsi, face à la crise identitaire de l'architecture française et occidentale, découvrir, étudier et analyser d'autres réalités ouvre de nouvelles perspectives. En premier lieu, selon Jean-Charles Depaule, il est plus aisé pour le chercheur de se confronter personnellement aux difficultés et aux interrogations de « l'étranger » que de se heurter directement à celles qui lui sont propres, car ainsi peut s'instaurer une distance tant spatiale que psychologique entre son objet d'étude et lui-même³⁰. De plus, l'étude de l'« Ailleurs » et de l'« Autre » oblige à une meilleure connaissance de soi, de sa société, et plus particulièrement ici, de la réalité dans laquelle se trouve la discipline architecturale française. Passant outre l'exotisme apparent, le chercheur parvient à une analyse méthodique des modèles étrangers par la mise en regard avec ses propres modèles, comme l'expliquent, tour à tour, Pierre Clément et Philippe Panerai³¹.

28 « Post-, néo- et hypermoderne », Jean-Louis Cohen, *L'architecture du xx^e siècle en France : modernité et continuité*, Paris, Hazan, 2014, p. 217-222.

29 Sophie Charpentier, Pierre Clément, *Éléments comparatifs sur les habitations des ethnies de langue thai*, rapport de recherche, Paris, Institut de l'Environnement /CERA, 1978, p. 3-4.

30 « [...] Il y a cette idée que nous supportons d'autrui – celui qui est de l'autre côté de la mer – beaucoup plus. La mise à distance, la mise entre parenthèse et en même temps l'empathie sont d'autant plus faciles qu'il s'agit d'un engagement temporaire – même si c'est un engagement intellectuel permanent, il y a des coulisses pour se retirer. En France, c'est plus compliqué », entretien avec Jean-Charles Depaule, Paris, 31 janvier 2017.

31 « [...] Le fait de travailler ailleurs vous oblige à bien connaître les choses chez vous, sinon vous ne voyez pas les choses. Donc, il est important de bien connaître son terrain pour pouvoir connaître un autre terrain. Et, cet autre terrain, vous fait aussi découvrir plein de choses chez vous – que vous faites, que vous ne faites pas, que vous faites mal, etc. Donc, cet effet miroir

L'effet-miroir entre la société étudiée et celle d'origine permet d'identifier des situations posant des problématiques analogues mais pouvant être analysées dans leur différence grâce aux repères personnels du chercheur. Cela permet d'en tirer des leçons et non des imitations. Analyser une population étrangère permet, sur une thématique similaire, d'élargir l'éventail des questionnements. En effet, malgré l'apparent archaïsme des sociétés extra-occidentales, les effets du progrès, de la modernisation et de la mondialisation se font sentir avec autant d'acuité que dans les sociétés occidentales, comme Georges Balandier le souligne en 1957 : « Tout est remis en cause, en Afrique comme dans la vieille Europe, avec une égale violence. Leurs destins semblent à cet égard solidaire, non parce que la colonisation les aurait liées, mais parce qu'elles doivent abandonner des cadres de pensée et des manières d'être non accordés au monde qui se construit »³².

Bien qu'il existe des résonances entre les aires géoculturelles étudiées par le programme « Ville orientale » et la France, les chercheurs ont conscience de la subjectivité de leur regard. En effet, comme le souligne Philippe Panerai, « le regard que nous portons est le nôtre »³³, c'est-à-dire qu'il est tributaire de l'histoire culturelle et sociale – tant personnelle que collective – de chacun. Sur un sujet donné, la réalité du chercheur ne peut, par conséquent, être absolument la même que celle de l'« étudié », chacun détenant sa vérité propre. Les acteurs du programme « Ville orientale » ne voyaient cependant pas dans cette forme d'eurocentrisme une tare à rectifier absolument, car ils considèrent, à juste titre, que ce processus d'autoréférentialisation est général à toutes les cultures portant un regard sur une autre. Jean-Charles Depaule le démontre avec l'exemple des pratiques quotidiennes : « [...] Quand un jeune libanais ou syrien va au Caire et qu'il prend un café, il le trouve infâme ! Et quand un égyptien va boire un café en Syrie, il trouve cela absurde ! Et quand un musicien syrien improvise un morceau de musique avec un magrébin qui joue de la percussion, il dit : « mais vous tapez toujours à l'envers, à contre-temps ». Donc vous voyez, la distance...

est extrêmement important car même si les choses ne peuvent pas se comparer exactement, il donne une démarche aussi bien d'analyse que conceptuelle quand nous faisons des projets », entretien avec Pierre Clément, Paris, 22 février 2017 ; « Ce qui est naturel ici ne l'est pas là-bas, et le contraire. Je crois qu'il y a des choses un peu du même ordre dans les arrangements urbains, qui nous amènent à la fois à relativiser ce que nous pensons comme évident – puisque c'est évident pour nous mais pas forcément là-bas sinon nous ne le remarquerions pas –, et en même temps ce que nous pouvons désigner comme une question alors que pour ceux qui y vivent, cela n'en est pas une puisque c'est évident pour eux », entretien avec Philippe Panerai, Paris, 15 février 2017.

32 Georges Balandier, *Afrique ambiguë*, op. cit., 1957, p. 337.

33 Entretien avec Philippe Panerai, Paris, 15 février 2017.

Ce sont eux qui ont raison. C'est celui qui dit qui a raison. Parce qu'il faut que le marc de café tombe au fond de la cafetière et de la tasse chez les syriens et les libanais, et au contraire qu'il remonte – c'est le visage du café, signe d'un bon café – en Égypte. Donc l'ethnocentrisme est là aussi»³⁴. Ainsi dans l'esprit des chercheurs français, la distinction entre « nous » et « eux », demeure inévitable. Ils reconnaissent l'inéluctable partialité de leur regard et s'efforcent d'en tenir compte dans leurs travaux. Ce regard éduqué, majoritairement occidental, a sans aucun doute fait l'objet de débats et de réajustements au sein des équipes grâce à la présence de Sawsan Noweir³⁵, originaire d'Égypte, et de Yong-Hak Shin, originaire de Corée.

Dès les années 1970, puis tout au long de leur carrière, cette problématique anime les réflexions menées par les enseignants du programme, comme l'évoquent Pierre Clément et Sophie Charpentier : « Cette appréciation portée par nous sur une « autre architecture » est-elle perçue par l'autre de la même façon ? »³⁶. En effet, à l'heure où le tourisme est promu par des livres de voyage dans lesquels « l'effet domine trop pour que le lecteur puisse apprécier la valeur du témoignage qu'on apporte »³⁷, les animateurs du programme « Ville orientale » se sont intéressés aux architectures dites « traditionnelles » des pays extra-occidentaux non pas pour leur folklore, mais pour leurs qualités spatiales et leur représentativité. Le voyage et le travail de terrain sont alors des éléments majeurs et indispensables à la compréhension historique, économique, politique, sociale, architecturale et urbaine de la « ville orientale ». À la distance autrefois instaurée entre le chercheur et l'objet d'étude, ils préfèrent la relation et le contact avec les populations locales (**fig. 3**), menant leurs recherches de manière ethnologique, selon une méthode proche de l'observation participante³⁸. À l'analyse des dynamiques urbaines et des phénomènes architecturaux à travers l'étude historique des systèmes de voiries, du parcellaire, des typologies architecturales, etc., ils ont adjoint l'exercice du « relevé habité » (**fig. 4**), l'entretien avec les usagers ou encore l'étude symbolique et linguistique des lieux. Dans l'enseignement, cette proximité – l'invitation à pénétrer la sphère domestique, étudiée au même

34 Entretien avec Jean-Charles Depaule, Paris, 31 janvier 2017.

35 Sawsan Noweir, par exemple, refuse d'uniformiser un modèle dit « arabo-musulman » car, selon elle, il y a différents types d'habitat du Maghreb à l'Égypte en passant par la Syrie ou le Liban. De même qu'il lui est impensable de qualifier l'espace bâti d'une ville par la religion qui y est majoritairement pratiquée.

36 Sophie Charpentier, Pierre Clément, *Éléments comparatifs sur les habitations des ethnies de langue thai*, op. cit., 1978, p. 5.

37 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, op. cit. 1955, p. 10.

38 L'*observation participante* est une méthode consistant à s'immerger dans une société, à intégrer et partager le mode de vie de ses habitants.



Fig. 3. Illustration de « La vieille ville islamique habitée », document tiré de Christian. Jouenne et Patrick Arotcharen, *Le Caire, réhabilitation urbaine dans la vieille ville, quartier d'El Ghouri Al Azhar*, diplôme d'architecture, laboratoire inter-UP Ville orientale, Philippe Panerai et Christelle Robin (dir.), UP n°3 et UP n°6, 1984, n.p. AN : 20120418/82.

moment par Monique Eleb – permet, selon Jean-Charles Depaule, de « romp[re] quelque chose, c'est-à-dire qu'ils [les étudiants] regardaient dans une relation qui n'était pas de curiosité – ils le voyaient physiquement »³⁹. Ainsi, loin de

39 Entretien avec Jean-Charles Depaule, Paris, 31 janvier 2017.

Logement à sala 12 rue Charaïbi. Cet appartement, situé au deuxième étage d'un immeuble qui en comprend trois, est occupé par une famille d'origine rurale, qui s'est installée au Caire il y a vingt ans et a d'abord habité Héliopolis. Elle est actuellement composée du père (employé dans une banque, qui lui a attribué cet appartement), de neuf enfants, trois garçons et six filles, dont deux mariées vivent ailleurs, et de la grand-mère. La mère est décédée. Les fils dorment avec le père, ou dans la sala, les filles avec la grand-mère.

