

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
2018

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

Travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture
(année universitaire 2017-2018), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
UFR03 (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 #2018#*, travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (année universitaire 2017-2018), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03 (Histoire de l'art et d'archéologie), site de l'HiCSA, mis en ligne en juin 2020.

ISBN : 978-2-491040-05-5

SOMMAIRE

Éléonore Marantz , Éditorial	3
Yérím Thiam-Sabine , L'invention d'une identité architecturale pour la ville coloniale. Le style néo-soudanais à Dakar durant l'entre-deux-guerres	5
Manon Bonnard , Les cités d'urgence et concours LEPN en 1954 : la mise en garde de François Spoerry	18
Anna Turulina , Nathan Osterman et la maison du nouveau mode de vie : la quête rationaliste d'une société idéale en URSS des années 1960	32
Héloïse Trarieux , Architecture et art : place et valeur des arts plastiques dans la vision architecturale d'André Wogenscky	45
Martin Lichtig , Michel Ragon à l'école des arts décoratifs : enseigner et écrire l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes (1972-1985)	58
Antoine Ceschia , Une autre idée de la ville : idéaux urbains de la culture punk française (1976-1995)	71
Marie Beauvalet , Une architecture à la mesure de la ville : l'hôpital Robert-Debré (1980-1988, Pierre Riboulet)	86
Mathilde Galloni d'Istria , L'Opéra de Lyon (1985-1993) : pour un palimpseste architectural	100
Natalia Lubiana , Politiques éditoriales en Amérique latine : la revue comme media pour l'architecture (1980-1995)	117
Mathilde Pons , La couverture des arènes de Nîmes (1988-2005). Enjeux et réalités d'une intervention contemporaine dans l'existant	131
Sarah Tommasini , La rénovation-extension du palais des Beaux-Arts de Lille (1991-1997, Arch : Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart)	148
Jeanne Martinel , De l'artefact patrimonial au <i>mundus sensibilis</i> : mise en lumière de Kolumba	160

« Tout ce que nous désirons créer trouve son commencement dans la seule intuition. C'est vrai pour le savant. C'est vrai pour l'artiste. Mais je mis le jeune architecte en garde : s'en tenir à l'intuition loin de la Pensée signifie ne rien faire »¹.

Louis I. Kahn, 1962

Les douze contributeurs à cette quatrième livraison de *L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture* ont certainement fait preuve de l'intuition nécessaire à toute création évoquée par Louis I. Kahn. Ces jeunes chercheurs ont mené à bien, avec succès, un travail scientifique dans le champ de l'histoire de l'architecture. Ils ont produit de la Pensée, de la connaissance. Intuition et pensée donc, mais aussi projet et recherche, hypothèses et analyses ont guidé leur démarche tout au long de l'élaboration de leurs mémoires de Master ou de Doctorat, soutenus au terme de l'année universitaire 2017-2018, sous la direction des enseignants-chercheurs en histoire de l'architecture de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Les articles scientifiques rassemblés dans cette quatrième livraison de *L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture*² rendent compte d'un intérêt renouvelé pour l'architecture de la période récente pour laquelle ils s'emploient « à gratter la croûte de jugements et d'affects », comme y encourage l'historien Jean-François Sirinelli, pour tenter de la retrouver « dans sa réalité complexe »³.

Vouloir – à sa mesure – faire l'histoire, souhaiter contribuer à écrire l'histoire de l'architecture de la période récente, conduit cette jeune génération d'historiens à s'emparer d'architectures « iconiques » des décennies 1980 et 1990 : l'hôpital Robert-Debré construit par Pierre Riboulet à Paris avec la double ambition d'être à la fois une architecture à la mesure de la ville et de l'homme (Marie Beauvalet); la couverture des arènes de Nîmes par Nicolas Michelin et Finn Geipel qui pose avec beaucoup d'acuité la question des interventions contemporaines dans l'existant (Mathilde Pons); tout comme le fait aussi l'Opéra de Lyon, dont Jean Nouvel orchestre la métamorphose en « habitant » un édifice du XIX^e siècle d'une manière certes inédite (Mathilde Galloni d'Istria), mais partagée par ses

- 1 Louis I. Kahn, « Principe formel et projet », Vincent Scully Jr., *Louis I. Kahn*, New York, Georges Brazillier, 1962.
- 2 Je tiens à remercier Marie Beauvalet, doctorante en histoire de l'architecture à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Jean-Philippe Garric, pour son implication dans ce projet. Son assistance tout au long du processus éditorial a été déterminante.
- 3 Jean-François Sirinelli, *Mai 68. L'événement Janus*, Paris, Fayard, 2008 (1^{re} édition), 2013 (réédition, Paris, CNRS Éditions).

anciens associés, Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart, au Palais des Beaux-Arts de Lille (Sarah Tommasini); et enfin le musée Kolumba conçu par Peter Zumthor à Cologne, sur les « ruines » de l'église Sainte-Colombe, avec l'ambition de rendre tangible la présence de l'histoire⁴ (Jeanne Martinel). L'enjeu de la recherche est ici de construire la distance, de « mettre en histoire » la démarche et l'œuvre d'architectes n'ayant souvent été, jusqu'à présent, que reçus dans toute leur contemporanéité.

Comme l'architecture est aussi Pensée, l'histoire de l'architecture est aussi une histoire des idées. L'analyse des discours – parfois jusqu'à leur déconstruction – est ainsi au cœur de cinq études inédites : sur l'invention d'une identité architecturale – le style néo-soudanais – en contexte colonial, à Dakar, pendant l'Entre-deux-guerres (Yérim Thiam-Sabine); sur Michel Ragon, dont l'enseignement à l'École des arts décoratifs est pour la première fois analysé au regard de son œuvre intellectuelle de critique et d'historien de l'architecture (Martin Lichtig); sur André Wogenscky, dont est ici interrogée la riche et complexe relation aux arts plastiques (Héloïse Trarieux); sur les idéaux urbains de la culture Punk (Antoine Ceschia); ou encore sur les politiques éditoriales des revues d'architecture d'Amérique Latine dans les années 1980 et 1990 (Natalia Lubiana).

Enfin, ce numéro de *L'Atelier de la recherche* enrichit l'histoire du logement social par deux précieux éclairages : l'un concerne les cités d'urgence construites en Île-de-France, suite au concours lancé en 1954 pour des Logements économiques de premières nécessité (LEPN), à l'initiative notamment de l'office HLM Emmaüs (Manon Bonnard); le second renvoie à la quête d'une société idéale, en URSS dans les années 1960, au travers de la *Maison du nouveau mode de vie* de Nathan Osterman (Anna Turulina).

Autant de pensées que de matières à penser. Bonne lecture!

Éléonore Marantz

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

4 Peter Zumthor, Mari Lending, *Présences de l'histoire*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2018, traduit de l'anglais par Yves Rosset avec la collaboration de Catherine Dumont d'Ayot.

L'INVENTION D'UNE IDENTITÉ ARCHITECTURALE POUR LA VILLE COLONIALE LE STYLE NÉO-SOUDANAIS À DAKAR DURANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES

YÉRIM THIAM-SABINE

En 1931, durant l'Exposition coloniale internationale de Paris, se tient le Congrès de l'urbanisme aux colonies. Joseph Marrast, architecte au protectorat du Maroc, présente une conférence sur l'utilisation des décors architecturaux indigènes dans les équipements publics coloniaux. Il recommande de conférer à ces derniers un « caractère local »¹. Cette idée découle de la politique architecturale mise en place dans les colonies d'Afrique du Nord à la fin du XIX^e siècle. En effet, l'administration coloniale promeut l'architecture mauresque pour incarner le passé des populations nord-africaines². Le legs architectural fut inventorié et étudié; le style néo-mauresque, qui résulte de son actualisation dans l'architecture coloniale, se caractérise bientôt par l'usage d'éléments décoratifs issus de cette tradition. Il s'agissait d'adapter l'édifice moderne à son environnement et montrer une « bienveillance » du pouvoir colonial³.

Lors de ce même Congrès, l'administration coloniale estimait que « le souci de respecter des agglomérations anciennes [des colonies subsahariennes] ayant un véritable intérêt historique [n'avait] généralement pas à intervenir, car la civilisation noire [s'était] rarement manifestée par des œuvres architecturales »⁴. Les habitations traditionnelles en terre étaient perçues comme insalubres⁵; l'architecture de Djenné et Tombouctou, dans la colonie du Soudan, faisait néanmoins exception. Centres économiques anciens du bassin du fleuve Niger,

1 Joseph Marrast, « Dans quelle mesure faut-il faire appel aux arts indigènes dans la construction des édifices ? », *L'urbanisme aux colonies et dans les pays tropicaux*, Tome second, (Paris-Vincennes, du 10 au 15 octobre 1931, Paris, Les Éditions d'urbanisme, 1935, p. 24.

2 Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 235-236.

3 François Béguin, *Arabesances. Décor architectural et tracé urbain en Afrique du Nord (1830-1950)*, Paris, Dunod, 1983, p. 16.

4 Inspection générale des travaux publics de l'AOF, « L'urbanisme en Afrique occidentale française », *ibid.*, p. 153.

5 *ibid.*



Fig. 1. Anonyme, *Grande mosquée de Djenné*, 1920, Soudan (Mali), ANOM, 8Fig97/66 © ANOM.

ces villes étaient, dans l’imaginaire européen, associées à un passé glorieux lié à la civilisation islamique et au commerce transsaharien médiéval de l’or avec les peuples arabo-berbères⁶, traces d’influences allogènes aux populations locales. Non sans quelques confusions, cette architecture fut choisie par l’administration coloniale pour représenter l’Afrique occidentale française (AOF) lors des expositions coloniales en France⁷. Créée en 1895, l’AOF était une fédération de huit colonies d’Afrique de l’Ouest. Durant les expositions coloniales, jusqu’à la Première Guerre mondiale, le pavillon de la Fédération a été une réinterprétation de la grande mosquée de Tombouctou dont la construction remonte au moins au XIV^e siècle⁸. Par la suite, la mosquée de Djenné, bâtie en 1906, devint une source d’inspiration (fig. 1). Les pavillons, construits en ciment et enduits de stuc rouge pour rappeler la terre crue, devaient offrir l’expérience visuelle de ces mosquées monumentales en terre. Dans une logique similaire à la construction du style néo-mauresque, les architectes des pavillons s’étaient concentrés sur les édifices de Djenné (mosquée, habitations) pour en sélectionner des éléments

6 Voir Tor Arve Benjaminsen, *Une histoire de Tombouctou*, Arles, Actes Sud, 2004.

7 Sylviane Leprun, *Le théâtre des Colonies. Scénographie, acteurs et discours de l’imaginaire dans les expositions 1855-1937*, Paris, L’Harmattan, 1986.

8 Bertrand Poissonnier, « The Great Mosque of Timbuktu : Seven Centuries of Earthen Architecture », *Earthen Architecture in Muslim Cultures: Historical and Anthropological Perspectives*, Boston, Brill, 2018, p. 22-36.

caractéristiques, notamment la façade crénelée par les pilastres et hérissée de torons, ces branches de palmier qui stabilisent et structurent l'édifice en terre. Les expositions coloniales ont donc été utilisées comme les laboratoires de la création d'une architecture hybride « réutilisable » dans les centres urbains coloniaux. Ce style a été nommé néo-soudanais, puisque qu'il s'inspirait de l'architecture des villes du Soudan français.

Cet article s'intéresse à l'utilisation du style néo-soudanais à Dakar, ville fondée en 1862 par l'armée française dans la colonie du Sénégal. Principal port de l'AOF et capitale de la Fédération à partir de 1902, la ville est une vitrine internationale pour l'administration coloniale. Durant l'Entre-deux-guerres, cette dernière veut rompre avec l'image d'une colonie inhospitalière. Les fonctionnaires sont invités à venir s'y installer avec leur famille⁹, et un tourisme de luxe, attiré par les animaux de la savane et les cités médiévales du Soudan, se développe¹⁰. Le ministère des Colonies met en place des fonds d'emprunt pour dynamiser la construction d'équipements publics¹¹. Dès lors se pose la question des modèles stylistiques à adopter pour ces nouveaux édifices qui doivent symboliquement établir un lien entre le pouvoir colonial et le territoire colonisé. L'historiographie contemporaine a fait de Dakar un espace privilégié pour l'étude du style néo-soudanais, alors même que les édifices les plus représentatifs de l'architecture soudanaise n'étaient pas au Sénégal, mais au Soudan, colonie frontalière¹². Dans cet article, on se propose d'analyser la construction intellectuelle du style néo-soudanais, puis, par une description d'édifices coloniaux construits à Dakar, on s'attachera à montrer que le choix de ce style n'a pas été évident pour l'administration coloniale.

À l'origine d'un concept : l'architecture soudanaise

En 1890, tandis que se poursuivait la colonisation du bassin du Niger, l'administration coloniale créait le Soudan français, colonie aux frontières encore floues¹³. Cette colonie a eu une existence éphémère : dès 1899, elle est démantelée, et ses

9 Elikia M'Bokolo (dir.), *Afrique noire. Histoire et civilisations*, Tome II, Paris, Hatier-AUF, 2004, p. 357.

10 Sophie Dulucq, « L'émergence du tourisme dans les territoires de l'Afrique tropicale française (années 1920-1950) », *Le tourisme dans l'empire français. Politiques, pratiques et imaginaires (xix^e-xx^e siècles)*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 2009, p. 61-71.

11 Albert Sarraut, *La mise en valeur des colonies françaises*, Paris, Payot & Cie, 1923.

12 Thomas McDonald Shaw, *Irony and Illusion in the Architecture of Imperial Dakar*, Lewiston, Edwin Mellen, 2006 ; Liora Bigon, *French Colonial Dakar*, Manchester, Université de Manchester, 2016.

13 L'armée française n'entre à Djenné qu'en 1893 et à Tombouctou l'année suivante.

territoires sont rattachés aux colonies voisines (Sénégal, Guinée, Côte d'Ivoire). En 1902, le Haut-Sénégal-Niger rassemble l'ancien territoire du Soudan et ce qui allait devenir, durant l'Entre-deux-guerres, les colonies de la Haute-Volta (1919) et du Niger (1922). Le Soudan ne « réapparaît » qu'en 1921, pour disparaître en 1960 avec l'indépendance de la république du Mali¹⁴. Historiquement, le Soudan renvoie aux bilād al-Sūdān (« les pays des Noirs ») des sources médiévales arabes, correspondant à l'Afrique de l'Ouest sahélienne. En effet, les auteurs arabes faisaient la distinction entre le Sahel islamisé ouest-africain et l'Afrique de l'Est avec l'Abyssinie chrétienne (bilād al-Habaša)¹⁵. Il s'agissait donc d'une zone géographique avec une pluralité de populations et d'États dont certains, originaires du bassin du Niger, ont imposé leur hégémonie dans la région, comme le sultanat malinké du Mālī au xiv^e siècle. L'architecture soudanaise aurait donc pu présenter une certaine diversité de constructions, puisque le terme « Soudan » était lié à une région peuplée par une population hétérogène. Durant la colonisation, les auteurs prennent conscience de l'existence d'architectures monumentales en terre, disséminées dans tout le bassin du Niger, et présentant des caractéristiques communes. Cependant, aucun inventaire n'est réalisé, et nulle tentative de définition précise de cette architecture n'est entreprise.