La porte du palier est ouverte en permanence. Dans la sala qui distribue le logement, le tapis, les meubles et la décoration murale, dont la disposition varie selon les saisons, délimitent nettement deux parties : celle où l'on se tient et que prolonge la chambre du père, et celle où l'on circule (et où est placée une table pour le travail des enfants), qui en fait relie la chambre « féminine » avec l'ensemble cuisine-salle d'eau et forme une zone d'activités ménagères. La communication entre la chambre (uda ou matrah) « masculine » et la chambre des femmes a été condamnée.

Un dégagement, tur'a, mène aux latrines, hammam, et à la cuisine, matbakh, dans laquelle une mezzanine, sandaliya, sert de débarras après avoir été utilisée pour élever les poulets. Quand on fait la lessive, dans la cuisine et la tur'a, on est obligé de traverser la sala pour étendre le linge aux fenêtres et on laisse ses chaussures devant la cuisine. Il y a donc dans la sala une zone assurant la transition (un seuil) avec les autres pièces, mais pas avec l'extérieur — c'est ce rôle que semble jouer le palier.

Les habitants vantent l'esprit de solidarité qui règne dans le quartier qu'ils opposent à Héliopolis.

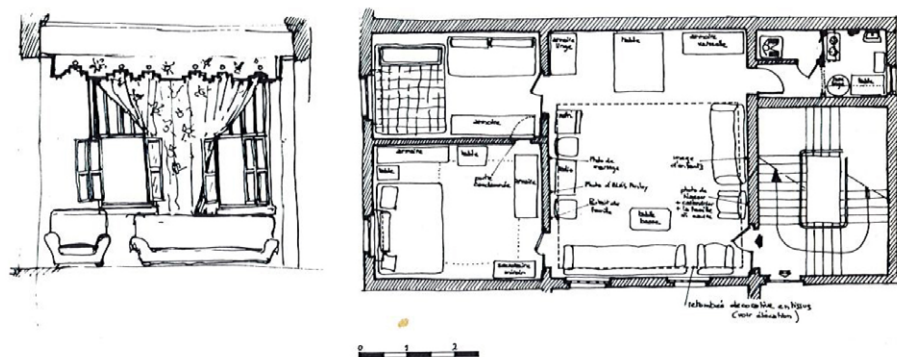


Fig. 4. « Logement à sala 12 rue Charaïbi », document tiré de Jean-Charles Depaule et Sawsan Noweir, « Atelier du Caire 1 : rue Charaïbi », *Bulletin d'informations architecturales*, suppl. n° 80, nov. 1983, n.p.

vouloir « créer des illusions du genre “ nous venons arranger vos affaires ” »⁴⁰, l'objectif du programme « Ville orientale » est d'étudier une société autre dans toute son authenticité – sans se « complaire dans les ordures ménagères, les matelas un peu...voilà »⁴¹ – afin d'en tirer « des modèles au sens intellectuel, formel »⁴². À ce propos, Alain Borie explique : « Nous avons une mentalité de compréhension, d'étude d'un pays qui n'était pas le nôtre [...]. Nous n'avions pas de leçon d'architecture à leur donner. En revanche, nous, nous avons beaucoup à recevoir, à essayer de comprendre un pays qui nous était a priori totalement étranger [...] »⁴³.

Le programme inter-UP « Ville orientale » se positionne donc, par sa recherche de véracité, en contre-courant du tiers-mondisme et l'Orientalisme. C'est même

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 Entretien avec Alain Borie, Arcueil, 27 janvier 2017.

dans la remise en cause tant de l'« orientalisation » de l'Orient⁴⁴ que de la pensée tiers-mondiste que le programme va forger ces idéaux. Au « triomphe du même sur l'Autre »⁴⁵, les acteurs du programme essaient de privilégier une connaissance sincère de l'« Orient » contemporain afin d'établir « un va-et-vient entre deux cultures, entre deux modèles, entre deux modes de vie »⁴⁶, sans pour autant chercher à tout prix l'« âme orientale » – chimère occidentale. « Il ne s'agi[ssait] pas de décréter où s'arrête une authentique "arabité" »⁴⁷ car la recherche obstinée du traditionalisme oriental aurait relevé d'une nouvelle forme d'Orientalisme, niant la réalité de la modernisation de ces pays ou le phénomène d'« hybridation »⁴⁸. Et à « l'ignorance militante d'autrui »⁴⁹ comme postulat de la pensée tiers-mondiste, les protagonistes préfèrent essayer de trouver le juste intervalle entre repli sur soi et ouverture à l'Autre, afin de créer une connivence entre « nous » et « eux » comme Jean-Charles Depaule le suggère dans son préambule au n° 10/11 des *Cahiers de la recherche architecturale* : « Difficile problème qui est celui de la culture arabe contemporaine, mais peut-être plus du monde en général. La nécessaire résistance à l'autre englobe-t-elle son rejet, sa négation ; doit-elle donner la primauté au regard de soi sur soi, ou n'est-elle qu'un passage obligé (celui d'une reconquête) qu'un palier dans l'élaboration d'une nouvelle forme de coopération culturelle et scientifique ? C'est dans ces termes que se pose le débat désormais »⁵⁰.

Ainsi, le programme « Ville orientale » propose une nouvelle approche du tiers-monde, sortant de l'auto-fustigation de « l'homme blanc » sur la base d'une entente et d'une compréhension entre Occident et « Orient ». De cette manière, il a en partie relevé le défi lancé par Mai 68 à la discipline architecturale. Avec ses méthodes analytiques, scientifiques et pédagogiques (**fig. 5 à 11**), conjointement au déplacement de son regard vers des objets d'étude éloignés, tant dans l'espace que dans leurs cultures, le programme « Ville orientale » participe à l'élaboration de nouveaux paradigmes au sein de la discipline architecturale française. Georges Balandier dit, au sujet des ethnologues, que « [...] cette sorte

44 Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, op. cit., 1980 [1978].

45 Pascal Bruckner, *Le sanglot de l'homme blanc*, op. cit., 1983, p. 74.

46 Entretien avec Sawsan Noweir, Paris, 7 mars 2017.

47 Jean-Charles Depaule, Sawsan Noweir, *L'habitat urbain dans l'orient arabe : élément d'architecture*, rapport de recherche, Versailles, École d'architecture de Versailles, Laboratoire de recherche Histoire architecturale et urbaine-Sociétés, 1984, p. 7.

48 Le phénomène d'hybridation a été développé par Christelle Robin et Yong-Hak Shin avec l'exemple de la Corée lors d'une recherche financée par le SRA.

49 Pascal Bruckner, *Le sanglot de l'homme blanc*, op. cit., 1983, p. 249-250.

50 Jean-Charles Depaule et Catherine Bruant (dir.), « Espaces et formes de l'Orient arabe », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 10/11, 1982, p. 4.

d'exil culturel les mettent toujours dans une position de censeur vis-à-vis de leur propre société»⁵¹. Mais cela a-t-il été le sentiment des protagonistes du programme « Ville orientale » ? Probablement pas si l'on en croit Alain Borie : « On ne cherchait pas un profit immédiat. De même qu'on ne cherchait pas à faire des projets d'architecture là-bas pour dire "voilà, c'est ça l'architecture qu'il faut faire". Au fond, nous n'étions pas sûrs de nous »⁵². Chemin faisant et les années passant, le programme « Ville orientale » a petit à petit perdu sa cohésion de groupe, de nouvelles directions idéologiques et professionnelles ont été prises. Aujourd'hui, le programme se prolonge sous de nouvelles formes : l'option « Métropoles d'Asie Pacifique » d'un DSA proposé par l'École nationale supérieure d'architecture (ENSA) de Paris-Belleville et l'« Atelier international Collaboratif » du DSA de l'ENSA de Paris-La Villette.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Diane Aymard, *Le programme inter-UP « Ville orientale » (1981-1987) : la redécouverte de l'architecture de l'ordinaire en Orient par les sociétés occidentales*, sous la direction d'Éléonore Marantz, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.

51 Georges Balandier, *Afrique ambiguë*, *op. cit.*, 1957, p. 7.

52 Entretien avec Alain Borie, Arcueil, 27 janvier 2017.

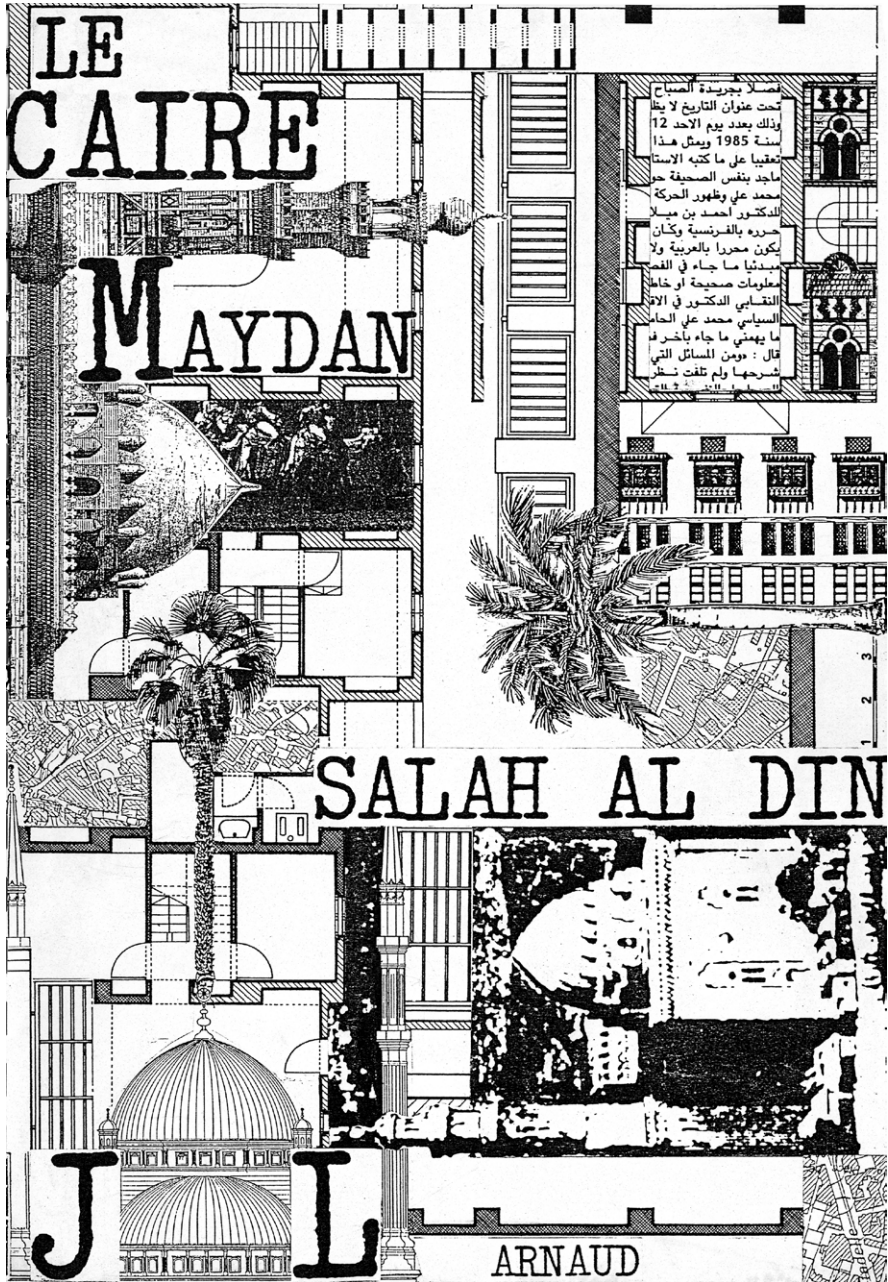


Fig. 5 à 11. Jean-Luc Arnaud (Aix Marseille Université, CNRS, Telemme, Aix-en-Provence, France), *Le Caire, Maydan Salah Al Din*, travail de fin d'études d'architecture, Philippe Panerai (dir.), UP n°3, 1985, n.p., AN 20120418/82.

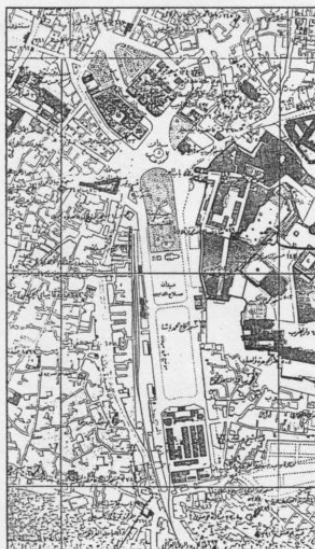
4 LES PLANS DU MAYDAN (suite et fin).