En 1889, dans l'exposition « Histoire de l'habitation humaine » présentée à l'Exposition universelle de Paris, l'architecte Charles Garnier ambitionnait de donner un aperçu de l'ensemble de la production architecturale humaine à travers les âges. Les peuples du Sahel ouest-africain étaient représentés par une « habitation du Soudan »¹⁶, reproduite en bois et en pierre. Toute l'architecture ouest-africaine était « invisibilisée » au profit de ce type unique. L'architecte s'était servi de l'ouvrage d'Eugène Mage, officier de l'armée coloniale française, qui avait décrit en 1868 plusieurs mosquées durant son voyage au sud du fleuve Niger¹⁷. La colonie du Soudan n'existant pas encore, Charles Garnier adoptait une définition médiévale du Soudan, appréhendé comme zone géographique. Dans la retranscription du travail de son confrère, Frantz Jourdain présentait la maison soudanaise comme découlant de l'influence arabo-berbère musulmane¹⁸, se

14 Voir Sébastien Philippe, *Une histoire de Bamako*, Brinon-sur-Sauldre, Grandvaux, 2009.

15 Jean-Charles Ducène, « Conceptualisation des espaces sahéliens chez les auteurs arabes du Moyen Âge », *Afriques* [En ligne], n° 4, 2013, consulté le 20 décembre 2017. URL : <https://urlz.fr/8ZUf>

16 Frantz Jourdain, *Constructions élevées au Champ de Mars par M. Charles Garnier, architecte ; pour servir à l'histoire de l'habitation humaine (Exposition universelle de 1889)*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1889, p. 16.

17 Eugène Mage, *Voyage dans le Soudan occidental (Sénégal-Niger). 1863-1866*, Paris, Hachette, 1868.

18 Frantz Jourdain, *Constructions élevées au Champ de Mars, op. cit.*, p. 16.

distinguant des constructions des peuples d'Afrique équatoriale « ayant vécu en dehors du mouvement général de l'humanité »¹⁹. Cette distinction se retrouve dans le récit de voyage de Félix Dubois, reporter pour *Le Figaro*, qui en 1894, met l'accent sur la différence entre les habitations de Djenné dont il fait l'éloge, et les maisons à toit de chaume dans le reste de la colonie²⁰. Félix Dubois parle d'un « style de Djenné » qui prendrait son origine dans l'Égypte antique²¹. En 1912, en s'appuyant sur les sources arabes et les chroniques historiques de Tombouctou, Maurice Delafosse, administrateur colonial, attribue ce style au poète andalou 'Abū Ishāq al-Sāhilī²² qui prit part, en 1325, au cortège du mansa Mūsā, sultan du Mālī, de retour du pèlerinage à La Mecque. À la demande du Sultan, Al-Sāhilī aurait notamment construit la grande mosquée de Tombouctou et une salle d'audience dans la capitale royale. Le style se serait ensuite diffusé dans tout le bassin du Niger. Ce récit est remis en cause en 1932 par Charles Monteil, administrateur à Djenné. À partir d'une analyse de la maison djennenkée, il avance la thèse d'une évolution de « l'habitation soudanaise »²³ à partir du pachalik²⁴ marocain de Tombouctou (1591). Les diverses études ethnographiques avaient choisi l'architecture de Djenné et de Tombouctou, pour incarner ce Soudan médiéval sans y inclure les habitations à toit de chaume, considérées alors comme le signe d'un degré inférieur de civilisation. Dans ce contexte, les maisons de Djenné sont perçues comme un stade architectural supérieur, rendu possible par l'influence nord-africaine. Cette conception perdure.

À l'occasion de l'Exposition coloniale de Paris de 1931, l'historien de l'art Émile Bayard, publie un ouvrage sur l'architecture dans les colonies françaises. Selon lui, « l'architecture soudanaise [en terre séchée au soleil] des pays nigériens, s'avère vraiment originale, du moins depuis que l'influence berbère la pénétra, dès le xiv^e siècle »²⁵. Il reprend ainsi l'idée d'une influence civilisatrice venue du Nord, puis cite plusieurs localités dans le bassin du Niger, où des constructions similaires à celles de Djenné ont pu être observées. Il termine son exposé en rappelant que « dans le reste de l'Afrique occidentale française, [il n'y a] rien

19 Frantz Jourdain, *Constructions élevées au Champ de Mars*, op. cit., p. 18.

20 Félix Dubois, *Tombouctou, la mystérieuse*, Paris, Flammarion, 1897, p. 99.

21 *Ibid.*, p. 171.

22 Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, Tome 1, Paris, E. Larose, 1912, p. 250.

23 Charles Monteil, Vincent Monteil (préf.), *Djenné, métropole du delta central du Niger. Une cité soudanaise*, [Société d'édition géographique, maritime et coloniale, 1932], 2^e éd., Paris, Éditions Anthropos, 1971, p. 194.

24 Le pachalik désigne une division territoriale du sultanat du Maroc, administrée par un Pacha. Le pachalik de Tombouctou (1591-début du xviii^e siècle) correspondait aux territoires du bassin du Niger alors sous autorité marocaine.

25 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles coloniaux de la France*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1931, p. 120.

de saillant au point de vue architecture locale»²⁶. Concomitamment, Maurice Delafosse parle lui aussi d'une architecture soudanaise²⁷, ce qui tend à prouver que les études ethnographiques et historiques sur l'histoire ancienne de l'Afrique de l'Ouest, ont permis à l'administration coloniale d'inscrire la colonie du Soudan dans un passé modèle, celui du Soudan médiéval. Dès lors, certains édifices sont automatiquement rattachés à cette histoire valorisée.

Le style néo-soudanais et l'architecture coloniale en terre

Dans son ouvrage, Émile Bayard mentionne l'existence en AOF d'une « architecture franco-africaine »²⁸. Il fait référence à une architecture coloniale construite en briques de terre cuites au soleil. L'auteur prend l'exemple d'une résidence d'administrateur dans la Haute-Volta. À notre connaissance, ces édifices n'ont jamais été étudiés par les historiens de l'architecture coloniale. Il semble pourtant que, dans de nombreuses localités où les matériaux européens de construction avaient des difficultés à s'acheminer, l'administration coloniale a pu se tourner vers le savoir-faire constructif indigène pour ses édifices. En 1984, l'ethnologue Sylviane Leprun publie l'une des rares études sur le style néo-soudanais au Soudan français²⁹. Le fort français de Ségou, érigé après la prise de la ville en 1892, est considéré comme le premier édifice de ce style. L'auteure se base sur le récit de Félix Dubois qui, en 1897, avait proposé une description de l'édifice militaire, construit en terre crue par les maçons de Djenné sur ordre de l'armée française³⁰. Il s'agit du seul édifice en terre qualifié de néo-soudanais par Sylviane Leprun qui étudie par la suite des édifices en ciment à Bamako et à Ségou.

Cette distinction semble résulter d'une volonté des chercheurs de réserver la terre à une tradition constructive exclusivement indigène, en opposition aux matériaux modernes du colon européen. Dans les années 1980, la communauté scientifique a débattu sur le degré d'intervention de l'administration française dans la reconstruction de la mosquée de Djenné. La mosquée, bâtie vers le XII^e siècle, selon une chronique de Tombouctou³¹, est détruite au XIX^e siècle sur

26 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles coloniaux de la France*, op. cit., p. 120.

27 Maurice Delafosse, *Les civilisations disparues. Les civilisations négro-africaines*, Paris, Librairie Stock, 1925, p. 136; Maurice Delafosse, *Les Noirs de l'Afrique*, Paris, Payot, 1941, p. 31.

28 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles coloniaux*, op. cit., p. 122.

29 Sylviane Leprun, « Credo esthétique : le style néo-soudanais inspiration locale et/ou création inspirée », *Espaces coloniaux en Afrique noire*, Paris, Laboratoire architecture et anthropologie, 1984, p. 256-355.

30 Félix Dubois, *Tombouctou, la mystérieuse*, op. cit., p. 82-84.

31 Abd al-Rahman al-Sa'di, Octave Houdas (trad.), *Tārīh al-Sūdān. Documents arabes relatifs à l'histoire du Soudan, XVII^e siècle*, Paris, E. Leroux, 1900, p. 23-24.



Fig. 2. Agence économique de la France d'outre-mer, École de Djenné, vers 1920, Soudan (Mali), FR ANOM 30Fi12/76 © ANOM.

ordre d'Ahmadu Lobbo, chef religieux et militaire du califat d'Ĥamdallāhi ³². La mosquée est reconstruite en 1906. Félix Dubois, qui avait vu l'édifice initial en ruines en 1894, effectue un second voyage à Djenné en 1911 et critique le nouvel édifice qui, selon lui, est l'œuvre d'un fonctionnaire colonial ³³. En 1931, Michel Leiris apprend de l'instituteur français de la ville que la mosquée a été construite d'après les plans de l'administrateur colonial : « L'école, l'ancienne résidence et maints autres bâtiments ont été construits, d'une manière analogue, en style soudanais... » ³⁴. Une carte postale, éditée par l'Agence économique de la France d'Outre-Mer vers 1920, représente l'école de Djenné, construite en terre, et rend tangible la transposition d'éléments décoratifs de l'habitation locale à un programme différent (**fig. 2**). Dans la continuité, Labelle Prussin, historienne de l'architecture, présente en 1986 cette lecture de la mosquée comme un prototype du style néo-soudanais, les trois tours symétriques lui rappelant l'architecture néo-classique ³⁵. Jean-Louis Bourgeois ne tarde pas à

32 Rogier Bedaux (et. al.), *L'architecture de Djenné, Mali. La pérennité d'un patrimoine mondial*, Leyde, Musée Volkenkunde, Snoeck, 2003, p. 16.

33 Félix Dubois, *Notre Beau Niger*, Paris, Flammarion, 1911, p. 186.

34 Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934, p. 91-92.

35 Labelle Prussin, *Hatumere: Islamic Design in West Africa*, Berkeley, Université de Californie, 1986, p. 185.

critiquer cette interprétation en affirmant que la participation française dans cette reconstruction, se résumait à une aide financière³⁶. De fait, aucun plan attestant de l'implication d'un ingénieur colonial n'a été trouvé. Depuis, les historiens reconnaissent généralement la mosquée de Djenné, dans sa version reconstruite de 1906, comme une construction indigène³⁷.

Si l'administration coloniale n'est pas directement impliquée dans la construction de la mosquée de Djenné, il est néanmoins intéressant de noter qu'en 1935, l'administrateur de Mopti, soutient la construction d'une grande mosquée, dite Komoguel, à l'emplacement d'une mosquée récente, élevée au début du xx^e siècle³⁸. Il en dessine la façade, tandis que l'intérieur de l'édifice est laissé au soin de l'élite musulmane locale. La construction revient aux maçons de Djenné, assistés par les habitants de la ville. Les chercheurs qui se sont intéressés à l'implication de l'administration coloniale dans la construction de la mosquée de Mopti, n'étudiaient pas l'architecture coloniale, mais celle des anciens peuples colonisés d'Afrique de l'Ouest, ce qui explique que l'édifice soit resté dans la sphère de l'architecture indigène.

Par ailleurs, à partir des années 1930, la littérature coloniale a souvent insisté sur l'influence négative d'une société moderne européenne pervertissant les indigènes³⁹. Michel Leiris, qui avait participé à l'expédition ethnographique Dakar-Djibouti menée par Marcel Griaule, considérait que cette idée était partagée par de nombreux fonctionnaires⁴⁰. Lors de cette expédition, les chercheurs devaient ramener au musée du Trocadéro des objets culturels indigènes; ils ont exclu de leur collecte les objets soupçonnés d'avoir été produits pour le touriste occidental⁴¹. Ils étaient à la recherche d'un art authentique, traditionnel, sans aucun lien avec l'Européen. Cette vision poussée de l'authenticité artistique permet de comprendre pourquoi la mosquée de Djenné fut rejetée par Michel Leiris. Pourtant, la mission ethnographique à laquelle il participe correspondait à un esprit similaire à la politique de construction des mosquées en terre de Djenné et Mopti; les ethnologues ont sélectionné les objets qui, selon eux,

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

37 Pierre Maas (et. al.), *Djenné, chef-d'œuvre architectural*, Paris, Karthala, 1992, p. 114; Mark Dike Delancey, « Djenné, Great Mosque [Jenne] [Friday Mosque] », *Grove Art Online* [En ligne], 2014, consulté le 29 novembre 2018. URL : <http://urlz.fr/85mq>.

38 Labelle Prussin, *ibid.*, p. 184; Sergio Domian, *Architecture soudanaise*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 64.

39 Maurice Martin du Gard, *Courrier d'Afrique*, [Flammarion, 1931], 2^e éd., Paris, Flammarion, 1943, p. 47.

40 Michel Leiris, *L'Afrique fantôme, op. cit.*, p. 21.

41 *ibid.*, p. 30.

incarnaient le mieux la tradition indigène. De même, l'administration coloniale avait cherché à promouvoir une certaine authenticité architecturale en diffusant le style de Djenné, qui était devenu un archétype.

Dakar, une ville à la recherche d'une identité architecturale

Une image populaire négative

Durant l'Entre-deux-guerres, Albert Sarraut, ministre des Colonies, défend une politique volontariste de l'État dans la construction publique coloniale. À Dakar, il déplore l'absence d'équipements pourtant indispensables à une capitale impériale ce qui, souligne-t-il, « produit la plus fâcheuse impression sur les étrangers »⁴². Les récits de voyage, qui renseignent sur la vision que les touristes avaient de la ville, lui donnent raison. Plusieurs d'entre eux critiquent la présence d'habitations indigènes en bois avec un toit de chaume. En 1924, le député Louis Proust les présente comme l'antithèse de la maison moderne : « Au détour d'une avenue somptueuse, au sortir d'une villa coquette, on se heurte à des huttes de bois, de paille et de mortier [...] »⁴³. En 1933, alors qu'il quitte Dakar pour Bamako, le journaliste Jean Paillard est content de ne plus voir les « agglomérations indigènes puantes et sales que l'on rencontrait invariablement depuis la côte. Finies, d'ailleurs, les cases en pailles et en bois »⁴⁴. L'habitat indigène est donc associé à l'insalubrité et aux maladies. Pourtant, l'administration coloniale a pris, dès le début de la colonisation, des mesures visant à réglementer les modes de construction. En 1905 par exemple, il est interdit de construire désormais avec des matériaux non durables (paille, argile, bois) dans la ville coloniale⁴⁵. Ces mesures n'ont néanmoins jamais réussi à faire disparaître les habitations indigènes et il est arrivé que les épidémies soient instrumentalisées pour justifier les expropriations et la destruction des maisons, comme en 1914 durant l'épidémie de peste⁴⁶. Le manque d'aménagement urbain est lui aussi déploré. En 1932, l'écrivain Claude Farrère, pour qui Dakar est « assurément le plus important de tous les ports qui sont entre Casablanca et le cap de Bonne-Espérance »⁴⁷, ne comprend pas la différence

⁴² Albert Sarraut, *La mise en valeur des colonies françaises*, op. cit., p. 402.