Plan de R. Hubert 1916 ? doc. R. Ilbert - M. Volait



Plan du survey 1916



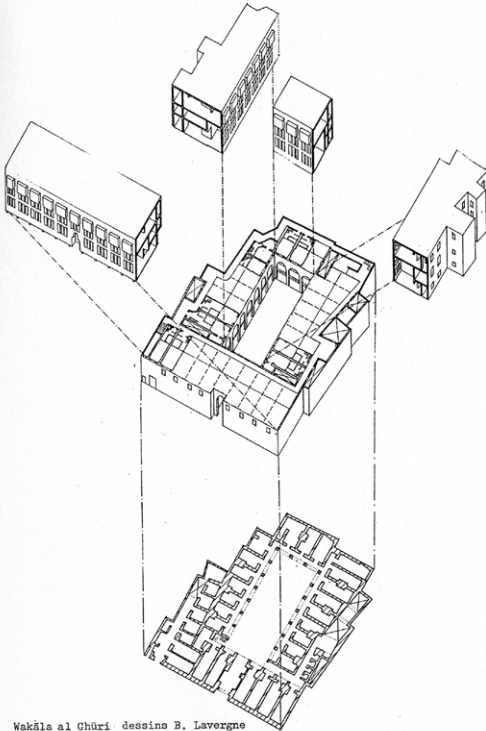
Plan de Cresvel 1947



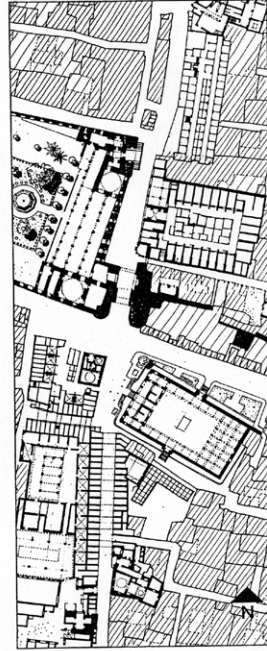
Plan I.G.N. 1977

11 WAKALA

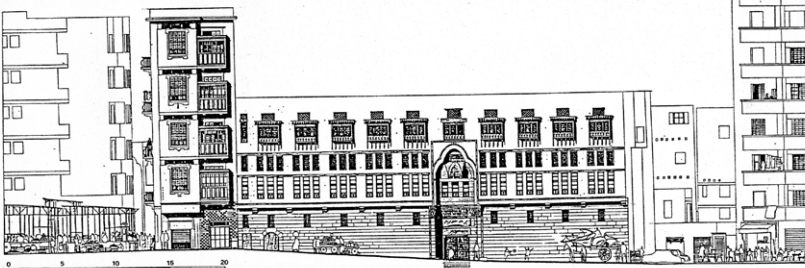
RÉFÉRENCES



Wakala al Churi dessins B. Lavergne



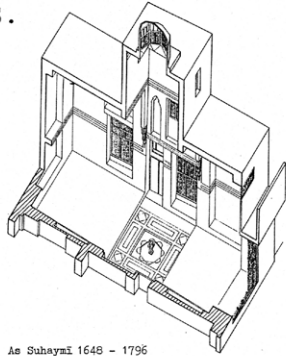
Doc. Atelier du Caire



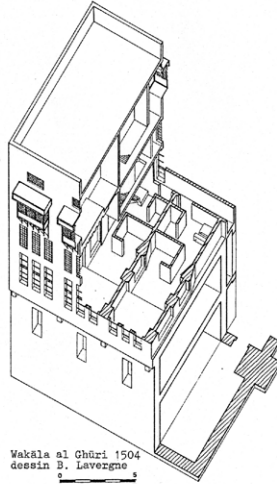
Wakala al Churi 1504 dessins C. Jouenne

12 LOGEMENTS.

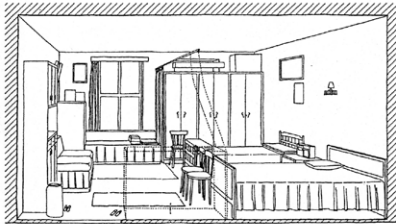
REFERENCE



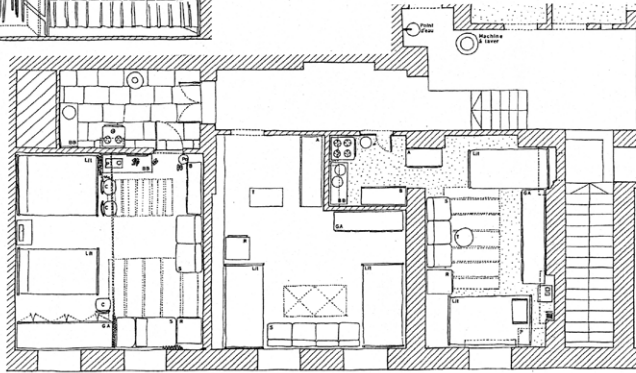
As SubaymI 1648 - 1796



Wakala al Ghiri 1504
dessin B. Lavergne



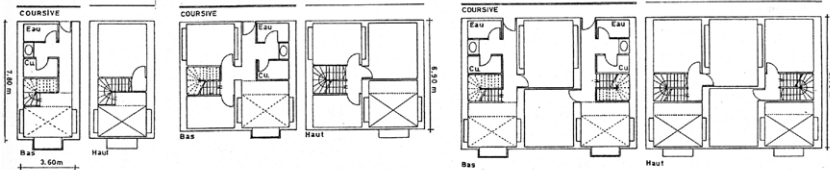
0 1 2 3 4



Rab' Sadat relevé en 1984

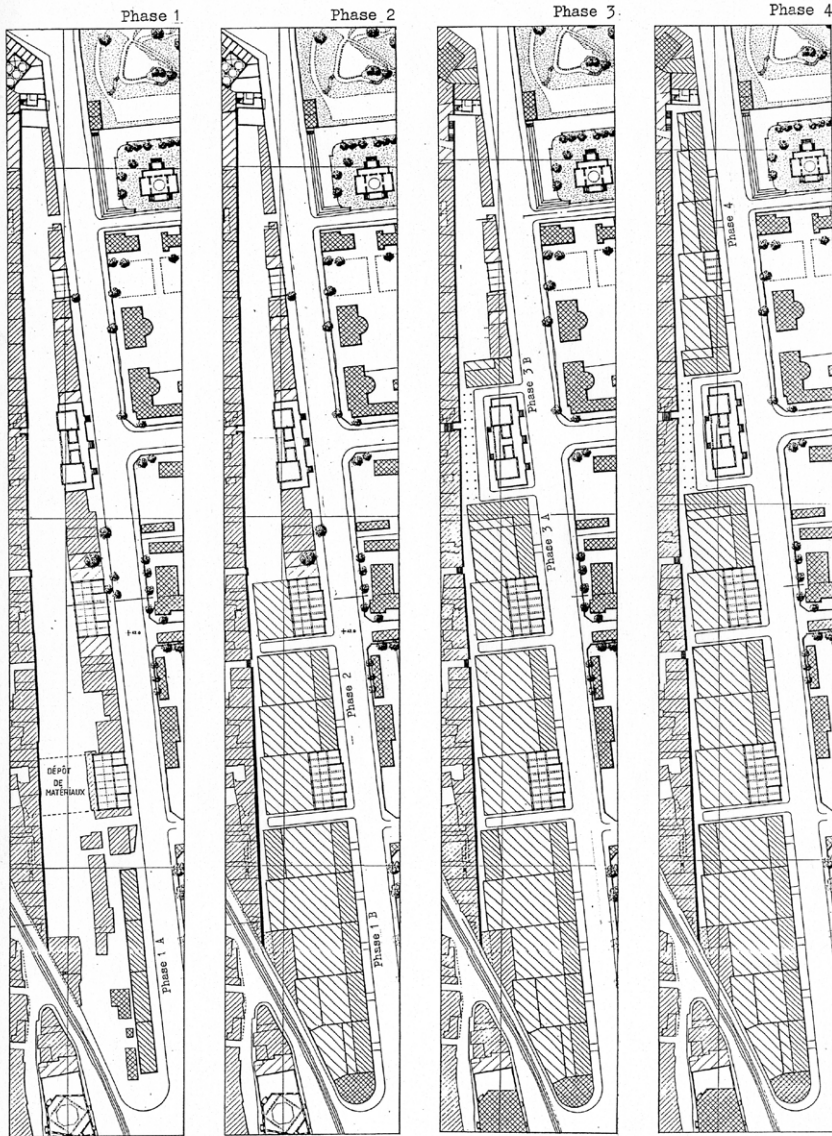
LOGEMENTS DE RAB'

Projet J.L. Arnaud At. du Caire II Jan. 1984.

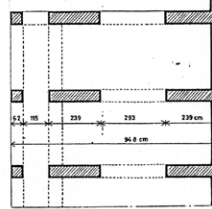
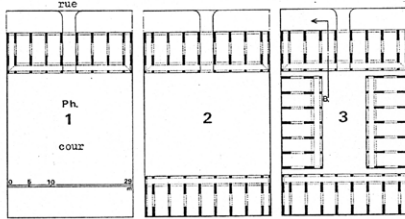
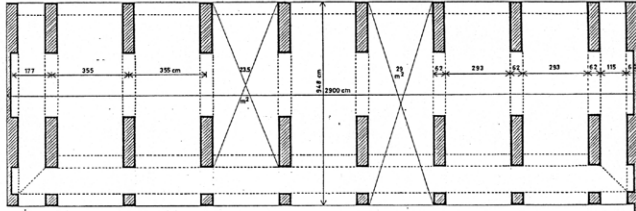
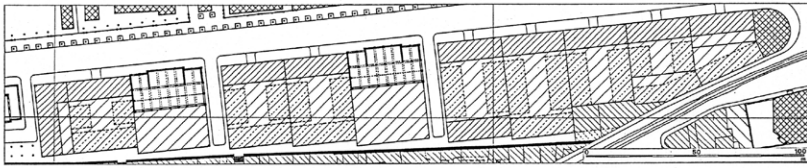


13 Composition P. Guillo.

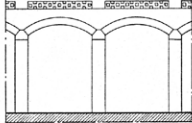
16 LES PHASES DU LOTISSEMENT.



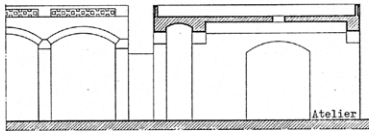
17 LES BATIMENTS.



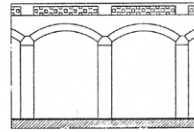
Première phase



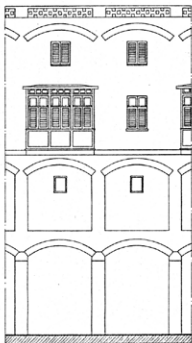
façade sur rue



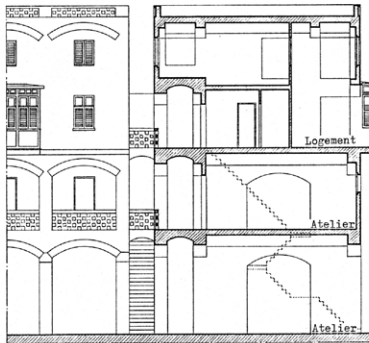
Coupe suivant B



façade sur cours



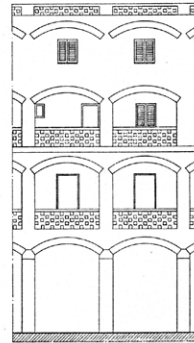
Opération densifiée



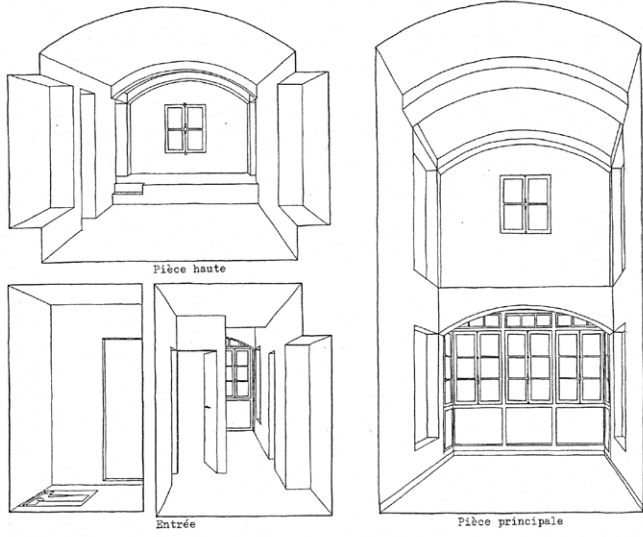
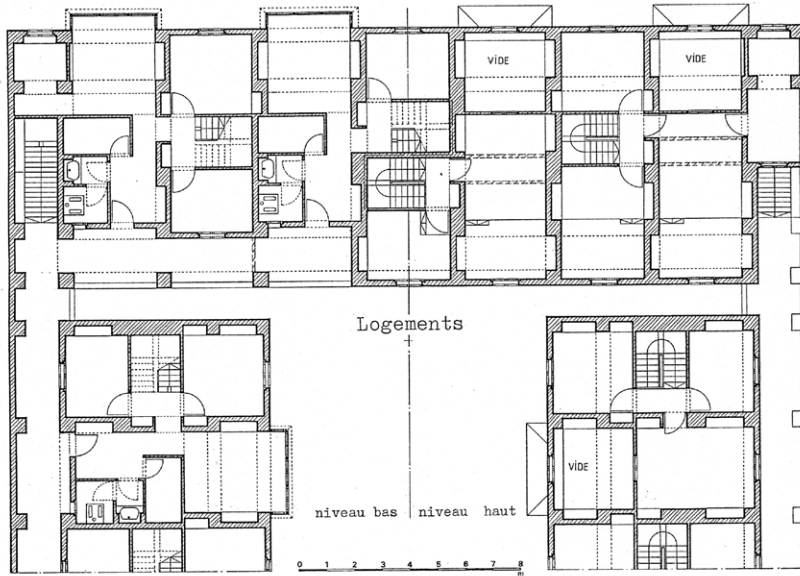
Logement

Atelier

Atelier



18 LES LOGEMENTS.



LA MUTATION DES MUSÉES DE PROVINCE (1981-1995) : L'EXEMPLE DES MUSÉES DE RODEZ, GRENOBLE ET STRASBOURG

THOMAS BÉDÈRE

Lors d'une conférence de presse donnée en mars 1989, Jack Lang, ministre de la Culture, met l'accent sur l'action architecturale en faveur des musées situés en province initiée en 1981, date de son arrivée à la tête de la rue de Valois. 181 chantiers sont alors en cours et 258 ont été réalisés depuis cette date pour un total de plus de 900 millions de francs de subventions accordées par l'État¹. L'investissement est conséquent et inédit dans l'histoire de la V^e République mais reste bien en-deçà de celui consenti pour la construction des grands musées parisiens que sont Beaubourg – qui, à lui seul, avait coûté 900 millions de francs (valeur 1977) –, Orsay et le Grand Louvre.

En réalité, le bilan que présente Jack Lang repose certes sur son action, mais aussi sur celle antérieure, de son administration depuis la loi de programme de 1978². Pensée pour financer les travaux du musée d'Orsay, cette dernière permet de débloquer le financement de nombreux projets de musées comme la construction du musée de la préhistoire de Nemours (arch. Roland Simounet, 1975-1981) ou du musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq (arch. Roland Simounet, 1978-1983). La loi de 1978 impulse une dynamique qui, loin d'être remis en question par le pouvoir socialiste, est poursuivie grâce à la forte augmentation du budget du ministère de la Culture³. Ce vaste mouvement de rénovation, d'extension et de construction est en effet soutenu au niveau national par la Direction des musées de France (DMF) et son organe opérationnel, l'Inspection générale des musées (IGMCC). Comme le précise une circulaire de 1985, chaque projet est directement supervisé par l'administration centrale puisque « en contrepartie [de visites de l'Inspection générale des musées classés et contrôlés, chargée de veiller à l'application des lois et règlements les concernant], les musées de province peuvent recevoir de l'aide de l'État sous la forme de conseils scientifiques et techniques de l'IGMCC, de subventions

1 Conférence de presse du 23 mars 1989, *Un projet pour les musées de France*, AN 20150333/724.

2 Loi de programme sur les musées (n° 78-727 du 11 juillet 1978).

3 Il passe en une année de 0,47 % à 0,76 % du budget total de l'État. Philippe Poirrier, *L'État et la Culture en France au xx^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 161.

pour aménagements muséographiques [...] dont le devis aura reçu l'agrément préalable de la DMF »⁴.

Plus largement, les chantiers des musées ont pour ambition, comme le rappelle Jack Lang dans la conférence de presse donnée en mars 1989, de « modifier, élargir, épanouir la culture de base des Français. Si les musées savent devenir des lieux accueillants, familiers, conviviaux, ils peuvent changer la relation des Français avec l'art et l'histoire »⁵.

Ce nouveau rôle assigné aux musées redonne une légitimité à une institution jusque-là apparentée à un temple culturel réservé à une certaine élite et boudée par un large public⁶. S'ouvrir à un public nouveau devient l'enjeu principal pour l'institution muséale fragilisée mais qui ne tardera pas à bénéficier de l'engouement que suscite le patrimoine à partir des années 1980. Un cercle vertueux se met en place, engouements patrimonial et muséal s'autonourrissent et le couple musée/patrimoine devient alors indissociable⁷. La définition même du musée s'élargit; ils n'ont plus pour seule vocation de collectionner les « Beaux-Arts ». Un nombre important de musées archéologiques sont ainsi créés comme le musée de l'Arles antique (arch. Henri Ciriani, 1995), le musée de Saint-Romain-en-Gal (arch. Chaix et Morel, 1996), le musée des Tumulus de Bougon (arch. Jean-François Milou, 1993), le musée du Mont-Beuvray (arch. Pierre-Louis Faloci, 1995), ou le musée national de la Préhistoire des Eyzies-de-Tayac (arch. Jean-Pierre Buffi, 1984-2004). Le musée s'ouvre aussi de manière importante à l'art contemporain, que ce soit par l'ajout de nouvelles salles ou la création de nouveaux musées comme le CAPC de Bordeaux (arch. Valode et Pistre, 1984 (1^{re} phase), 1993 (dernière phase) avec la muséographie d'Andrée Putman), le musée d'art moderne de Saint-Étienne (arch. Didier Guichard, 1987), le Carré d'art de Nîmes (arch. Norman Foster, 1993), le musée d'art moderne et contemporain de Nice (arch. Yves Bayard et Henri Vidal, 1990). Enfin de nouveaux domaines font leur entrée au musée comme l'histoire et l'ethnologie avec les écomusées.

Dans ce contexte, l'architecture, s'impose comme un enjeu d'autant plus important que le musée est désormais un équipement culturel à forte valeur symbolique. Alors qu'elles avaient eu tendance à délaissé les musées dont elles avaient la charge, les villes se rendent compte qu'un musée accueillant et modernisé, peut constituer une réelle opportunité pour elles.

4 IGMCC, *Conditions administratives à remplir pour la création d'un musée classé ou contrôlé*, septembre 1985, p. 2, AN 19920627/4.

5 Conférence de presse du 23 mars 1989.

6 Pierre Bourdieu; Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.

7 Dominique Poulot, *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.

L'architecture se trouve au point de convergence d'attentes parfois contradictoires : celles des conservateurs chargés des collections, celles de la ville qui finance, fait fonctionner et entretient le musée, celles de l'État qui le soumet à son contrôle technique et celles de l'architecte⁸. Analyser en détail les opérations du musée Denys Puech de Rodez, du musée de Grenoble, et du musée d'art moderne de Strasbourg permet de mieux saisir ces interactions complexes et de mettre en lumière les enjeux de la mutation architecturale des musées situés en province dans les années 1980 et 1990. Ces trois musées, situés dans des villes d'échelle différente – la préfecture d'un département rural, une métropole de 150 000 habitants et une capitale de région à vocation européenne –, sont représentatifs des interventions architecturales que connaissent alors les musées français⁹. Si leurs histoires demeurent singulières, ce qui se joue entre les différents acteurs (État/ville/conservateur/architecte) et les problématiques rencontrées sont exemplaires des transformations architecturales des musées dans les années 1980 et 1990¹⁰.

La « Belle au bois dormant »

Le musée Denys Puech de Rodez est emblématique de l'état d'abandon qui touche les musées de province après la Seconde Guerre mondiale. Bien qu'un projet d'agrandissement soit à l'ordre du jour dans les années 1960¹¹, le « petit palais des Beaux-Arts », construit en 1908 par l'architecte du département André Boyer sous l'impulsion du sculpteur Denys Puech (1854-1942) principal donateur du musée¹², ne connaît aucune transformation. À la fin de l'année 1985, le musée est éclairé uniquement par des verrières zénithales, ne possède pas de véritables réserves mais « un triste rassemblement de cadres moisis, de toiles

- 8** Le maître d'œuvre est toujours choisi par la ville lorsque le musée est sous sa tutelle. Le plus souvent, il est désigné par concours. L'État est présent (à travers la DMF) dans le jury mais ne le préside pas. L'architecte poursuit en effet ses propres intérêts, construire son œuvre, comme le montre le conflit entre Adrien Fainsilber et le musée de Strasbourg. Les relations entre maîtrise d'œuvre et maîtrise d'ouvrage peuvent parfois être conflictuelles.
- 9** Thomas Bedere, *La mutation des musées de province (1981-1995). Architecture et politique étatique*, Mémoire de Master 2 Histoire de l'Art parcours Histoire de l'Architecture (finalité Recherche) sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2016-2017.
- 10** Ces musées ont aussi été choisis car ils sont moins connus que ceux qui sont le plus souvent cités en exemple lorsque cette période est abordée.
- 11** Non signée, *Note sur l'historique des interventions de la DMF au musée des Beaux-Arts de Rodez*, s. d. (vers 1985), AN 19920627/28.
- 12** Fiche Museofile « Musée des Beaux-Arts Denys Puech », http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/museo_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=M0550.

crevées, de plâtres cassés sans compter la collection d'histoire naturelle qui a servi de repas aux insectes pendant de trop nombreuses années»¹³ et n'a à sa tête qu'un conservateur bénévole résidant à Montpellier. L'aspect extérieur n'est pas plus flatteur, comme l'écrit le futur conservateur du musée, Yves Denieau, dans un rapport de mission commandé par la DMF en 1986 : « L'apparence extérieure du bâtiment ne lui est guère favorable. On s'accordera pour reconnaître que les graffitis, les rideaux métalliques rouillés, les grilles et les huisseries non entretenues donnent un aspect peu encourageant pour le visiteur. Beaucoup de Ruthénois qui ne sont jamais entrés dans le musée s'imaginent que le bâtiment est désaffecté. Le stationnement des autobus sur le parking lui donne plus un air de gare routière sur laquelle les portraits de Poussin et de Puget seraient arrivés par accident»¹⁴. Face à ce constat, le maire de Rodez, Marc Censi, déclare en 1987 dans la presse : « En entrant au musée Denys Puech, j'ai toujours eu l'impression en voyant la statue blanche du sculpteur, de regarder « La Belle au bois dormant » grâce à des princes charmants et autres fées. La Belle endormie tout comme le musée, semblent se réveiller»¹⁵.

La comparaison des musées de province avec le personnage de conte de fée est en réalité récurrente¹⁶ et si le musée Denys-Puech est emblématique de beaucoup de musées de taille modeste, il peut aussi s'appliquer à des musées plus importants comme ceux de Grenoble et de Strasbourg¹⁷. Dans le chef-lieu de l'Isère, le musée d'arts est en effet à l'étroit dans son « musée-bibliothèque », bâtiment « fin de siècle » construit en 1876 par l'architecte Charles-Auguste Questel, et ne peut accueillir sa très riche collection d'art moderne rassemblée pendant la première moitié du xx^e siècle. De même à Strasbourg, la DMF relève que « le problème essentiel est celui de la réinstallation du Musée d'Art Moderne [qui occupe le bâtiment historique de l'Ancienne Douane], dont les collections sont à l'étroit et doivent être déménagées pour les grandes expositions»¹⁸. En effet, à partir des années 1980, un musée se doit de pouvoir présenter à la fois ses collections permanentes et des expositions temporaires ; il lui faut donc pousser ses murs pour gagner en surface d'exposition. Aussi, la DMF soutient

13 Jacques Villain, *Note du 28 octobre 1986 à l'attention de Monsieur le Directeur des Musées de France*, AN 19920627/28.

14 Yves Denieau, *Rapport de mission, 15 juillet-15 octobre 1986, Musée des Beaux-Arts dit Denys Puech*, p. 3, AN 20000273/4.

15 Marc Censi, propos cité dans « Maurice Bompard et le musée », *La Dépêche*, 4 février 1987.

16 Elle semble être utilisée en premier par le journaliste du *Monde* Jacques Michel dans son article « Le dégel des musées de province », *Le Monde*, 20 décembre 1976.

17 Le musée des Beaux-Arts de Lyon semble être un des plus mal en point au début des années 1980.

18 Édouard Pommier, *Note du 11 septembre 1986 sur les musées de Strasbourg*, AN 19920627/4.

activement les déménagements des musées de Grenoble et de Strasbourg dans de nouveaux bâtiments et en fait l'une de ses priorités à l'échelle nationale.

Si l'on s'en tient aux paroles du maire de Rodez, les « princes charmants et autres fées » désignent les municipalités et la DMF, seuls acteurs capables de relancer l'activité de ces musées endormis et à l'étroit. L'intervention architecturale devient primordiale pour mettre les musées aux nouvelles normes muséographiques, aménager des espaces à même de pouvoir remplir les nouvelles fonctions du musée et enfin pour changer leur image auprès du public.