⁴³ Louis Proust, « Dakar », *Le Monde colonial illustré*, tome I, n°24, janvier 1924, p. 86.

⁴⁴ Jean Paillard, *Périple noir*, Paris, E. Ramot, Les Œuvres françaises, 1935, p. 108.

⁴⁵ Assane Seck, *Dakar, métropole ouest-africaine*, Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar, 1970, p. 65.

⁴⁶ Elikia M'Bokolo, « Peste et société urbaine à Dakar : l'épidémie de 1914 », *Cahiers d'études africaines*, vol.22, n°85-86, 1982, p. 13-46.

⁴⁷ Claude Farrère, *L'Atlantique en rond*, Paris, Flammarion, 1932.

de développement entre le protectorat du Maroc et l'AOF, dont la côte est pourtant colonisée depuis le XVII^e siècle. Jean Paillard émet la même réflexion, avant de conclure que la Fédération n'a pas de « lobby » assez puissant pour défendre ses intérêts en Métropole⁴⁸. Pourtant, la chambre de commerce de Dakar est créée en 1892, même si elle n'occupe un édifice construit selon les plans d'Ernest Brun architecte des Travaux Publics de la colonie qu'à partir de 1926⁴⁹. D'autres observateurs font un récit plus élogieux de la ville, comme Maurice Ricord qui compare Dakar à Alger et Casablanca⁵⁰. Mais la description la plus intéressante est peut-être celle faite par René Vanlande à la toute fin des années 1930 : « Les services [administratifs] s'éparpillent en divers édifices de facture variée, selon l'époque, où se marque pourtant une noble tendance à l'antique [...] avec les villas d'habitation. Cela forme un petit Neuilly colonial en lisière duquel se pose et s'impose le Palais du Gouvernement général. Haute pièce montée, extrêmement chargée en ornements doriques, gothiques, mauresques et rococos »⁵¹. L'auteur introduit la question du style architectural, et laisse entendre que la construction des édifices publics découle d'une logique de représentation d'un pouvoir colonial fort et moderne.

Pour une politique des modèles

René Vanlande met en avant une pluralité stylistique. En effet, les premiers édifices coloniaux – le palais du Gouverneur (1908) et l'Hôtel de Ville (1914) – sont construits dans un style néo-renaissant, populaire sous la Troisième République⁵². À cette période, s'exprime également une volonté d'adapter le décor architectural à son environnement, en recourant notamment au style néo-mauresque. Le marché Kermel, achevé en 1910, incarne cette volonté historiciste⁵³. Imaginée comme une grande halle en fer forgé, la structure est constituée de trois portails d'entrée qui prennent chacun la forme d'un arc outrepassé monumental reposant sur d'imposants pilastres. Cependant, ces modèles illustrent surtout un manque de connaissances et d'égards pour la culture des peuples colonisés du Sénégal. Le style néo-mauresque ne s'attache, dans cette région, à aucun passé constructif autochtone et il est encore impensable que

48 Jean Paillard, *Périple noir*, op. cit., p. 52.

49 Archives nationales du Sénégal (ANS), 4P501.

50 Maurice Ricord, *France noire*, Marseille, Sud-Éditions, 1939, p. 23.

51 René Vanlande, *Dakar!*, Paris, J. Peyronnet, 1941, p. 12.

52 Alain Sinou, *Comptoirs et ville coloniales du Sénégal. Saint-Louis, Gorée, Dakar*, Paris, Karthala, 1993, p. 327.

53 Liora Bigon, Alain Sinou, « (Re-)Producing the Marché Kermel », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], n°24, 2013, consulté le 17 octobre 2017. URL : <http://bcrfj.revues.org/7069>.



Fig. 3. *Maternité Aristide Le Dantec*, ancienne Maternité indigène, 2018, Dakar, Sénégal ©Yérïm Thiam Sabine.

les habitations indigènes de la côte sénégalaise servent de modèle, puisqu'elles ne sont pas considérées comme de l'architecture. Les études ethnographiques et historiques sur le Soudan français n'en sont qu'à leur début ; il faudra tout de même attendre l'Entre-deux-guerres et l'apparition du style néo-soudanais pour que la culture indigène soit reconnue. Dès le début du xx^e siècle, les premières études ethnographiques avaient permis d'identifier au Soudan, une architecture monumentale en terre au décor réutilisable. En 1925, Bamako, capitale du Soudan français, se dote d'un grand marché, dit le Marché Rose⁵⁴, consistant en une galerie hexagonale couverte, construite en ciment autour d'une cour centrale. L'entrée se fait par une porte monumentale directement empruntée aux façades des maisons de Djenné : les piliers conoïdes matérialisent les travées de la structure, et les torons sont devenus des gouttières. En 1929, l'écrivain Paul Morand fait l'éloge de l'édifice : « Ce marché n'est pas l'horrible halle en fonte, commandée en France [marché Kermel], mais un beau bâtiment à pylônes ; le ciment armé, frère du torchis, se prête parfaitement à l'architecture soudanaise »⁵⁵. À Dakar, Henry Adenot, architecte en chef des travaux publics de l'AOF, réalise des édifices dans un style analogue. Il opère cependant une importante réduction du vocabulaire ornemental. À la Maternité indigène (1932), par exemple, seuls les piliers conoïdes sont présents (**fig. 3**), et l'architecte intègre en façade une frise au motif de zigzag, absente de l'architecture soudanaise. Cette frise devait donner un caractère « exotique » à la structure puisqu'elle se retrouve

54 Sébastien Philippe, *Une histoire de Bamako*, op. cit., p. 141.

55 Paul Morand, *Paris-Tombouctou*, Paris, Flammarion, 1928, p. 79.



Fig. 4. Institut Pasteur, 2018, Dakar, Sénégal ©Yérím Thiam Sabine.

dans différents édifices de la période, reconnus comme relevant du style néo-soudanais. À l'hôtel de l'administrateur de Dakar (1931) par exemple, reconverti en 1936 en musée, on retrouve les torons en gouttière et la frise en zigzag⁵⁶. Les piliers monumentaux, propres à l'architecture soudanaise, ont disparu. Si les édifices néo-soudanais de Bamako se caractérisent par la recherche d'une couleur évoquant la terre argileuse du Soudan, à Dakar, à l'exception du marché Sandaga (1938), les édifices sont peu colorés. Pour la maternité par exemple, seuls les éléments du décor sont rouges. Le reste du bâtiment a gardé le blanc du béton armé. La couleur prend une autre dimension à l'Institut Pasteur (1934) (fig. 4). Jules Brévié, gouverneur de l'AOF imposa à ses architectes de prendre en compte l'esthétique des autres édifices hospitaliers néo-soudanais (maternité indigène, polyclinique Roume) pour plus de cohérence urbaine⁵⁷. Henri Adenot, notamment, proposa plusieurs projets d'édifices colorés (fig. 5), mais c'est finalement un édifice blanc, de style art déco, qui est bâti. La référence au Soudan ne se lit alors, timidement, qu'au niveau des gouttières.

⁵⁶ Thomas McDonald Shaw, *Irony and Illusion*, *op. cit.*, p. 91 ; Mark Hinchman, « A museum is Born: Charles-Albert Wülffleff and the Parc-Musée of Dakar, 1936 », *Cities and the Circulation of Culture in the Atlantic World*, New York, Palgrave Macmillant, 2017, p. 241.

⁵⁷ Lettre du 14 septembre 1932 du Gouverneur général à M. l'administrateur de la circonscription de Dakar et dépendances, ANS, 4P1250.



Fig. 5. Henry Adenot, Ernest Brun, *Avant-projet pour l'étude du bâtiment de la peste, façade teintée I*, Institut Pasteur, Croquis perspectif, étude de la façade, élévation nord, dessin n°622, dressé le 7 novembre 1931, Archives nationales du Sénégal, dossier 4P1250 © ANS.

Conclusion

Au terme de cette analyse, s'il fallait choisir une ville pour incarner le style colonial néo-soudanais, notre choix ne se tournerait probablement pas vers Dakar. L'étude spécifique de cette ville coloniale a permis de montrer que la diffusion de ce style au-delà des frontières soudanaises, visait à inventer et à imposer une certaine image de la colonie, proche des indigènes. Cependant, si à Bamako ce style évoquait aux habitants une architecture connue, à Dakar, il était décontextualisé. Capitale impériale d'une Afrique de l'Ouest fantasmée, Dakar a finalement été un laboratoire de styles architecturaux. Avant la Seconde Guerre mondiale, son architecture coloniale consiste en une succession d'expériences visant à construire une identité urbaine liant la colonie à la Métropole. Le style colonial néo-soudanais apparaît donc comme une solution hybride, imaginée pour ancrer le pouvoir français sur le territoire colonisé. L'Institut Pasteur matérialise la réappropriation la plus poussée du décor soudanais par l'administration coloniale; un décor à l'origine en terre, transposé dans le ciment moderne. Paradoxalement, cet édifice semble également sonner la fin de cette quête d'historicité. Il préfigure en quelque sorte la production architecturale coloniale des années 1950, notamment représentée par le bâtiment de l'actuelle Assemblée nationale du Sénégal (1954-1956), entièrement tournée vers la modernité occidentale.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Yérém Thiam-Sabine, *L'architecture publique dans les colonies. L'Afrique occidentale française durant l'Entre-deux-guerres*, Master 1 recherche histoire de l'architecture, sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2017-2018.

LES CITÉS D'URGENCE ET CONCOURS LEPN EN 1954 : LA MISE EN GARDE DE FRANÇOIS SPOERRY

MANON BONNARD

Dès 1939, et à la différence de la Première Guerre mondiale, l'ensemble du territoire français est touché par les conflits armés. Au sortir de la guerre, des villes entières sont à reconstruire telles que Le Havre ou Saint-Malo. Il paraît nécessaire, dans un premier temps, de rétablir les réseaux de transports et de communications et la réédification de logements semble passer au second plan pour le nouveau ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU), créé en 1944¹. Cependant, les années passent, et bien que l'effort de construction soit important, les solutions proposées sont considérées comme transitoires² et des milliers de personnes demeurent sans logement. Les situations d'urgence se prolongent et des familles entières sombrent dans la misère la plus totale³.

L'abbé Pierre (1912-2007), qui, depuis plusieurs années déjà, tente de réagir face à la crise du logement frappant la France, lance un appel sur les ondes de Radio Luxembourg le 1^{er} février 1954, pour qu'enfin l'ensemble du pays prenne conscience de l'ampleur des dommages⁴. L'homme de foi écrit également une lettre ouverte à Maurice Lemaire (1895-1979), alors ministre du MRU, lui demandant de venir assister aux funérailles d'un enfant mort de froid, blotti contre ses parents, à la Cité des Coquelicots⁵. Maurice Lemaire s'y rend et y aborde avec l'abbé Pierre la question des cités d'urgence et de leurs financements. Les deux hommes s'accordent alors pour la construction d'une première cité d'urgence dès février 1954, sur un terrain récemment acquis par l'abbé Pierre, au Plessis-Trévisé⁶. La maîtrise d'œuvre est confiée à l'office HLM Emmaüs, tout juste créé.

1 Danièle Voldman, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954 : Histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 323-324.

2 Joël Anneix, Daniel Sauvaget, *Saint-Nazaire au temps des baraques : Herbins et les cités d'après-guerre*, Le Faouët, Liv'Éditions, 2009, p. 170.

3 Jean-Pierre Azéma (dir) et al., *Reconstruction et modernisation : la France après les ruines, 1918... 1945...*, Catalogue d'exposition, Paris, Archives nationales, Hôtel de Rohan (janvier-mai 1991), Paris, Archives Nationales, 1991, voir en particulier la contribution de Jean Luquet.

4 Abbé Pierre, *Donnons-leur un toit aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

5 *Ibid.*, p. 19.

6 La cité de la Joie est un ensemble de logements créé dans l'urgence de la situation. Les ambitions de Maurice Lemaire, de l'abbé Pierre, de François Spoerry et de Pierre Dufau ne

De Sausheim au Plessis-Trévisé

De son côté, et cela dès 1953, François Spoerry (1912-1999) construit sa première cité d'urgence à Sausheim, près de Mulhouse. Réalisée à la demande du président de la Société mulhousienne des cités ouvrières, la cité d'urgence de Sausheim comprend vingt logements implantés en épi, réalisés en un temps record⁷. Ils prennent la forme de cellules composées d'une salle commune de 16,80 m² de surface, d'une cuisine, d'une chambre d'enfant et d'une salle d'hygiène (**fig. 1**).

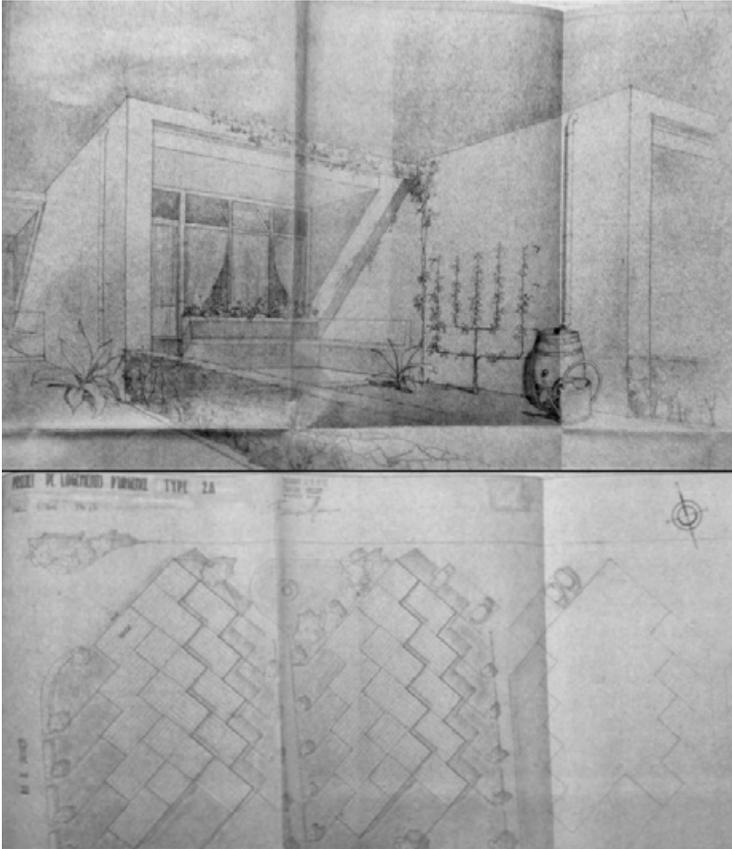


Fig. 1. Cité d'urgence de Sausheim, perspective et plan masse pour 20 logements comprenant deux chambres, (Sausheim, 09 décembre 1952, archi : François Spoerry). Source : CAPA-CAAXXe 66 Ifa 1050/1.

semblent pas avoir été identiques au sujet des cités d'urgence. C'est pourquoi la définition même de cette expression est complexe puisqu'elle englobe des logements de forme et de destination très diverses.