Programmation et financement

À Grenoble, l'élection en 1983 d'Alain Carignon comme maire de Grenoble permet de relancer le projet d'un nouveau bâtiment. Le site choisi pour le musée est un terrain de football avec un parking – la municipalité exige d'ailleurs leur conservation – situé à côté du parc Albert Michalon, en bordure de l'Isère, fermé au Nord par les vestiges de fortification et la Tour de l'Isle. Relégué dans une zone en marge de la ville, entre le centre historique de Grenoble et les immeubles de type grands ensembles au sud-est de la parcelle, l'architecture du nouveau musée doit « rechercher un dialogue fort et dynamique avec les différentes parties de la ville »¹⁹ comme l'énonce le programme de la première phase du concours lancée en 1985. En effet, la ville organise, avec l'assistance de la DMF qui prend part au jury, un concours sur invitation en deux phases. Initialement, le programme prévoit également la construction du Centre national d'art contemporain (CNAC)²⁰. Enfin, le musée de Grenoble bénéficie du nouveau statut de « musée d'intérêt national » créé par Jack Lang en 1983 et est financé par moitié par l'État comme faisant partie des Grands Travaux²¹. Ce dispositif permet à l'État de financer des opérations plus ambitieuses et coûteuses, en dehors des crédits d'opérations alloués par la DMF dont les subventions ne dépassent pas, en temps normal, les 40 % du montant total des travaux. Les Grands Travaux permettent ainsi de financer « les projets « phare » d'envergure nationale [...], la participation significative de l'État [est pensée] comme facteur d'incitation pour les collectivités locales à multiplier leur effort (extension de programme, accélération des délais, aménagements particuliers qui permettent

19 Ville de Grenoble, *M.I.N., Concours 1ère phase, Programme*, 26 juillet 1985, p. 4, AN 20000329/47.

20 En 1986, le CNAC est finalement installé dans un lieu spécifique, le MAGASIN.

21 En 1987, le ministre François Léotard promet une subvention de 60 MF sur un coût alors estimé à 120 MF mais « si la dépense finale venait à excéder ce coût prévisionnel, le complément serait à la charge de la ville de Grenoble ». Cf François Léotard, *Lettre du 7 mai 1987 à Alain Carignon*, AN 19920627/4. En 1989, face à la forte augmentation prévisionnelle, le financement de l'État passe à 80 MF.

de réaliser les produits les plus « aboutis » possibles. . .)»²² : le nouveau musée n'est donc pas spécifiquement visé par le dispositif mais il en bénéficie grandement²³. Le projet du nouveau musée lancé à Strasbourg devait être suivi par la Mission interministérielle des Grands Travaux, en plus des équipes de la DMF. Cependant, en raison du nouveau contexte de restrictions budgétaires imposées au ministère de la Culture au début des années 1990, l'État limitera finalement sa participation à 60 MF²⁴ par une convention avec la ville signée en 1992. Le nouveau musée d'art moderne et contemporain est intégré dès 1987 au projet urbain du site des Anciens Abattoirs porté par le maire Marcel Rudolff²⁵. Le concours international organisé en 1988 concerne l'aménagement du site et comprend, en plus du musée, des bureaux, des commerces, un marché et un parking. Le projet lauréat est celui d'Adrien Fainsilber et de la paysagiste Liliane Grunig-Tribel. Comme à Grenoble, la dimension urbaine est donc très importante, le nouveau musée se devant par son architecture d'être un signal de la mutation d'un quartier jusqu'alors en marge de la ville. Une note de la Mission des Grands Travaux considère d'ailleurs que « Adrien Fainsilber a, pour le concours, fait une réponse d'urbanisme. Le projet de conception du musée est totalement à faire, puisque la programmation n'est même pas encore achevée »²⁶.

En parallèle, le musée bénéficie de la nomination, en 1986, de Roland Recht à la tête des musées de la ville. En effet, il rédige, avec l'appui de l'IGMCC et de son architecte conseil François Pin, le programme du nouvel équipement. L'étude de la programmation, à laquelle la DMF est particulièrement attentive, est un temps de réflexion majeur pour déterminer la forme et les fonctions que devra remplir le futur musée eu égard à la spécificité de chaque contexte. Pour la DMF, une programmation réussie et réfléchie est, en effet, un gage du succès futur du musée : elle assiste donc les conservateurs des musées dans son élaboration, insistant sur la nécessité de ce temps de maturation nécessaire. Le rôle du conservateur est donc déterminant. À Grenoble, le projet est ainsi relancé au milieu de l'année 1986, après une première phase de

22 Claudie Georges-François, *Note du 19 octobre 1989 à l'attention de Daniel Barroy; Musée Saint Pierre de Lyon. Montant de la subvention de l'État. Argumentaire et genèse*, AN 19920638/5.

23 Dans le champ de l'architecture muséale hors de Paris, on peut citer en plus du musée de Grenoble, le musée de l'Arles antique, le musée des Beaux-Arts de Lyon, le musée des Beaux-Arts de Rouen, le musée d'art moderne de Saint Étienne, le Carré d'art de Nîmes, le musée Matisse de Nice et le musée du Mont-Beuvray.

24 Jack Lang, *Lettre du 4 septembre 1991 à Catherine Trautmann*, AN 19990218/1. Le coût final du projet est finalement de 220 MFHT.

25 Décision du conseil municipal du 21 décembre 1987.

26 Claudie Georges-François, *Note du 23 décembre 1988 à l'attention de Daniel Barroy et Luc Tessier*, AN 20000329/66.

concours (1985) qui avait sélectionné trois équipes, par la nomination d'un nouveau conservateur, Serge Lemoine. Celui-ci n'a, au départ, que deux mois pour rédiger le programme de la seconde phase du concours. Le directeur de la DMF, Hubert Landais, dans une lettre au maire, convainc ce dernier d'accorder à Serge Lemoine un délai supplémentaire : « Ce délai est extrêmement court pour aboutir à un programme fiable, condition indispensable pour avoir un bon résultat muséographique et architectural. À titre d'exemple, de récentes réalisations de musées en RFA (Stuttgart, Francfort...) ont demandé plus d'un an d'études dans la définition de leur programme. [...] Dans ce contexte, il est impératif pour ne pas compromettre la construction du futur musée, de ne pas sacrifier les délais d'études [...]. Toute démarche essayant de « brûler les étapes » aboutirait à un bâtiment de qualité médiocre dont la gestion à moyen terme s'avérerait particulièrement coûteuse »²⁷. La DMF joue ici son rôle de soutien des conservateurs face à leurs édiles.

À Rodez, le projet de rénovation du musée est décidé par la ville à la fin de l'année 1985. Il concerne uniquement le premier étage du bâtiment existant avec pour but de « recevoir des expositions temporaires ou permanentes dans des conditions de présentation de bonne qualité en ce qui concerne l'éclairage, l'accrochage des œuvres et la circulation générale des visiteurs »²⁸. La ville se tourne vers un architecte local, Raymond Foissac, et sollicite la DMF pour l'octroi d'une aide financière. Après plusieurs réunions entre la ville et la DMF, le projet est remis à plat et une mission est confiée à Yves Denieau en 1986, recommandé par la DMF à la ville²⁹. Le rapport de mission sert de base pour le programme du musée et Yves Denieau est, dans la foulée, nommé conservateur du musée. L'architecte Raymond Foissac reste en charge du projet architectural et grâce à son amitié avec le nouveau ministre de la Culture, François Léotard, le maire obtient un financement exceptionnel de la DMF à hauteur de 50 % de l'opération³⁰.

La vigilance de la DMF lors des phases de conception et de chantier

La DMF, en raison de sa participation financière à la rénovation ou à la construction des musées de province, est particulièrement attentive aux solutions

²⁷ Hubert Landais, *Lettre du 26 septembre 1986 à Alain Carignon*, AN 19920627/4.

²⁸ Raymond Foissac, architecte, *Musée Denys Puech, Aménagement du 1^{er} étage, Exposé du programme, Estimation sommaire, 1^{re} tranche*, 6 septembre 1985, AN 20000273/4.

²⁹ Jacques Villain, *Lettre manuscrite à Edouard Pommier du 17 juin 1986*, AN 19920627/28.

³⁰ François Léotard, *Lettre à Marc Censi du 10 avril 1987*, AN 19920627/28.

architecturales proposées par la maîtrise d'œuvre : un conservateur de l'IGMCC et un architecte-conseil suivent chaque dossier. Aussi, après l'avant-projet sommaire (APS) du musée de Rodez, le chef de l'IGMCC indique au maire les recommandations que la DMF souhaite voir prises en compte³¹. Le projet de rénovation du musée Denys Puech consiste en la création de réserves et d'un sous-sol pour une salle d'exposition et en la rénovation des deux niveaux existants avec, au rez-de-chaussée, l'aménagement d'une rampe conduisant entre les sculptures à l'escalier d'honneur et, au niveau supérieur, la réfection des verrières zénithales. Un soin tout particulier est porté à l'éclairage. Par ailleurs, une cage d'escalier et une cage d'ascenseur sont créées sur la façade arrière du musée. Dans les premiers plans de juin 1987 correspondant au dossier de consultation aux entreprises (DCE), le traitement de leur volumétrie est différent (cage d'ascenseur plus haute que l'escalier). L'architecte-conseil de l'IGMCC en charge du dossier, Jean-Claude Pouyet, déplore l'absence de symétrie qui en résulterait³² : cette remarque est prise en compte par l'architecte qui égalise la hauteur des deux cages³³. Le revêtement de ces deux nouvelles cages est également le fruit du dialogue entre les deux architectes. Le musée bénéficie également de l'intervention de l'artiste François Morellet sur les façades latérales et, au terme d'un chantier qui s'étend pendant l'année 1988, le musée ouvre en janvier 1989.