7 CAPA-CAAXXe 066 Ifa 1050/1 - Lettre du 2 mars 1955 de Sainsaulieu.

Remarqué pour la pertinence de la réponse architecturale qu'il apporte à la question d'un logement d'urgence, François Spoerry est contacté par le gouvernement qui l'invite à réaliser des logements d'urgence de type T2 au Plessis-Trévisé (avenue général Leclerc)⁸, sur le même modèle que ceux de Sausheim⁹. Toutefois, l'agence de l'architecte est établie à Mulhouse, dans son département natal¹⁰. Pour conduire plus facilement l'opération francilienne, il propose à son confrère et ami Pierre Dufau (1908-1985), qui dispose d'une importante agence à Paris¹¹, d'œuvrer avec lui sur le chantier du Plessis-Trévisé. Les architectes se répartissent les quelques 250 constructions prévues sur le terrain (fig. 2).

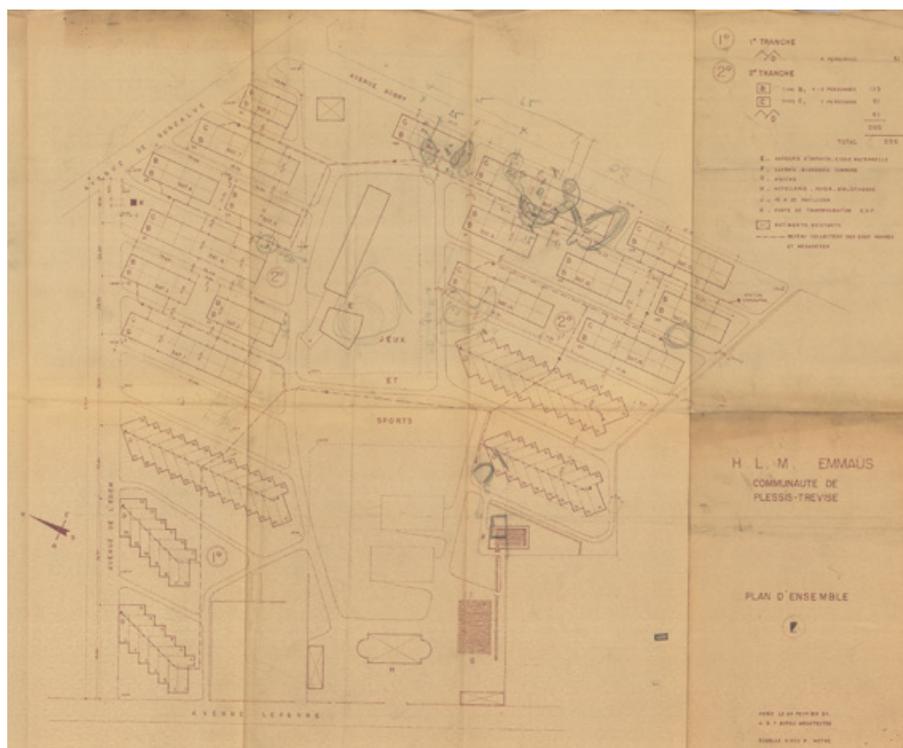


Fig. 2. Cité de la Joie, plan d'ensemble, (Plessis-Trévisé, 24 février 1954, archi : François Spoerry et Pierre Dufau). Source : CAP-CAAXXe66 lfa 1050/1.

8 *Ibid.*

9 CAPA-CAAXXe066 lfa1050/1 – Mulhouse, coupure de presse du 15 février 1954, Pierre Levaillant, « La préfiguration des cités d'urgence de l'abbé Pierre s'élevé déjà aux portes de Mulhouse ».

10 François Spoerry, *L'architecture douce : de Port Grimaud à Port-Libéré*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 8.

11 Hugo Massire, *Pierre Dufau (1908-1985) : un libéral discipliné. Parcours, Postures, Produits*, thèse sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, Université de Tours, 2017, p. 24.

La presse suit le chantier avec beaucoup d'attention, y voyant un espoir pour répondre à la crise du logement. Dès le 15 février 1954, un article de la presse mulhousienne titre en effet : « La préfiguration des cités d'urgence de l'abbé Pierre s'élève déjà aux portes de Mulhouse »¹². Très attendus, les logements du Plessis-Trévisé sont présentés comme « une réalisation rationnelle, économique et réellement neuve, qui permet enfin de combattre ce fléau qu'est la crise du logement »¹³. D'autres articles, notamment publiés dans *Le Monde*, annoncent l'arrivée prochaine de la « première cité d'urgence de l'abbé Pierre »¹⁴ ou encore l'inauguration des cinquante-et-une premières habitations¹⁵. La première tranche de la « Cité de la Joie », constituée par les cinquante-et-un logements de François Spoerry, est inaugurée en avril 1954 (**fig. 3**).

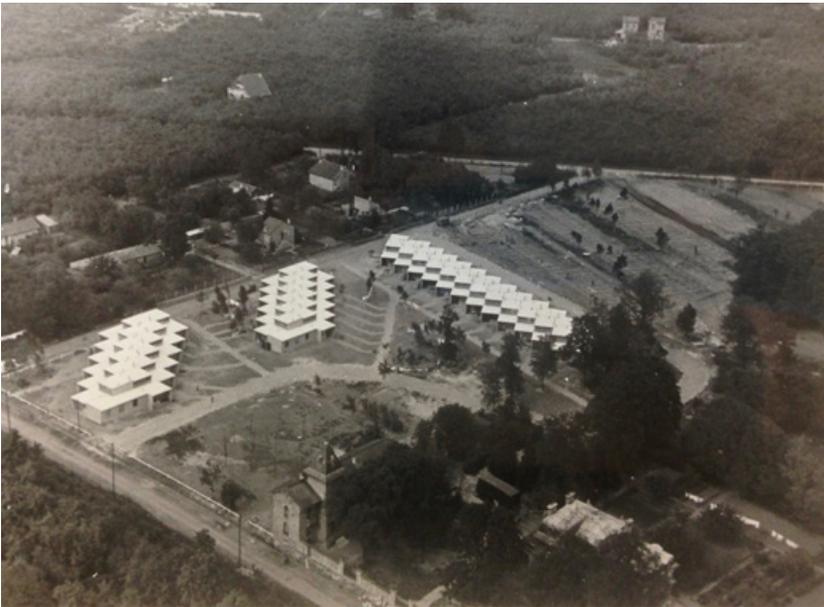


Fig. 3. Cité de la Joie, logements d'urgence, (Plessis-Trévisé, 1954, archi: François Spoerry). Source: ANMT 20103263.

- 12** CAPA-CAAXXe 066 Ifa 1050/1 – Pierre Levailant, « La préfiguration des cités d'urgence de l'abbé Pierre s'élève déjà aux portes de Mulhouse », *op. cit.*
- 13** *Ibid.*
- 14** « La première « cité d'urgence » de l'abbé Pierre abritera cinquante familles nombreuses en mai prochain », *Le Monde*, 13 février 1954.
- 15** « M. Maurice Lemaire inaugure les cinquante premiers logements « d'urgence » de l'Abbé Pierre », *Monde*, 3 mai 1954.

Difficultés budgétaires

Connaissant le prix moyen d'un logement de François Spoerry à Sausheim, le ministère demande à l'architecte de revoir ses prix à la baisse. En effet, pour Sausheim, François Spoerry avait estimé le montant de la construction à 1 024 779 francs (valeur 1953) par logement. Un récapitulatif du montant des travaux de septembre 1953, date à laquelle les logements de François Spoerry étaient certainement terminés, indique qu'un épi de dix logements coûte en réalité 11 194 450 francs (valeur 1953), soit 1 119 445 francs (valeur 1953) par logement. Entre l'estimation et le prix de l'opération, il faut donc noter un surcoût d'un peu moins de 170 000 francs par logement, ce qui est somme toute assez raisonnable. François Spoerry est contraint de reprendre les plans de Sausheim et de faire évoluer son modèle de logement d'urgence, non seulement pour s'adapter au terrain du Plessis-Tréville, mais aussi et surtout pour respecter le budget restreint fixé par le ministère. Il ne peut donc s'agir d'une simple « réplique », puisque le prix unitaire d'un logement de Sausheim s'établissait à un peu plus d'un million de francs, meubles compris, alors que le budget maximum par logement au Plessis-Tréville est de 650 000 francs.

Dans une correspondance de mars 1955, l'architecte Louis Sainsaulieu (1901-1972), associé à Pierre Dufau sur le chantier du Plessis-Tréville, indique au président de l'office HLM Emmaüs que « c'est donc pendant cette période du 25 janvier au 15 février [1954] que le ministère nous a modifié le programme initial de cette cité d'urgence, en nous imposant un prix plafond très inférieur au prix de la réalisation du Haut-Rhin. C'est ainsi qu'ils nous ont fait faire les très importantes suppressions que vous connaissez et qui ont abouties au programme réalisé »¹⁶. Pourtant, François Spoerry connaît les prix minimums applicables à la construction de logements de première nécessité. Il propose des logements au prix le plus bas possible, tout en entendant conserver une certaine pérennité de la cité et son confort initial. Cependant, sur le chantier du Plessis-Tréville, les coupes budgétaires sont telles que Louis Sainsaulieu affirme que « ces pavillons ne peuvent être normalement habitables qu'en revenant au programme de Mulhouse, peut-être même augmenté à cause du manque de chauffage central continu »¹⁷. Ces recommandations ne seront pas suivies.

L'abbé Pierre présente les logements du Plessis-Tréville en ces termes : « Tout est en béton. Le plan-type comprend une salle de séjour de 4,5 m sur 4, une chambre à coucher de 4 m sur 2 et une cuisine de mêmes dimensions. [...] Il y

¹⁶ CAPA-CAAXXe 066 Ifa 1050/1 – Lettre de Louis Sainsaulieu à M. Le Président de la Société Emmaüs le 2 mars 1955.

¹⁷ *Ibid.*

aura l'eau, le gaz, l'électricité et les WC»¹⁸. Bien que la superficie semble plus importante au Plessis-Trévisé qu'à Sausheim, le chauffage ne fait pas partie des équipements ; il ne semble pas non plus y avoir de salle d'hygiène à proprement parler. Les finitions diffèrent aussi puisque le parquet en chêne de Sausheim n'est pas reconduit au Plessis-Trévisé¹⁹. De surcroît, les habitations ne sont ni meublées, ni équipées d'un double-vitrage. Ainsi, bien que le modèle du logement, dans son essence première, soit transposé de Sausheim au Plessis-Trévisé, la réduction des coûts impose à l'architecte de retravailler sa cellule qui perd, de ce fait, en confort.

Lancement du Concours Logements économiques de première nécessité (LEPN)

Parallèlement au lancement du chantier de la Cité de la Joie, l'État français réagit de manière plus conséquente. Maurice Lemaire annonce dès février 1954 au JT de 20h la construction prochaine de 12 000 logements économiques de première nécessité (LEPN)²⁰. Quelques semaines plus tard, près de 10 milliards de francs sont ajoutés aux crédits de la construction des logements d'urgence²¹ pour que, enfin, des centaines de chantiers soient lancés sur tout le territoire français. Les préfets de province ont une certaine liberté d'action : faire appel à des architectes ou organiser des concours²². Cette deuxième option s'impose en Région Parisienne. Le concours est lancé dès le mois de mars 1954 pour la réalisation de 6 000 logements²³. Les concurrents doivent proposer des logements économiques, modulables et rapidement constructibles. Ces modèles-types doivent être déclinables et adaptables sur toute sorte de terrains. Le concours donne lieu à plus de 200 candidatures et récompense onze équipes d'architectes et d'entreprises BTP pour la région parisienne²⁴.

Lettres ouvertes de François Spoerry

Le lancement du concours LEPN en région parisienne marque un tournant. François Spoerry s'insurge au regard des prix imposés aux concurrents pour la

18 André Roumieux, *L'abbé Pierre et les compagnons d'Emmaüs*, Paris, Presses du Châtelet, 2004, p.153.

19 CAPA-CAAXXe 66 lfa 1050/1 – Mulhouse, coupure de presse du 15 février 1954, *op. cit.*

20 United Press, *Interview de M. Maurice Lemaire, Ministre de la reconstruction*, Vidéo du JT de 20h de 5m21, 22 février 1954.

21 CAPA-CAAXXe 66 lfa 1050/1.

22 AN 19850386 art.56.

23 *Ibid.*

24 AN 19771120 art.1.

réalisation d'un logement type T2 dont la durée de vie doit être de minimum 50 ans. Il écrit donc, le 20 avril 1954, une lettre ouverte à l'abbé Pierre²⁵ pour tenter de lui faire prendre conscience de l'impossible maintien de la qualité dans des logements si peu coûteux. L'architecte débute sa lettre en remerciant l'abbé Pierre et en louant l'idée des cités d'urgence avant de tenter de lui démontrer que les LEPN ne peuvent être la solution en l'état actuel des termes du concours : « On vous a dit qu'il était possible de faire pour 500 000 francs un logement simple mais confortable. Ce n'est pas vrai, car aucun des pays mieux équipés que nous n'y a réussi. On vous a dit que ces maisons seraient durables et que leurs frais d'entretien seraient minimes. Ce n'est pas vrai, car on ne peut pas pour ce prix enduire convenablement les murs et il n'y aura même pas de gouttière. On vous a dit que ces logements seraient perfectibles. Ce n'est pas vrai car les sociétés propriétaires ne disposent d'aucun fond en dehors de leurs maigres loyers, et le confort collectif ne s'ajoute pas après-coup. On vous a dit que ces cités seraient d'un aspect agréable. Ce n'est pas vrai à moins d'admettre que les alignements de baraques de Buchenwald et de Dachau étaient plaisants »²⁶. Arguant de puissants arguments, il poursuit en demandant à l'abbé Pierre d'exiger un standard minimum pour les logements et de refuser les « taudis » qu'on lui propose²⁷.

Dans un même temps, l'architecte adresse une lettre à Maurice Lemaire, ministre du MRU, lui demandant de ne pas laisser les cités d'urgence s'établir de la sorte. François Spoerry affirme être très favorable à l'édification des 12 000 LEPN, même s'il continue à défendre la cause des logements d'urgence. Toutefois, il assure qu'un logement décent ne peut pas être édifié pour moins de 800 000 francs²⁸. Cette « amputation »²⁹ de 30 % de ce prix minimum lui apparaît tragique, puisqu'elle se fait aux dépens du confort, de l'aspect esthétique mais surtout de la qualité de l'habitat. Il ajoute : « En un mot, il ne faut pas, à mon sens, après avoir sacrifié la quantité à la qualité, se jeter dans l'excès inverse et accepter n'importe quoi pourvu que ce soit bon marché »³⁰. François Spoerry use de son expérience à Sausheim pour tenter de convaincre le ministre qu'un logement si peu cher ne peut pas être de qualité satisfaisante : « L'expérience de Mulhouse-Sausheim prouve que le chauffage central revient à 42 000 francs, le

25 CAPA-CAAXXe 66 Ifa 1050/1 – Lettre de François Spoerry à l'abbé Pierre le 20 mars 1954 parue dans le journal *L'Alsace*.