À Grenoble, l'équipe composée d'Olivier Félix-Faure (Groupe 6), d'Antoine Félix-Faure et de Philippe Macary remporte, en juin 1987, la seconde phase du concours. Le musée est organisé le long d'une galerie centrale de circulation, véritable épine dorsale du musée, reliant le hall du musée logé dans un cylindre, constituant un point d'ancrage sur la place Lavalette, à l'espace des collections modernes et contemporaines dont la façade extérieure épouse par une courbe légère les rives de l'Isère pour mieux intégrer la Tour de l'Isle, dans laquelle sont accueillies les collections d'art graphique, la Tour étant reliée au nouveau bâtiment par une passerelle vitrée. Cette « rue intérieure »³⁴ est mise en valeur par d'épais

31 « Il [Raymond Foissac, architecte] lui avait été fait lors de son passage à Paris un certain nombre de remarques. Je suis certain qu'il ne manquera pas d'en tenir compte. (...) Par son unicité, chaque musée requiert une recherche particulière qui proscrie l'emploi de toute solution-recette. Ceci nécessite donc, surtout si le concepteur n'a pas encore d'expérience muséographique, des efforts de visite, recherches, dessins de détails, maquette d'études, etc. (...) Vous savez tout l'intérêt que je porte à votre projet et vous avez certainement apprécié le caractère exceptionnel de l'aide dont il bénéficiera. C'est donc vers un musée exemplaire que les efforts de tous doivent tendre » : Édouard Pommier, *Lettre du 4 mars 1987 à Marc Censi*, AN 20000273/4.

32 *Compte-rendu de réunion du 7 août 1987*, AN 20000273/4.

33 *Compte-rendu de réunion du 25 août 1987*, AN 20000273/4.

34 Terme utilisé par la maîtrise d'œuvre à partir du projet de concours, phase 2.

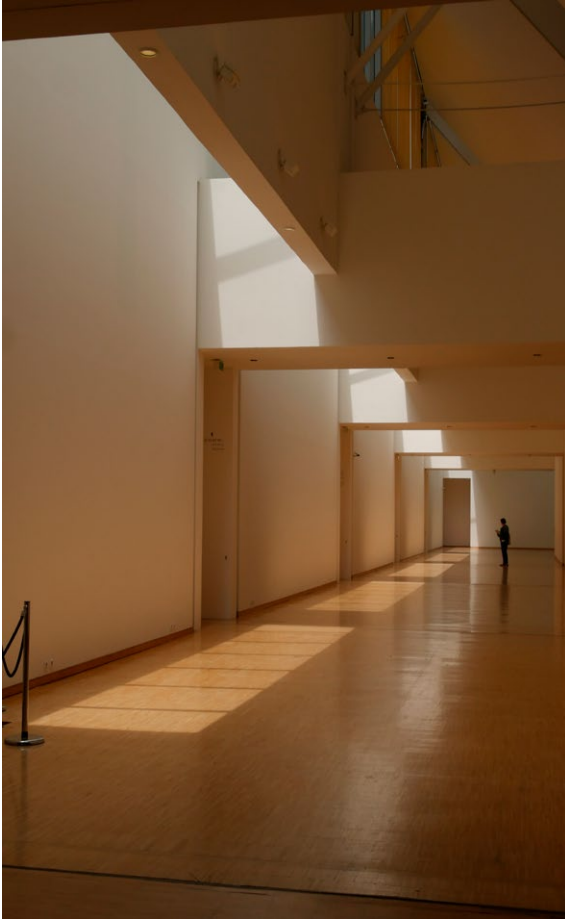


Fig. 1. Vue de la galerie principale de circulation du musée de Grenoble (cl. Thomas Bédère).

murs peints en blanc et par un plafond complexe, sorte de charpente triangulaire inversée, ouvrant à gauche sur de vastes baies éclairant directement l'espace. Le tout est rythmé par six portails massifs permettant d'accéder d'un côté aux cinq ensembles de peintures « Beaux-Arts » et de l'autre aux quatre salles d'expositions temporaires. Cette solution permet au visiteur de distinguer, avant même d'y rentrer, la différence entre ces salles et transforme la visite en procession solennelle sous les puissants linteaux (**fig. 1**). Ce cheminement est préparé par le hall d'accueil qui prend la forme d'un atrium circulaire autour duquel s'enroulent des rampes permettant d'accéder à l'auditorium et à la bibliothèque situés à l'étage ainsi

qu'à une partie des collections présentées au sous-sol. Ce dispositif est proche de celui développé par Richard Meier au High Museum d'Atlanta (1983). À Grenoble, les architectes imposent en outre, comme au musée d'Atlanta, une blancheur omniprésente qui confère au musée une certaine solennité. Comme le souligne un critique, le hall « joue le rôle d'un espace « tampon », à la manière d'une préparation au spectacle qui va suivre»³⁵. Le hall d'accueil, en mettant en scène sa fonction d'orientation des circulations, devient un spectacle architectural donnant un avant-goût de ce qui se joue dans la galerie de circulation et dans les salles de présentation des collections.

35 BH [signé], « L'épure retrouvée, Le nouveau musée, Grenoble », *Techniques & architecture*, 408, juin-juillet 1993, p. 29.

L'architecture joue également ce rôle de révélateur dans les espaces de circulation et d'accueil à Strasbourg où la « rue intérieure » devient une haute nef de verre au toit incliné (109 mètres de long, 25 mètres sous plafond), une véritable prouesse technique qui scinde clairement le musée en deux. Les volumes des collections permanentes disposées sur deux niveaux ferment la galerie de circulation à droite. En n'occupant qu'un niveau, la salle d'exposition temporaire permet à la rue intérieure de bénéficier pleinement de l'éclairage de la nef (**fig. 2**).



Fig. 2. Vue intérieure de la « nef » du musée d'art et contemporain de Strasbourg, source, M. Bertola, site internet du musée : https://www.musees.strasbourg.eu/documents/30424/597407/architecture_3.jpg/20870dba-42e5-d297-2bb4-5ce792e3c688?t=1490705303826

Ce dispositif constitue pour la DMF un véritable atout architectural du musée dans sa forme remaniée après le concours de 1988. Adrien Fainsilber avait initialement proposé d'occuper le site en aménageant plusieurs terrasses-jardins descendant progressivement vers l'Ill. Le bâtiment des expositions temporaires était logé sur un pont enjambant le cours d'eau. Le musée prenait place sous les terrasses. Une galerie abritant commerces et bureaux dominait l'ensemble et fermait la composition au niveau de la rue de Molsheim (**fig. 3**). Dans le projet définitif, le volume du musée dominé par la nef de la rue intérieure sur la rive de l'Ill, couronne le site. La DMF, par la voix de son architecte-conseil, en

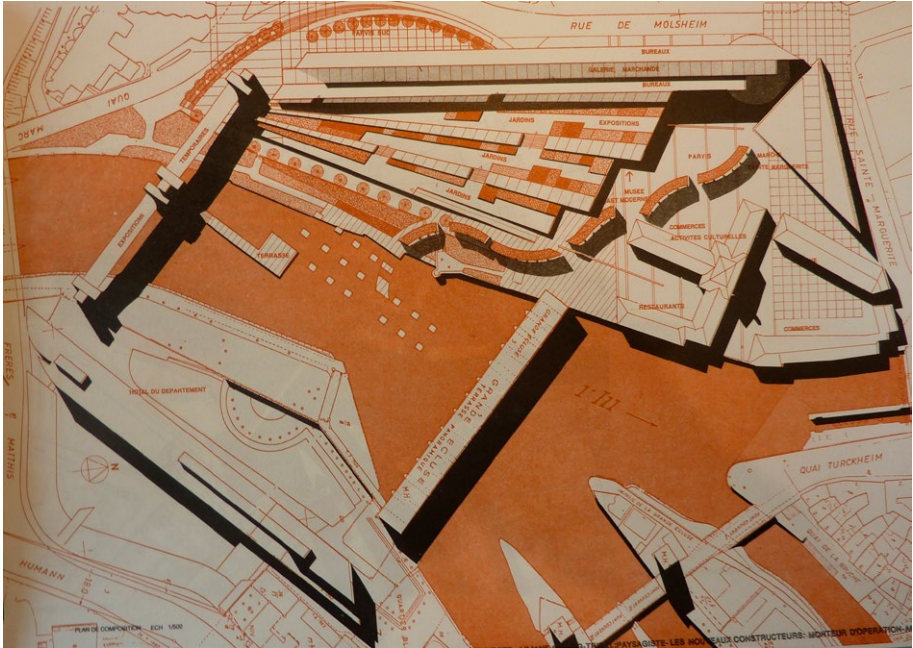


Fig. 3. Plan de masse du musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, projet de concours lauréat (Adrien Fainsilber, dossier de concours, août 1988, AN 20000329/66).

l'occurrence Vincent Brossy pour Strasbourg, est tout aussi attentive à l'aspect extérieur du musée qu'à la muséographie. Quand, au début de l'année 1993, avant d'approuver l'avant-projet détaillé (APD), la ville cherche à réaliser des économies de l'ordre de 20 % pour ramener le montant des travaux de 177 MF à 142 MF, l'architecte envisage alors, entre autres, de remplacer « la toiture « verre » de la nef par une toiture opaque métallique »³⁶. La DMF s'y oppose : « Il apparaît que les modifications apportées au traitement de la verrière de la grande galerie risquent d'altérer la légèreté et la transparence qui justifient la composition de cet espace. Une attention toute particulière devrait être portée à cet aspect de la conception architecturale, afin de garder à ce lieu toute sa force visuelle »³⁷. L'aspect extérieur du musée est donc bien un enjeu important de la réussite du projet.

À Grenoble, le nouveau musée ne comprend pas d'élément aussi spectaculaire qu'à Strasbourg. Néanmoins, il cherche à faire corps le plus possible avec son site et la façade logeant l'administration du musée sur l'avenue Maréchal-Randon qui se creuse pour accueillir un arbre tandis que celle faisant face à

36 Vincent Brossy, *Note du 10 mars 1993 à Gisèle Blanchard, chef du département de la muséographie et de l'architecture*, AN 19920218/1.