26 *Ibid.*

27 « Un architecte met en cause les procédés actuels de construction des cités d'urgence », *Le Monde*, 09 juillet 1954.

28 CAPA-CAAXXe 66 Ifa 1050/1 – Lettre de François Spoerry à Maurice Lemaire du 27 mars 1954.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*



Fig. 4. Cité de la Joie, photographie aérienne, (Plessis-Tréville, 1954, archi : François Spoerry et Pierre Dufau). Source : ANMT 201 03 263.

double vitrage à 7 000 francs, une bonne isolation des murs, à 16 000 francs, l'eau chaude, à 10 000 francs, le parquet chêne, au lieu du ciment, à 16 000 francs, un bon enduit extérieur, à 25 000 francs, etc. Ces quelques aménagements, alliés à une bonne qualité de construction et à un plan masse harmonieux, feraient toute la différence entre un futur taudis et une habitation saine et agréable»³¹. Il achève sa lettre par ces mots : « C'est pourquoi Monsieur le ministre, je vous supplie d'accorder à ceux qui construisent ces maisons les deux ou 300 000 francs nécessaires pour que cette grande idée que vous avez lancée conjointement avec l'abbé Pierre n'aboutisse pas à une catastrophe. Considérez que pour les 12 000 logements envisagés, le supplément ne serait que de l'ordre de 2 milliards et demi, ce qui est dérisoire en regard du but à atteindre ».

Malheureusement pour François Spoerry, ni l'abbé Pierre, ni Maurice Lemaire ne suivent ses préconisations. L'architecte fut même exclu du projet au Plessis-Tréville, alors qu'il devait réaliser, conjointement avec Pierre Dufau, la seconde tranche des logements³². Pierre Dufau édifie seul les 200 logements restants (**fig. 4**) et écrit à son ami, François Spoerry, qu'une « confusion est née entre vous du fait que pour lui [le ministre] l'urgence est une solution transitoire et

31 *Ibid.*

32 CAPA-CAAXXe 66 Ifa 1050/1 – Lettre de François Spoerry à Pierre Dufau du 30 mars 1954.

éphémère alors que la solution définitive est à rechercher dans des logements présentant un confort et une solidité plus importants que ceux prévus au concours»³³. Les divergences conduisent à l'éviction définitive de François Spoerry de ce type de programme.

Préventions avérées

« Sur le plan matériel, c'était l'échec prédit par certains. Sur le plan moral, pire sans doute... »³⁴. À l'instar de Cassandre, maudite par Apollon, François Spoerry n'a en effet pas été écouté, et pourtant, ses prédictions se sont vérifiées. La cité du Plessis-Tréville coûte plus cher que prévu, et de nombreux défauts sont révélés. Pierre Dufau, qui regrette que le terrain employé n'ait pas été adapté aux cités d'urgence³⁵, ajoute qu'il n'a « été ni chargé de l'étude de la viabilité des réseaux divers, de l'assainissement des terrains, ni des substructures rendues indispensables pour l'installation des égouts »³⁶. Pierre Dufau se dédouane face aux imperfections constatées sur les logements, ce qui est compréhensible. L'architecte affirme d'ailleurs que ses équipes et lui-même ont souvent rencontré des terrains glaiseux ou comportant des trous à combler et assure que, sur la partie saine du terrain du Plessis-Tréville, au nord, les logements ne présentent aucune fissure³⁷.

En réalité, la majorité des LEPN en région parisienne dépasse largement le budget initial de 775 000 francs (valeur 1954) par logement³⁸, travaux de VRD compris. Un état des lieux dressé en 1956 fait montre du dépassement du budget initial pour de très nombreuses cités. Par exemple, pour la cité d'Antony, édifiée en 1954 par l'équipe de Daniel Badani (1914-2006) et Pierre Roux-Dorlut (1919-1995), associés à la Société d'entreprises générales et de travaux publics de l'Est, le montant des travaux réalisés au 7 mars 1956 atteint 49 millions de francs (valeur 1954) pour un total de 60 logements, ce qui revient à un prix de plus de 816 000 francs (valeur 1954) par logement³⁹. De même, la cité d'Arpajon, édifiée en 1954 par la même équipe, annonce 47 millions de francs (valeur 1954) pour

33 CAPA-CAAXXe 66 Ifa 1050/1 – Lettre de Pierre Dufau à François Spoerry du 06 mai 1954.

34 « L'association Emmaüs conserve comme principal objectif la lutte contre la « misère-logement », *Le Monde*, 27 avril 1957.

35 CAPA-CAAXXe 66 Ifa 1050/1 – Lettre de Pierre Dufau à M. Le Président de la Société Emmaüs le 10 février 1955.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 Prix total par logement demandé au concours LEPN de la Région Parisienne.

39 AN 19771074 art. 11.

48 logements, soit plus de 979 000 francs (valeur 1954) par logement⁴⁰. Les cités de Meulan⁴¹, de Rambouillet⁴², de Chaville⁴³, de Villeneuve-Saint-Georges⁴⁴ ou encore de Champigny-sur-Marne⁴⁵ dépassent quant à elles le million de francs (valeur 1954) par logement. Très rares sont les cités dont le prix des logements revient approximativement au prix demandé. On peut citer, par exemple, la cité de Sucy-en-Brie dont un logement revient environ à 755 100 francs (valeur 1954)⁴⁶, ou encore la cité d'Antony II dont le prix par logement est environ de 794 000 francs (valeur 1954)⁴⁷. La plupart des logements des cités ont une valeur oscillant entre 815 et 950 mille francs (valeur 1954)⁴⁸.

Au-delà des travaux effectivement réalisés et comptabilisés en 1956 s'ajoutent les travaux supplémentaires conduits au cours des mois et des années qui suivent, notamment pour réparer les cités. Un article de presse annonce en septembre 1956 qu'un nouveau crédit vient d'être obtenu pour remettre en état, avant l'hiver, les cités d'urgence « hâtivement construites »⁴⁹. Il révèle que le relatif échec des cités d'urgence viendrait de la rapidité avec laquelle elles ont été édifiées. 1 500 millions de francs sont ainsi ajoutés au budget initial des cités d'urgence afin de couvrir une partie des « dépenses de réparation et de finition et le reste pour rembourser les Offices HLM chargées de la gestion des cités »⁵⁰. En fin de compte, comme l'avait prédit François Spoerry, le prix d'un logement d'urgence semble davantage se rapprocher des 850 000 francs

40 *Ibid.*

41 AN 19771074 art. 19 – édifïée en 1954 par l'équipe d'Eugène Beaudouin, Paul Fournier, Jean l'Hernault et Claude Levy-Lebar associée à la S.A. des Entreprises M. Albaric.

42 AN 19771074 art. 20 – édifïée en 1954 par l'équipe d'Eugène Beaudouin, Paul Fournier, Jean l'Hernault et Claude Levy-Lebar associée à la S.A. des Entreprises M. Albaric.

43 AN 19771074 art. 21 – édifïée en 1954 par l'équipe de Mlle Solange d'Herbez de la Tour associée au Bureau d'études de préfabrication J.-J. Coulon.

44 AN 19771074 art. 23 – édifïée en 1954 par l'équipe de R. Fontaine, J. et B. Oge associée au Groupement de coopératives ouvrières du bâtiment de la région parisienne.

45 AN 19771074 art. 29 – édifïée en 1954 par l'équipe de Jacques Riot associée à la Société des maisons Phénix.

46 AN 19771074 art. 24 – édifïée en 1954 par l'équipe de R. Fontaine, J. et B. Oge associée au Groupement de coopératives ouvrières du bâtiment de la région parisienne.

47 AN 19771074 art. 23, *op. cit.*

48 Une analyse plus détaillée des écarts constatés entre les estimations et les coûts effectifs serait pertinente, mais nous n'avons, malheureusement, pas eu le temps de la réaliser au sein de cette étude.

49 « Les 98 « cités d'urgence » de la région parisienne seront achevées ou réparées avant l'hiver », *Le Monde*, 19 septembre 1956.

50 *Ibid.*

(valeur 1954) que des 775 000 escomptés⁵¹. Cependant, il semble que le ministère n'a jamais souhaité reconnaître ses torts ; il est d'ailleurs étonnant de constater qu'aucun bilan financier global n'ait été établi dans les années qui suivirent⁵².

Difficile définition des « cités d'urgence »

Les logements de François Spoerry et Pierre Dufau ne sont pas soumis aux termes du concours LEPN et dépassent les 60 000 francs⁵³ par logement escomptés par ce dernier. La modularité demandée dans le concours n'est pas assurée par les logements du Plessis-Trévisé, puisque François Spoerry conçoit uniquement des logements de type T2, tandis que Pierre Dufau crée des logements pour cinq ou sept personnes exclusivement. Pourtant, il semblerait que les logements dessinés par Pierre Dufau aient servi de modèle pour le concours LEPN en région parisienne (**fig. 5 et 6**). Cependant, aucun des onze lauréats du concours ne présente un modèle semblable à celui établi par Pierre Dufau au Plessis-Trévisé. Il semble donc intéressant de se demander pourquoi les exemples d'habitats proposés par le concours sur le même modèle que Pierre Dufau n'ont finalement pas été retenus.

L'ensemble de ces logements a été désigné sous le terme générique de « cités d'urgence ». Pourtant il semblerait que, sous cette même expression, soient réunis différents types de logements, parfois très dissimilaires. La presse de l'époque titre d'ailleurs indifféremment « cités d'urgence » pour les logements de François Spoerry et Pierre Dufau au Plessis-Trévisé, mais aussi les logements de François Spoerry à Sausheim ou encore toutes les cités conçues sous le concours LEPN. L'expression « cité d'urgence » semble finalement assez vague pour regrouper différentes typologies. Les logements de François Spoerry ne sont pas ceux de Pierre Dufau, qui ne sont pas non plus les mêmes que ceux retenus par le jury du concours LEPN. Toutefois, tous doivent respecter un budget cadre. Bien que François Spoerry ait tenté d'attirer l'attention des pouvoirs publics sur les problèmes que pouvait causer un budget trop restrictif, les cités d'urgence devaient être les plus économiques possible. Il paraît alors

51 Nous estimons que ces prix par logement comprennent les travaux de VRD. Si ce n'est pas le cas, il n'agit plus d'une différence de quelques milliers de francs, mais bien de près de 200 000 francs (valeur 1954) par logement, le concours LEPN demandant de respecter le prix de 600 000 francs (valeur 1954) par logement sans travaux de VRD.

52 Jean-François Laë, Numa Murard, et al., *Mémoire des lieux : une histoire des taudis*, Paris, Délégation à la Recherche et à l'Innovation (Dossiers des séminaires techniques territoires et société, n°5/6), 1988, p. 138.

53 Sans inclure les travaux de VRD.

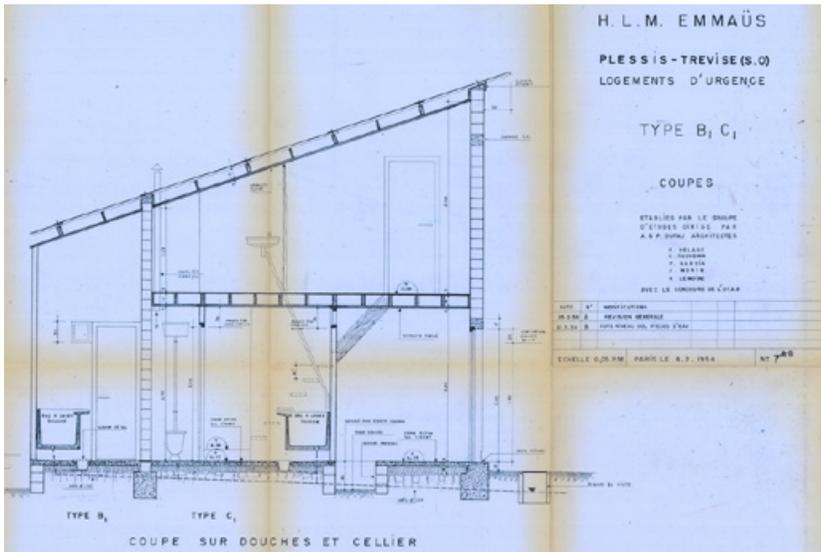


Fig. 5. Cité de la Joie, logements d'urgence, coupes « Type B et C », (Plessis-Tréville, 04 février 1954, archi: Dufau). Source : CAPA-CAAXX66 1fa1050/1.

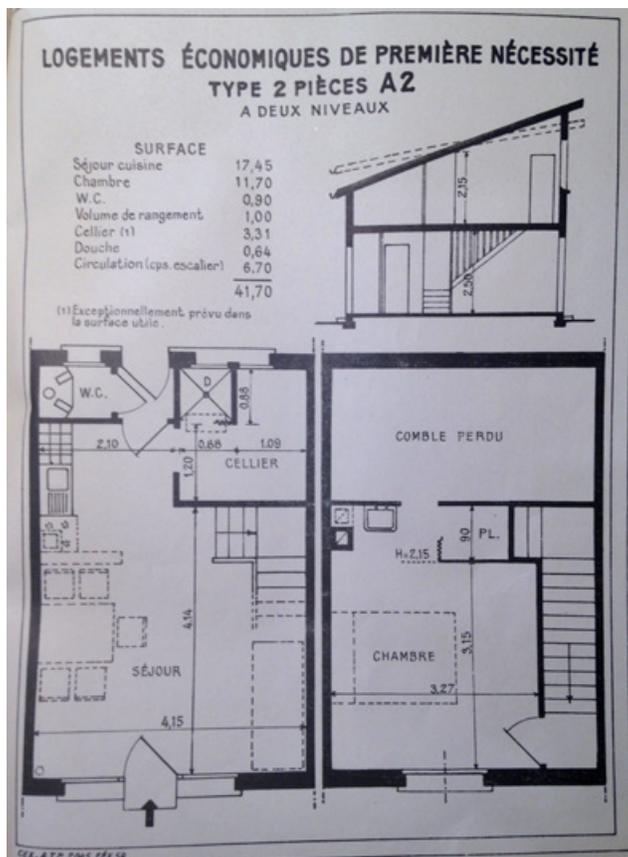


Fig. 6. Projet B type T2, à l'initiative du MRL, dossier du concours LEPN de la région parisienne, 1954. Source : AN19771073 art. 1.

légitime de se demander si, malgré les termes du concours, leur obsolescence n'était pas programmée.

Finalement, au-delà de leur désaccord sur la définition et la destination des logements d'urgence, les différents acteurs impliqués dans la conception, la réalisation et la gestion des cités d'urgence ont rencontré des difficultés à tous les stades de l'élaboration des projets. Dans un premier temps, les terrains ne répondaient pas aux attentes. Puisque les prix du foncier augmentaient en région parisienne, les municipalités offraient des terrains peu chers, donc insalubres ; des terrains sains et stables auraient certainement mieux convenu pour accueillir des logements que l'on savait précaires. Dans un second temps, la restriction budgétaire a dicté l'emploi des matériaux. Malgré l'alerte lancée par François Spoerry, les prix des cités d'urgence LEPN ont été resserrés jusqu'à arriver à la limite intenable de 600 000 francs (valeur 1954) par logement. Le ministère a certainement, à tort, pensé que, grâce à la déclinaison des modèles, leurs coûts de construction pourraient être abaissés. Pourtant, bien que les cités d'urgence soient édifiées à partir de plans-types, leur réalisation effective s'est faite de manière relativement traditionnelle. En effet, la production en série et la préfabrication sont des systèmes très nouveaux qui, en 1954, sont encore plus coûteux que les modes de construction traditionnels⁵⁴. Les matériaux employés ne sont pas particulièrement novateurs, pas plus que les procédés constructifs ; les chantiers des cités d'urgence ne sont ni des laboratoires d'expérience pour la préfabrication, ni pour des nouvelles formes de béton, par exemple. Par ailleurs, si la déclinaison du modèle permet aux différents acteurs de réagir rapidement pour répondre à l'urgence, les travaux de VRD et l'édification des logements se font dans la précipitation. Il semble que le plan-type, modulable et déclinable, reste une solution intéressante pour répondre à l'urgence, mais certainement pas dans des conditions analogues aux chantiers des cités d'urgence de 1954.

L'avenir de la Cité de la Joie⁵⁵

Lorsque l'architecte Thierry Gruber (né en 1935) est invité en 1976 par la SA HLM Emmaüs à intervenir au Plessis-Trévisé, les logements de Pierre Dufau ont déjà été entièrement démolis. Il ne reste qu'un seul logement de François Spoerry sur le terrain ; les cinquante autres ont disparu. Pour la « reconstruction » à laquelle il se livre, l'architecte conserve l'implantation en épi de François Spoerry, ingénieuse selon lui. Attaché à la participation des habitants à l'architecture, Thierry Gruber les invite à exprimer leurs attentes pour les nouvelles habitations. On

⁵⁴ Pol Abraham, *Architecture préfabriquée*, Paris, Dunod, 1946.

⁵⁵ Basé sur des propos recueillis auprès de Thierry Gruber, architecte, le 04 mars 2019.

demande alors à l'architecte que le chauffage, ainsi que le mode de cuisson dans la cuisine, se fassent au bois, une ressource peu chère et facilement accessible. Pourtant, une année plus tard, Thierry Gruber est recontacté par la SA HLM Emmaüs, les habitants se plaignant de ce choix. Il constate ensuite que les cinquante logements se dégradent rapidement, du fait d'un manque d'entretien. Les logements de Thierry Gruber sont finalement réhabilités vers 1999 tandis que sur le reste du terrain des petits immeubles d'habitation sont construits.

Débutée en 1954, l'aventure de la Cité de la Joie est ponctuée de rebondissements. Les premiers logements de François Spoerry et de Pierre Dufau ont duré une vingtaine d'années, tout comme ceux de Thierry Gruber. Il semblerait qu'aujourd'hui l'ancienne Cité de la Joie offre des logements HLM traditionnels, permettant peut-être une certaine stabilité des habitats (**fig. 7**).



Fig. 7. Jardin de l'abbé Pierre, 2014. Source : <https://www.memoire-du-plessis-trevisse.fr/memoire-du-temps/1954-le-choc-d%C3%A9mographique/>

Travail universitaire dont est tiré cet article: Manon Bonnard, *Les cités d'urgence en région parisienne - Les paradoxes d'une ambition sociale et architecturale à partir de 1954*, sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année-universitaire 2017-2018.

NATHAN OSTERMAN ET LA MAISON DU NOUVEAU MODE DE VIE : LA QUÊTE RATIONALISTE D'UNE SOCIÉTÉ IDÉALE EN URSS DES ANNÉES 1960

ANNA TURULINA



Fig. 1. Portrait de Nathan Osterman. Archives privées Lina Epstein.

Nathan Osterman (1916-1969) (**fig. 1**) est l'architecte du premier grand ensemble programmé par la réforme de l'architecture de Nikita Khrouchtchev¹. Propagandiste convaincu de l'industrialisation et de la préfabrication de la construction et théoricien de l'habitat, cet architecte soviétique n'est pourtant connu ni en Russie, ni en France. Sa seule visite en France, programmée pour donner une conférence à Paris VIII à Vincennes en 1970², ne peut avoir lieu en raison de son décès précoce. Il devait présenter aux étudiants le projet le plus important de sa carrière : l'habitat collectif – la *Maison du nouveau mode de vie*. Dans l'Union Soviétique des années 1960, son travail est remarquable car il ambitionne d'expérimenter une forme d'habitation qui vise à transformer les habitudes quotidiennes et

à créer de nouvelles règles de vie collective. Avec la *Maison du nouveau mode de vie*, Osterman fait, sans doute, écho aux unités d'habitation de Le Corbusier mais,

- 1 Le programme de réforme de l'architecture et de la construction est présenté par Nikita Khrouchtchev le 7 décembre 1954 à la Conférence des constructeurs et des architectes. Ses points principaux sont le passage aux méthodes industrielles de la construction (préfabrication), la création des projets-types (standardisation), la priorité aux logements économiques (logements de masse), le changement stylistique (fonctionnalisme).
- 2 Anatole Kopp, « Nathan Osterman », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°147, décembre 1969-janvier 1970, p. 94.

en même temps, il conserve une position critique par rapport à la production occidentale. En s'appuyant sur l'héritage théorique national de l'architecture constructiviste des années 1920, notamment sur la théorie de la *ville socialiste*, Nathan Osterman essaie de retravailler « les rêveries soviétiques »³ de l'architecture du futur. Il leur donne une solide fondation rationaliste, justifiée par des recherches scientifiques, qu'il applique avec la standardisation industrielle des procédés de fabrication de logements.

Nathan Osterman passe la plus grande partie de sa carrière d'architecte comme chef d'atelier de l'habitat expérimental dans le Bureau spécial de l'architecture et de la construction (SAKB)⁴ à Moscou ; ce bureau avait été créé spécifiquement pour produire des prototypes de logements de masse préfabriqués. L'expérimentation comme étape préliminaire de la standardisation est une application directe des principes fordistes qui deviennent les règles majeures de l'industrialisation de l'architecture dans la deuxième moitié du xx^e siècle en URSS. Cependant, la *Maison du nouveau mode de vie* ouvre à une expérimentation architecturale sortant du cadre technologique ou plastique : Nathan Osterman propose de traiter l'architecture de l'habitat comme une expérimentation d'un nouvel ordre social. Cet article a pour objectif de mettre en exergue la réflexion théorique de Nathan Osterman sur l'habitat de l'avenir tirée de l'exemple du complexe d'habitation la *Maison du nouveau mode de vie*, mais aussi d'analyser les limites de l'expérimentation architecturale face au programme d'un logement collectif. Seront abordées la réactualisation du concept de la ville socialiste dans les années 1960 et la transformation de la vie quotidienne grâce au nouveau type d'habitat.

Une formation entre académisme et rationalisme

Nathan Osterman est né dans une famille juive à Kharkov (Ukraine) en 1916. Son père Abram Osterman obtient le diplôme d'ingénieur de l'École Polytechnique avant la Première Guerre mondiale et sa mère, Polina Leïtes, étudie la médecine. Après la Révolution de 1917, la famille Osterman déménage à Moscou où Abram Osterman trouve un poste administratif au Conseil des établissements publics. Le jeune Nathan choisit tôt son chemin professionnel : en 1930, il est admis au Lycée technique de la construction industrielle à Moscou et en 1934, il passe le concours d'admission à l'Institut de l'architecture à Moscou (MARKhI), fondé un

3 Jean-Louis Cohen, « Le commissaire prend le crayon », avant-propos à Nikolai Milioutine, *Sotsgorod, le problème de construction des villes socialistes*, Paris, Imprimeur, 2002, p. 6.

4 Spetsial'noe Arkhitektourno-Konstrouktorskoe Buro (SAKB) [Le Bureau spécial de l'architecture et de la construction] est fondé en 1951 à Moscou.

an auparavant pour remplacer le système de libres ateliers de VKhUTEMAS. Le nouvel établissement adopte alors les méthodes d'enseignement qui suivent le modèle de l'École des beaux-arts ; les étudiants perfectionnent leurs dessins et leur connaissance du système des ordres. Les cours sont assurés par les académiciens de l'Académie de l'architecture de l'URSS selon un programme validé pour tout l'espace de l'Union soviétique⁵.

L'académisme ne semble pas satisfaire Osterman. Il souhaiterait étudier les problèmes de la modernisation de l'habitat, du nouvel urbanisme, mais il vient trop tard dans le métier. Le décret du 23 avril 1932⁶ met fin au constructivisme en architecture et, par conséquent, aux recherches rationalistes sur le problème du logement. Dès le début de son parcours, Osterman rejoint l'atelier de l'architecte Andreï Bourov (1900-1957) et devient son assistant. Les idées sur l'architecture de Bourov – qui devient son tuteur à l'école doctorale de l'Académie de l'architecture à partir de 1940 – influencent énormément le jeune architecte.

Andreï Bourov est un grand théoricien de l'architecture. Élève brillant d'Alexandre Vesnine, il a réalisé de nombreux projets dans l'esprit de l'architecture du constructivisme ; il a été inspiré par Le Corbusier qu'il a accompagné en tant qu'interprète pendant ses visites en URSS. Cependant, à partir du début des années 1930, Bourov rompt avec le constructivisme. Parmi les professeurs de MARKhI, il se distingue par une position singulière : il critique le constructivisme autant que l'académisme de l'architecture soviétique. Il partage sa vision alternative – que l'on pourrait qualifier de rationaliste – avec le groupe des doctorants⁷ de l'époque, dont Osterman fait partie avec d'autres élèves : Alexandre Nemlikher, Elena Novikova, Mikhail Bogdanov, Olga Rjekhina, Boris Topaz, Irina Tchernitsina. Bourov influence ses étudiants en insistant auprès d'eux sur le fait que « l'architecture commence par l'habitat »⁸. Il réintroduit le concept de Le Corbusier de l'habitat comme une « machine à vivre » : « L'habitat deviendra un objet comme un bateau, une automobile ou un avion. [...] Les ingénieurs le prendront en mains pour créer des logements peu chers, pratiques et solides »⁹.

5 Ekaterina Chorban, Dmitry Shvidkovsky, « Russian Traditions in Teaching the History of Architecture », *Journal of the Society of Architectural Historians*, n°1, mars 2003, p. 111-112.

6 *O perestroïke khoudojestvennikh organizatsy* [Sur la réorganisation des unions littéraires et artistiques], décret du comité central du Parti communiste, le 23 avril 1932, *Partiinoe stroitel'stvo*, n°9, 1932, p. 62.

7 R. Bourova, O. Rjekhina (dir.), *Andreï Bourov. Pisma, dnevniki, bessedy s aspirantami. Soujdenia sovremennikov* [Andreï Bourov. Lettres, carnets, conversations avec doctorants, avis des contemporains], Moscou, Iskousstvo, 1980.

8 Andreï Bourov, *Ob arkhitektoure* [De l'architecture], Moscou, GSI, 1960, p. 23.

9 *Ibid.*, p. 28.

Quant à Bourov, il mène ses recherches sur les moyens de l'industrialisation de la construction des logements. Son immeuble sur l'avenue Leningradski à Moscou (1936-1941) devient l'une des premiers immeubles en préfabriqué. Il est probable que Bourov ait présenté à Osterman les travaux des urbanistes européens et américains. Toujours est-il que, très tôt, Osterman initie une réflexion sur les systèmes urbains. Il la développe dans sa thèse de doctorat: *L'analyse critique de l'organisation d'une unité de voisinage selon les modèles anglo-américains*¹⁰, soutenue après la guerre, en 1946.

Le début de l'expérimentation

Pendant la guerre, Osterman n'est pas mobilisé en raison de problèmes de santé. En 1941, il obtient un poste de chercheur à l'Institut de l'architecture de l'habitat à l'Académie de l'architecture. En 1945, il est mandaté par l'Académie de l'architecture et par le Comité d'architecture du Conseil des commissaires publics pour aller à Berlin. C'est son seul voyage à l'étranger durant lequel il a la possibilité de voir des ensembles de logements sociaux modernistes des années 1920-1930 construits par Bruno Taut, Walter Gropius, Otto Rudolf Salvisberg et d'autres. Dès son retour, Osterman continue son travail à l'Institut de l'habitat. Toujours intéressé par les questions liées à la rationalisation par la standardisation, il rejoint, puis dirige une équipe qui travaille aux designs-types des maisons en bois.

Les changements politiques après la mort de Joseph Staline affectent directement l'architecture. Le nouveau chef d'État, Nikita Khrouchtchev, annonce en 1954 la création d'une gigantesque « machine industrielle » pour la production de logements de masse¹¹. Les nouveaux logements doivent être économiques et faciles à monter pour surmonter une sévère crise de logement. Le programme de l'État favorise le développement de grandes institutions de conception architecturale pour l'élaboration des projets-types. Nathan Osterman saisit cette occasion pour commencer son travail sur le logement économique et

10 Nathan Osterman, *Kritichesky analiz formirovania jilogo mikroraïona soglasno anglo-amerikanskim modeliam* [L'analyse critique de l'organisation d'une unité de voisinage selon les modèles anglo-américains], thèse de doctorat dirigée par Andreï Bylinkine, Académie de l'architecture de l'URSS, 1946, RGAE, fonds 293, description 3, dossier 2321.

11 Nikita Khrouchtchev, À propos d'une large introduction des méthodes industrielles dans l'industrie de bâtiment, de l'amélioration de sa qualité et de l'abaissement du prix de revient, discours prononcé le 7 décembre 1954 à la Conférence des constructeurs, architectes et travailleurs de l'industrie du bâtiment, de l'industrie de construction des machines utilisées dans les bâtiments et dans la construction de tous des organismes chargés de l'établissement de projets et des établissements de recherche scientifique, *Pravda*, 28 décembre 1954.

il rejoint le Bureau spécial de l'architecture et de la construction (SAKB). Le SAKB se transforme rapidement en une grande institution de conception et d'expérimentation technologique, et Osterman devient le chef de l'un des sept ateliers. En 1956-1957, l'atelier d'Osterman réalise le premier ensemble expérimental d'un nouveau type, le quartier n°9 de Novye Tcheriomouchki au sud-est de Moscou. Son principe est analogue à celui d'un grand ensemble français : sur un terrain de 11,85 ha on construit 13 barres d'immeubles R+3 et 3 tours R+7 pour loger 984 familles. Osterman est en charge de la conception générale du quartier et du projet architectural des tours.