37 Jacques Sallois, *Lettre du 11 mars 1993 à Catherine Trautmann*, AN 19920218/1.



Fig. 4. Vue aérienne du musée de Grenoble, depuis la montagne (source Wikipédia).

l'Isère reprend la courbe de la rivière. Le musée est servi par un jeu de volumes simples comme les cinq boîtes coiffées de lanterneaux caractérisant les salles « classiques » (fig. 4).

La DMF émet des préconisations surtout sur la muséographie et recommande l'intervention de spécialistes. Le maître d'œuvre reçoit ainsi, pendant la phase de conception de l'APD au cours de l'année 1988, l'assistance de Lorenzo Piqueras, muséographe reconnu. À Strasbourg, un conflit éclate en 1993, lors de la rédaction de l'APD. Le conservateur Roland Recht exprime ses réserves envers la « muséographie envisagée [qui] ne nous satisfait pas ou ne correspond pas à la programmation envisagée »³⁸ : celles-ci concernent « la présence dans les salles de colonnes qui ne peuvent que perturber la vision des œuvres », la multiplication de « cimaises à l'intérieur du volume des salles » empêchant d'obtenir « de vraies salles plafonnées, de belles proportions » et l'éclairage proposé. La DMF soutient le conservateur en reprenant ses conclusions dans son analyse de la muséographie. Pour appuyer sa critique, elle cite le précédent de la livraison du musée des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand également signé par Adrien Fainsilber en soulignant « que l'architecture des bâtiments

38 Roland Recht et Nadine Lehni, *Lettre du 12 mars 1993 à Jean-Marc Fabre, SERS* [société créée par la municipalité pour la maîtrise d'ouvrage], AN 19920218/1.

est trop prépondérante par rapport à la présentation des œuvres»³⁹. Architecte et conservateur ne parviennent pas à trouver d'accord, ce qui aboutit à la démission de Roland Recht, fin avril 1993⁴⁰. La DMF parvient à trouver une solution au conflit en janvier 1994 en proposant à la ville les noms de Lorenzo Piqueras et Jean-François Bodin pour prendre en charge spécifiquement la muséographie. Ce dernier, choisi par la ville, retravaille la muséographie bien que des divergences subsistent avec Adrien Fainsilber. Ainsi, début 1996 alors que les travaux de gros-œuvre sont bien avancés, « M. Fainsilber souhaite qu[e] la hauteur des cimaises] se situe à 4 m afin que le volume général de la salle reste perceptible. Monsieur Rapetti [le nouveau conservateur en chef nommé début 1995] demande qu'elles soient de 4,80 m afin de permettre l'accrochage d'œuvres de grandes dimensions»⁴¹. La hauteur est finalement fixée à 4,80 m⁴². Le conservateur a gain de cause : pour la DMF, l'architecture doit être au service des œuvres et non l'inverse. En ce sens, l'éclairage des œuvres est une question importante. Ainsi, la DMF demande par exemple à ce que les salles « historiques » du musée de Strasbourg soient éclairées par une lumière naturelle zénithale. Sans toutefois imposer le choix du dispositif, la DMF apprécie particulièrement que l'éclairage des salles du musée de Grenoble soit pour sa part différencié selon les espaces : les salles « Beaux-Arts » sont coiffées de lanterneaux captant la lumière qui entre indirectement au moyen de deux déflecteurs dont le dessin doit beaucoup à ceux inventés par l'architecte Louis Kahn pour le musée Kimbell (Fort Worth, Texas, États-Unis, 1972) ; les salles du xx^e siècle sont éclairées directement par des sheds orientés vers le Nord. Enfin, les salles d'exposition temporaire bénéficient en partie d'un éclairage indirect, éclairage complété par des sources de lumière artificielle permettant une adaptation optimale aux types d'œuvres exposées.

39 Ville de Strasbourg, *Réunion du 3 juin 1993 du groupe de pilotage pour la construction du musée*, AN 19920218/1.

40 « Vous n'ignorez pas un certain nombre de difficultés auxquelles je me heurte dans l'avancement du projet du Musée d'Art Moderne : le manque total de cohésion de l'équipe municipale autour de ce projet est un élément de grande déstabilisation. (...) À la tête de huit musées, je ne puis accepter de devoir imposer des sacrifices sur de très longs termes à certains musées au profit d'un projet dominant qui lui-même n'est pas porté » : Roland Recht, *Lettre du 23 avril 1993 à Jacques Sallois, directeur des musées de France*, AN 19920218/1.

41 Blandine Chavanne, *Note du 21 février 1996 à l'attention de Françoise Cachin, directeur des musées de France*, AN 19920218/1.

42 Blandine Chavanne, *Note du 27 février 1996 à l'attention de Françoise Cachin, directeur des musées de France*, AN 19920218/1.



Fig. 5. Couverture de *Les musées en chantier* avec une vue du rez-de-chaussée du musée Denys Puech de Rodez.

Bilan et réception des opérations

Le rôle de la DMF dans la transformation architecturale des musées de province dépasse donc son statut d'assistance à la maîtrise d'ouvrage. Elle arbitre les décisions entre les différents acteurs que sont l'architecte, le conservateur et la ville chargée de la tutelle du musée dans le souci d'obtenir le plus haut niveau d'équipement muséal possible. La rénovation du musée Denys

Puech est considérée comme un grand succès et s'impose comme un modèle. Le musée est d'ailleurs préféré à une grande opération parisienne pour faire la couverture de l'ouvrage bilan édité en 1991 par la DMF, *Les musées en chantier*⁴³ (fig. 5), consacré au vaste mouvement de rénovation architecturale touchant les musées de France. Le musée de Grenoble est inauguré le 29 janvier 1994, après près de 4 ans de travaux, en présence d'Édouard Balladur, alors Premier ministre. L'ouverture est un vrai succès et un vaste public redécouvre la riche collection du musée : « Ce raz-de-marée a dépassé toutes nos espérances, affirme l'adjoint à la culture de la ville, Bernard Betto. Depuis un certain temps il manquait quelque chose de grand à Grenoble. En 1968, nous avons eu les Jeux Olympiques. L'événement auquel nous assistons en ce moment est de

⁴³ Lacouture, Jean, *Les musées en chantier*, Paris, RMN, 1991. Les constructions neuves telles que Grenoble et Strasbourg sont rares pendant cette période.

même nature»⁴⁴. L'architecture au service de la collection est également saluée. Quant au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, il est inauguré le 7 novembre 1998. La presse évoque largement l'événement, sans toutefois taire les difficultés qui ont émaillé la naissance du nouveau musée⁴⁵. La réception de l'architecture reste mitigée; le critique Jean Pierrard est le plus sévère: « On va encore sourire de l'autre côté du Rhin, à Bâle notamment, où une fondation privée, la fondation du marchand Ernest Beyeler, fait beaucoup mieux avec une architecture – de Renzo Piano – infiniment plus inspirée, des collections d'un tout autre niveau, et sans que cela ait coûté un franc à l'État suisse »⁴⁶. En effet, le vaste mouvement de transformation des musées de France est loin d'être isolé puisqu'il touche de très nombreux pays. Les nouveaux musées français sont également à juger à l'aune des constructions à l'étranger. Or, en 1997, le musée de Renzo Piano à Bâle s'impose comme l'une des réalisations les plus admirées⁴⁷ avec celle du Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry, inauguré la même année.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Thomas Bedere, *La mutation des musées de province (1981-1995). Architecture et politique étatique*, Mémoire de Master 2 Histoire de l'Art parcours Histoire de l'Architecture (finalité Recherche) sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2016-2017.

44 S.N., « Les réussites du musée de Grenoble, Un mois après son inauguration, cet établissement cherche encore à compléter ses collections », *Le Monde*, 6 mars 1994.

45 Nicole Gauthier, « Une naissance au forceps, Étapes de la construction du Mamcs, en germe depuis 1987 », *Libération*, 7-8 novembre 1998.

46 Pierre Pierrard, « Inauguration, un musée peu inspiré », *Le Point*, 6 novembre 1998.

47 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.

	Rodez	Grenoble	Strasbourg
Maire	Marc Censi	Alain Carignon (élu en 1983)	Marcel Rudolff puis Catherine Trautmann (élue en 1989)
Conservateur	Yves Denicau (nommé en 1986)	Serge Lemoine (nommé en 1986)	Roland Recht (nommé en 1986, démissionne en 1993) Rodolphe Rapetti (nommé en 1995)
Maîtrise d'œuvre	Raymond Foissac et Pierre Bastide	Groupe 6 – Oliver Félix-Faure Antoine Félix-Faure et Philippe Macary	Adrien Fainsilber Liliane Grunig-Tribel (paysagiste)
Muséographe		Lorenzo Piqueras	Jean-François Bodin
Architecte-conseil de l'IGMCC (devient l'IGM en 1991)	Jean-Claude Pouyet	Émile Duhart	François Pin (pour rédaction de la programmation) Jean-Claude Pouyet (de l'APS à janvier 92 puis de nouveau à la fin 93) Vincent Brossy (de janvier 92 à la fin 93)
Coût	6,3MF HT	203MF HT	233MF HT
Financement de l'État	50% (DMF)	60MF (50%) puis 80MF (GT)	60MF (GT)
Date lancement projet architectural	1985 (1ère version avant intervention DMF)	1985 (concours)	1988 (concours)
Inauguration	27 janvier 1989	29 janvier 1994	7 novembre 1998

Annexe 1. Tableau synoptique des chantiers des musées Denys Puech de Rodez, de Grenoble et d'art moderne et contemporain de Strasbourg.