Le quartier de Novye Tcheriomouchki incarne les nouveaux principes d'urbanisation : la construction d'appartements économiques équipés selon les standards du confort moderne, la proximité des équipements publics et l'aménagement de vastes espaces communs (cours urbaines). Il symbolise la réforme de l'architecture par Khrouchtchev. Pendant le Congrès de l'Union internationale des architectes à Moscou en 1958, le quartier est présenté comme un exemple de la modernisation urbaine.

La mise en pratique de la production industrielle de logements satisfait les pouvoirs locaux et les dirigeants du Parti. En 1959, la municipalité propose au SAKB l'îlot n°10 de Novye Tcheriomouchki¹² au nord du quartier n°9 pour continuer les essais des systèmes constructifs. Cela donnera à Nathan Osterman la possibilité de faire avancer son projet d'un nouveau type d'habitat collectif – le complexe d'habitation avec les services améliorés – la future *Maison du nouveau mode de vie*. Ce projet va évoluer peu à peu d'une typologie simple d'une barre de foyer étudiant vers une structure complexe et composée. Le projet débute en 1958 avec un immeuble expérimental pour les jeunes familles. Le groupe d'architectes et d'ingénieurs dirigé par Nathan Osterman propose un bâtiment constitué de studios avec un coin cuisine, une douche et un sanitaire privatif ainsi que des espaces communs pour les repas, le repos, le nettoyage des vêtements et les jeux d'enfants. Après la livraison en 1961, les architectes réunissent plusieurs bâtiments de ce type par un passage couvert transparent et multiplient les espaces communs et les services. Le nouveau projet est baptisé la *Maison du nouveau mode de vie*, qui est programmé dans le quartier n°10 à partir de 1961.

12 *Ob opytnom stroitel'stve semi jilikh domov v kvartale n°10 v Novikh Tcheriomouchkakh [Sur la construction de sept immeubles expérimentaux dans le quartier n°10 dans Novye Tcheriomouchki]*, arrêté du Mosgorispolkom, le 20 octobre 1959, TsMAM, fonds R-321, dossier 102, p. 63-63.

La réactualisation du projet socialiste

Le discours de Nikita Khrouchtchev de 1954 n'avait aucune vocation idéologique. Cependant, vers la fin des années 1950, l'idéologie politique reprend place dans la théorie de l'architecture. Au XX^e Congrès du Parti communiste, Khrouchtchev appelle à élaborer un nouveau programme du parti « avec la prise en compte du futur plan de la construction communiste »¹³. Ce programme sera validé par le XXII^e Congrès du PCUS en 1961. Il envisage le passage au communisme vers 1980, au moment où l'architecture commence à avoir une fonction idéologique extrêmement puissante. Elle doit servir l'expression matérielle de l'idéal communiste : la société égalitaire où tous les membres ont un travail, un logement individuel, un certain nombre de biens.

Pour certains architectes, dont Nathan Osterman, la réactualisation du projet politique incite à mettre en avant la spécificité de la typologie de la ville socialiste. Deux projets semblables manifestant les mêmes principes voient le jour en 1961. L'un est présenté par l'atelier de Nathan Osterman lors d'un concours international (entre les pays du camp socialiste) pour le projet d'urbanisation du sud-ouest de Moscou¹⁴ (fig. 2). L'autre est publié dans une revue¹⁵ par

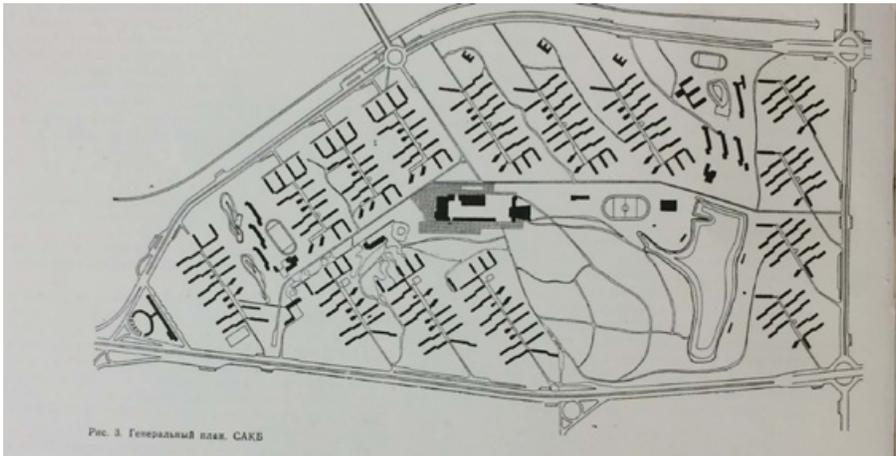


Fig. 2. Projet d'urbanisme pour le concours international pour le développement du sud-ouest de Moscou, arch. : N. Osterman, N. Oullas, 1961. *Arkhitktoura i stroitel'stvo Moskvy*, n° 6, juin 1961, p. 26.

- 14** Mikhaïl Barkhin, « Sistema i sooroujenia obchtchestvennogo obslужivania v proektakh eksperimental'nogo jilogo raiona Moskvy » [« Le système et la construction des équipements publics dans les projets des grands ensembles d'habitations expérimentaux à Moscou »], *Arkhitktoura SSSR*, n°6, juin 1961, p. 25-35.
- 15** Gueorgui Gradov, « Etapy razvitia sistemy kollektivnogo rasselenia v gorodakh » [« Les étapes du développement du système de l'urbanisation »], *Arkhitktoura SSSR*, n°6 juin, 1961, p. 36-45.

l'architecte Gueorgui Gradov de l'Institut scientifique des bâtiments publics, l'un des principaux théoriciens de l'utilitarisme architectural de l'époque de Nikita Khrouchtchev. Les deux projets présentent un modèle d'urbanisation en forme d'immenses unités de voisinage constituées d'immeubles complexes de plan éclaté qui se multiplient sur l'îlot. Chaque complexe d'habitation peut accueillir plusieurs milliers d'habitants et donner accès à toutes sortes de services et d'équipements urbains intégrés : une polyclinique, une crèche, une banque, une poste, des services administratifs, des bureaux de services quotidiens, de location d'objets ménagers et de meubles, une salle de réunion, une bibliothèque. Le travail de Gueorgui Gradov a un caractère purement théorique. Dans son article, il revient aux discours des années 1920 sur la nécessaire réorganisation du mode de vie collective dans la société communiste. Il questionne notamment la condition de l'émancipation de la femme dans la société : « La vraie libération de la femme, le vrai communisme peuvent commencer seulement après la lutte des masses contre le foyer individuel, ou mieux dit, après sa transformation totale en foyer collectif socialiste »¹⁶.

L'urbanisme communiste est logiquement lié au nouveau mode de vie fondé sur le principe du collectivisme et de la coopération des habitants. Par exemple, la préparation du repas, l'entretien des vêtements, la garde d'enfants ou les soins aux personnes âgées sont pris en charge par des organismes spécialisés collectifs. Le modèle de ville idéale du futur de Gradov semble être assez interventionniste dans les sphères privées, notamment en ce qui concerne la préparation des repas et le soin des enfants. Les magasins d'alimentation générale ne sont pas prévus car tous les aliments sont distribués par les cafés et les cantines ; les enfants en bas âge sont placés dans des crèches en une pension complète, les enfants à partir du primaire sont scolarisés dans des internats situés à côté des complexes d'habitation dans des bâtiments séparés. Par son radicalisme, la réflexion de Gradov se rapproche sensiblement des théories de *sotsgorod* (ville socialiste), dont l'exemple le plus caractéristique est l'ouvrage visionnaire de l'économiste Leonide Sabsovitch¹⁷, publié en 1929.

16 Gueorgui Gradov, « Etapy razvitiya sistemy kollektivnogo rasseleniya v gorodakh » [« Les étapes du développement du système de l'urbanisation »], *Arkhitektoura SSSR* n° 6 juin, 1961, p. 36.

17 Leonide Sabsovitch, *Goroda boudouchtchego i organisatsia sotsialisticheskogo byta* [*Les villes de l'avenir et l'organisation du mode de vie socialiste*], Moscou, Gossoudarstvennoe tekhnicheskoe izdatel'stvo, 1929, p. 17-28.

La Maison du nouveau mode de vie : un projet singulier

Dès 1961, un complexe d'habitation pour 1500 habitants voit le jour selon le plan d'urbanisme du quartier n° 10 de Novye Tcheriomouchki¹⁸. Il est possible que Nathan Osterman réussisse à faire approuver son projet par la municipalité grâce à l'aide de Gueorgui Gradov, car il a de bonnes relations avec les personnes au pouvoir. La première version du complexe s'intitule déjà *La Maison du nouveau mode de vie*. En ce qui concerne son plan, elle suit le même principe que le projet du concours, mais le nombre des ailes diminue, tandis que leur hauteur augmente. La version finale est approuvée en 1964 (arch. : N. Osterman, A. Petrouchkova¹⁹, I. Kanaeva, G. Konstantinovski, ing. : V. Chapiro, S. Kerchtein). Le projet comprend deux grandes ailes en R+15 légèrement infléchies vers le bâtiment central (R+1) qui les relie. Les ailes sont aussi décalées par rapport à l'axe du corps central pour obtenir de meilleures conditions d'ensoleillement (fig. 3). Ce dernier plan est largement inspiré par l'immeuble collectif pour 1400 habitants à Litvinov (Tchécoslovaquie), construit par les architectes Václav Hlinský et Evžen Lingart entre 1953-1958. Les architectes exploitent le même concept de combinaison des lieux d'habitation dans les ailes avec des lieux de service placés dans le bâtiment central²⁰.

En comparaison de l'exemple tchécoslovaque, le complexe d'habitation à Moscou donne l'impression d'être plus léger et transparent (fig. 4) grâce aux grandes baies vitrées derrière les bandeaux clairs des balcons continus sur toute la longueur des façades. Les panneaux d'entre fenêtres en béton plus foncé contrastent avec les bétons plus clairs. Pour les corps d'habitation, les architectes utilisent une ossature de poutres-poteaux du projet-type 1MG-601D qui permet de libérer des espaces intérieurs pour une disposition modifiable et de parer les façades avec des panneaux en béton allégé. Les façades latérales sont formées par la trame des terrasses ; elles devaient être couvertes par la végétation créant ainsi « un tapis » coloré. En revanche, le corps central maximise les effets de transparence. Ses grandes baies vitrées occupent toute la surface extérieure, tandis que la structure intérieure apparente consiste en des piliers porteurs en forme de deux « T » attachés et espacés de 15m.

18 *Stroïtel'stvo experimental'nogo kvartala n°10 v Novyh Tcheriomouchkah* [La construction du quartier expérimental n°10 dans Novye Tcheriomouchki], Moscou, s.é., 1961, p. 1.

19 Alexandra Petrouchkova (1916-2011) est l'épouse de Nathan Osterman. Elle travaille sous sa direction dans l'atelier de l'habitat expérimental au SAKB.

20 Oleg Chvidkovski, « Arkhitektoura Tchekhoslovatskoï sotsialisticheskoi respoubliki » [« L'architecture de la République socialiste de la Tchécoslovaquie »], dans N. Baranov (dir.). *Vseobchtchaïa istoria arkhitektoury* [L'histoire générale de l'architecture], T.2, Moscou, Stroïizdat, 1977.

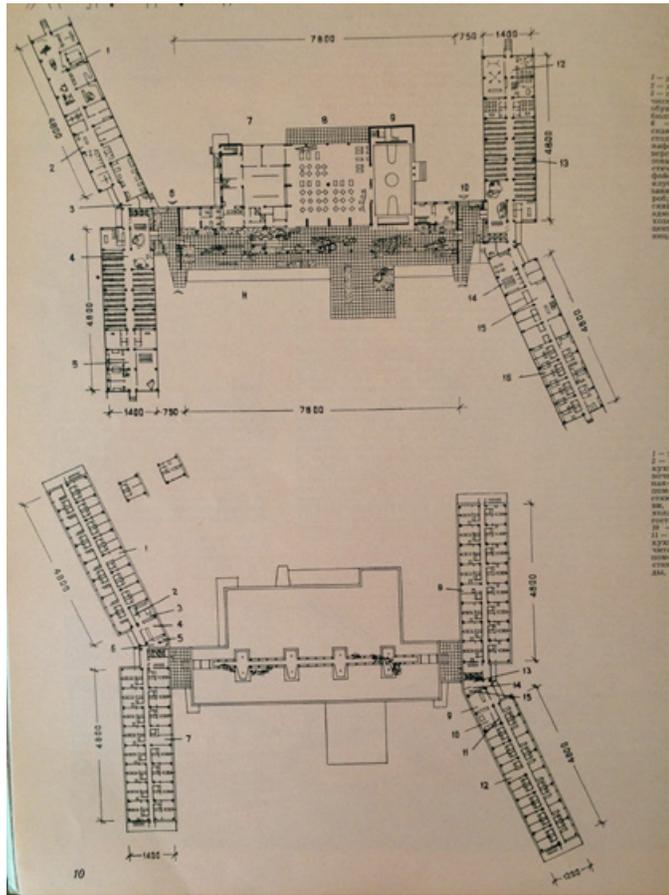


Fig. 3. La Maison du nouveau mode de vie, plan du rez-de-chaussée (en haut), plan d'un étage (en bas), 1964. *Arkhitektoura i stroitel'stvo Moskvy*, n° 12, 1964, p. 10.



Fig. 4. La Maison du nouveau mode de vie, vue de la rue Chvernika, Moscou. Fin des années 1960. pastvu.com

Cependant, il nous semble que ce n'est pas la forme extérieure qui préoccupe Nathan Osterman, mais plutôt l'organisation et l'aménagement des espaces intérieurs. Une typologie d'appartement absolument neuve en URSS est créée dans la *Maison du nouveau mode de vie*: des logements économiques de 12,9m², 19,5m², 27,3m² et 37m² de surface habitable avec une cuisine ouverte placée dans une niche. Tous ces éléments démontrent la rationalité de l'approche d'Osterman. Les espaces intérieurs sont modifiables grâce à des cloisons amovibles pour changer la distribution des pièces selon les besoins et l'accès aux appartements se fait par un grand couloir.

Les petites surfaces des appartements sont compensées par de grands espaces communs: à chaque étage, une cuisine équipée est installée (le projet comprend que la provision alimentaire dans les frigidaires est fournie par les agents spéciaux) de même qu'une salle à manger pour 15-20 personnes, une pièce technique pour l'entretien des vêtements, une pièce de stockage des objets ménagers et des meubles mis en commun. Au rez-de-chaussée de chaque bâtiment, il y a une laverie automatique, une blanchisserie, des services de petites réparations, des dépôts pour des objets à utilisation occasionnelle ou saisonnière: les valises, les vêtements d'hiver. Le corps central abrite un restaurant pour 150 personnes, une bibliothèque, une salle de réunion pour 400 personnes, un jardin d'hiver, un salon de coiffure et un magasin d'alimentation générale. Le projet comporte en outre une salle de sport, une piscine, un cabinet médical, des toits plats aménagés en espaces de détente. Le programme des équipements de la *Maison du nouveau mode de vie* dépasse largement tout ce qui existe pour des immeubles de logements en URSS à ce moment-là et augmente la qualité de vie.

Entre utopie et ingénierie sociale

Nathan Osterman nourrit sa réflexion en portant son regard sur des expériences étrangères. Malgré la « divergence du point de vue idéologique dans les recherches sur l'habitat du futur »²¹, Osterman est attentif à ce qui se passe dans le monde occidental: les immeubles avec les équipements intégrés en Suède, en Tchécoslovaquie, en Suisse et, bien sûr, les unités d'habitation de Marseille et de Rezé de Le Corbusier. Cependant, les références les plus importantes pour Nathan Osterman dans sa quête d'une nouvelle forme d'organisation sociale sont les maisons-communes (*dom-kommouna*)²², héritage « remarquable »

21 Nathan Osterman, « L'habitat de l'avenir », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 147, décembre 1969-janvier 1970, p. 95.

22 Dom-kommouna (la maison-commune): un logement collectif pour les ouvriers où « la petite taille des logements se conjugue avec l'accès à des services développés collectifs », Jean-Louis

du constructivisme. Si la plupart des projets sont restés sur papier, quelques spécimens de maisons-communes ont été réalisés, dont le très célèbre bâtiment du Narkomfine (1928-1932) à Moscou, par les architectes Moisei Guinsbourg et Ignaty Milinis.

Comme les architectes constructivistes, au-delà du projet architectural, Nathan Osterman a pour objectif de changer la mentalité des gens et d'atteindre un nouvel ordre social : « La création d'une association des habitants [...] a pour but l'organisation de vie des voisins de telle façon qu'elle aide au développement personnel et harmonieux des membres de la communauté, à une introduction des normes et des règles de vie collective communiste, à une éducation au code de déontologie communiste »²³. L'association doit prendre en charge la gestion de l'immeuble et l'organisation des services partagés : la garde d'enfants, le ménage des espaces communs, les petits travaux d'entretien, etc. Nathan Osterman voit avant tout dans son projet une sorte de laboratoire social pour réaliser, dans le cadre d'un complexe d'habitation, un modèle de société idéale reposant sur une distribution équitable des biens, selon la formule célèbre du socialisme utopique : « À chacun selon ses moyens, à chacun selon ses besoins ». Les futurs habitants devaient être, dans l'idéal, sensibles à cette cause. Malgré l'absence d'outils de communication, l'architecte implique la municipalité qui invite les jeunes gens, représentants du *komsomol* (une organisation des jeunes communistes), à exprimer leurs souhaits aux architectes pour le projet du futur habitat, ce qui constitue, en quelque sorte, une concertation.

Les limites de programmation

L'objectif principal de l'expérimentation était de créer des nouvelles relations sociales, de la convivialité et du partage, de réduire le temps dédié aux tâches ménagères pour laisser place au développement personnel : lecture, musique et sport. Si l'homme est mis au centre du projet social, il est réduit à des « fonctions » de manière quelque peu mécanique. Osterman fait appel à des équipes de sociologues, psychologues et économistes pour étayer scientifiquement son raisonnement. Ces consultations permettent aux architectes de proposer un diagramme des différents aspects de la vie humaine dans l'habitat de l'avenir (fig. 5).

.....
Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théorie et projets à Moscou (1928-1936)*, Bruxelles/Liège, Mardaga, 1987, p. 154.

23 Nathan Osterman, « Dom s povychennem ourovnem obslujivanja » [« Le bâtiment avec les services améliorés »], *Arkhitektoura i stroitel'stvo Moskvy*, n° 12, décembre 1964, p. 14.

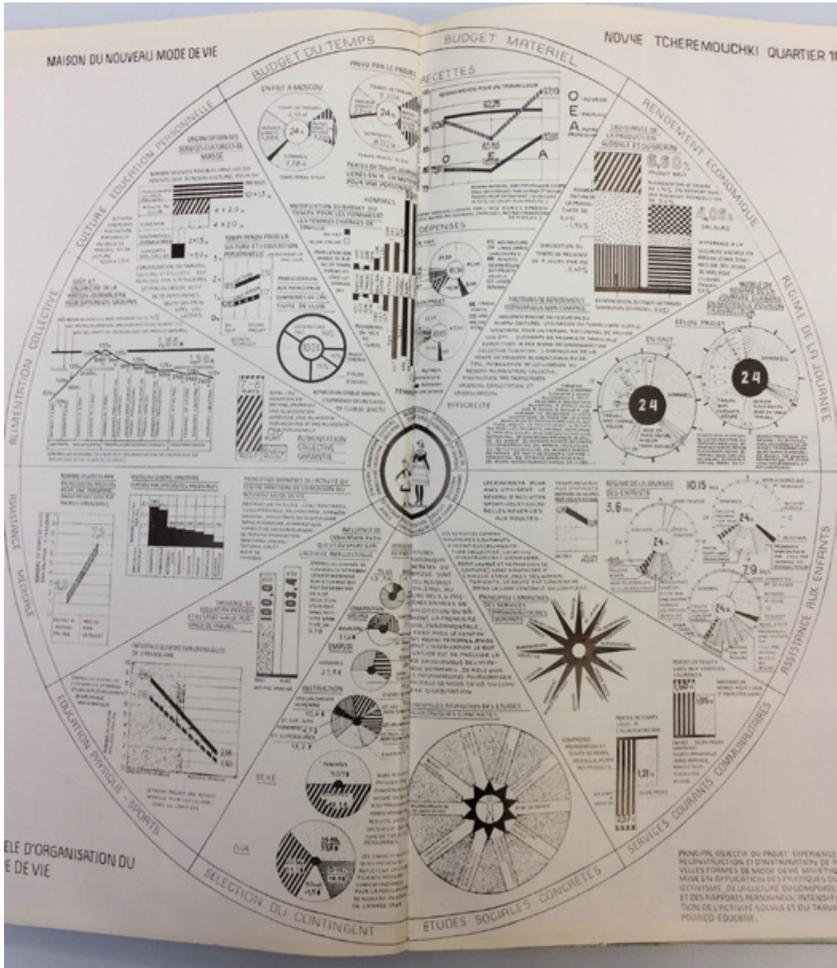


Fig. 5. Schéma d'organisation du nouveau mode de vie. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°147, décembre 1969-janvier 1970, p.98-99.

Cette appréhension statistique de la vie humaine s'impose comme une approche strictement rationnelle dans laquelle, par exemple, on peut estimer que l'organisation de la journée permettrait de diminuer le temps moyen passé au travail ménager de 4,88 à 2,74 heures par jour et que le temps de repos augmenterait de 2,21 à 4,54 heure, celui de l'éducation de 0,85 à 1,17 heure par jour et celui de l'activité publique de 0,27 à 0,72 heure par jour. Sont également envisagés : les valeurs nutritives des plats, le programme d'assistance médicale, l'activité sportive pour prolonger la durée de vie, etc. Cette rigueur scientifique a tendance à objectiver les êtres humains. Si un logement standard *khrouchtchévien* est « une machine à vivre », la *Maison du nouveau mode de vie* est une machine d'excellence. Les habitants se transforment ainsi en « unités programmables ».

Pour Nathan Osterman comme pour ses prédécesseurs constructivistes, il est logique et naturel de regarder une personne comme un mécanisme²⁴, dont le bon fonctionnement est atteint par les réponses adéquates de l'architecte à ses besoins.

Le chantier de la *Maison du nouveau mode de vie* est en cours au moment où la théorie sociale et urbaine de Nathan Osterman et de Gueorgui Gradov est remise en question. Les 28 et 29 octobre 1967, le conseil scientifique de l'Institut central de recherche scientifique et de la planification urbaine organise une discussion²⁵. Osterman et Gradov sont critiqués pour « les importations [...] des utopies sociales » des années 1920-1930 et pour le fait que les architectes auraient « ignoré des contradictions dans les processus d'urbanisation ». La méthode de conception des nouveaux types de logements est critiquée, tout comme la « prétention d'imposer à la société des besoins qui n'ont pas été créés en elle, mais dans la tête de l'architecte »²⁶.

La construction de la *Maison du nouveau mode de vie*, dont l'achèvement était prévue pour 1968, accuse quelque retard. À la fin de l'année 1968, Nathan Osterman doit arrêter son travail en raison de problèmes cardiaques. La supervision du projet est reprise par Alexandra Petrouchkova, son épouse. Le chantier progresse lentement et la destination du bâtiment change. Au début des années 1970, la municipalité cède le bâtiment à l'Université de Moscou qui décide d'y aménager un foyer pour les doctorants qui ouvre finalement ses portes en 1973. Nathan Osterman ne saura rien de ces changements, car il décède le 9 novembre 1969 à l'âge de 52 ans. Son ambitieux projet n'est que partiellement réalisé : l'aménagement des services et des espaces communs, à l'exception du restaurant, est abandonné. Le projet demeure un bref épisode dans l'histoire de l'architecture des ambitions sociales.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Anna Turulina, *Nathan Osterman et les ensembles expérimentaux de Novye Tcheriomouchki : le rêve du nouveau mode de vie en URSS dans les années 1950-1960*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03 (histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2017-2018.

24 Vladimir Paperny, *Koul'tura 2 [La culture 2]*, Moscou, NLO, 1996, p. 260.

25 *Naoutchnye prognozy razvitiia i formirovaniia sovetskikh gorodov na baze sotsial'nogo i naoutchno-tekhnicheskogo progressa [Les pronostics scientifiques du développement et de l'organisation des villes soviétiques sur la fondation du progrès social et technologique]*, Moscou, s.é., 1968 (n°1), 1969 (n°2).

26 Vigdaria Khazanova, *Sovetskaïa arkhitektoura pervoi piatiletki. Problemi goroda budoustchego [L'architecture soviétique du premier quinquennat. Questions de la ville du futur]*, Moscou, Nauka, 1980, p. 347.

ARCHITECTURE ET ART : PLACE ET VALEUR DES ARTS PLASTIQUES DANS LA VISION ARCHITECTURALE D'ANDRÉ WOGENSKY

HÉLOÏSE TRARIEUX

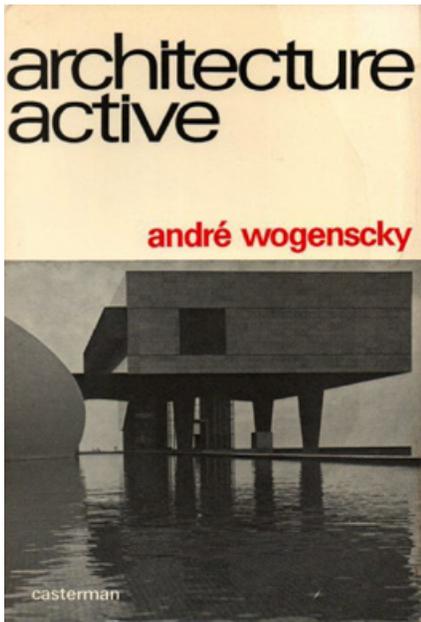


Fig. 1. Couverture du livre d'André Wogensky, *Architecture active*, Paris, Casterman, 1972.

Principal collaborateur de Le Corbusier de 1936 à 1956¹ puis concepteur d'édifices phares dans les années 1960 et 1970, tels la Maison de la culture de Grenoble (1968) et la Préfecture des Hauts-de-Seine à Nanterre (1973)², l'architecte André Wogensky (1916-2004) ne s'est néanmoins pas contenté de construire. Il a élaboré une pratique discursive, une architecture non pas *de* papier, mais *sur* le papier, en échafaudant une conception architecturale personnelle et inédite dont l'*Architecture active*³, ouvrage publié en 1972 au terme de huit années d'écriture, constitue le manifeste (fig. 1).

La théorie de l'architecture, formulée par André Wogensky dans cet ouvrage ainsi que dans de nombreux autres

- 1 André Wogensky travaille dans l'atelier de Le Corbusier en tant que dessinateur (entre 1936 et 1939), puis chef d'atelier (1945), assistant, architecte-adjoint (de 1945 à 1956) et enfin architecte associé, notamment pour les Unités d'habitation.
- 2 Après sa première réalisation à Saint-Rémy-lès-Chevreuse, la maison-atelier édifée pour lui et sa femme, la sculptrice Marta Pan (1952-1954), André Wogensky répond à quelques commandes privées, puis à de nombreuses commandes publiques dans les années 1960 avec entre autres : le foyer de jeunes travailleurs à Clairvivre (1964), l'ensemble socio-culturel « Les Marquisats » à Annecy (1965), la Maison de la culture à Grenoble (1868) et l'usine Snecma à Corbeil-Essonnes (1969). La décennie 1970, marquant la fin de sa carrière, est plus internationale ; il œuvre essentiellement au Liban et dans les Pays du Levant.
- 3 André Wogensky, *Architecture active*, Paris, Casterman, 1972.

écrits et prises de paroles publiques⁴, donne une place essentielle à la relation entre art et architecture. André Wogenscky conçoit l'architecture à la lumière de la sculpture. Dès les premières lignes de son *Architecture active*, il explique en effet qu'une forme architecturale se dessine à partir de points aléatoires, d'associations mentales, de perspectives, puis d'une réalisation en trois dimensions, ce qui revient, selon lui, à « inventer la sculpture. Et puis vous avez une idée : vous placez un homme dans la forme. Alors, c'est inventer l'architecture »⁵. Qui plus est, l'architecture, si elle lui apparaît comme un prolongement de la sculpture, est elle-même prolongée par les arts plastiques, plus précisément par le concours d'artistes plasticiens. Au-delà d'une relation de l'architecture aux arts plastiques, André Wogenscky théorise, conceptualise et pratique une collaboration étroite avec eux. Nous allons explorer dans cet article le rapport théorique complexe entretenu par André Wogenscky avec les arts plastiques.

Pour bien comprendre la pensée d'André Wogenscky autour des arts plastiques, il faut remonter à sa théorie de l'espace et de l'architecture. Retenant les leçons d'Einstein et sa théorie de la relativité, dépassant la pensée euclidienne de l'espace – un espace statique, linéaire, où tout a la même valeur – André Wogenscky conçoit l'espace comme « anisotrope », c'est-à-dire dépendant d'un mouvement directionnel. L'espace, ainsi envisagé comme une étendue faite d'« énergies qui se croisent, s'entrecoupent »⁶, de flux régis par un « champ magnétique »⁷, est dynamique, fait de hauts et de bas; rythmé par des « pulsations », à la manière d'un organisme vivant, il est dès lors fractionné, hiérarchisé. Tandis que certains lieux sont « fatidiques »⁸, puisqu'ils incarnent des « grands carrefours de lignes de forces, des points de concentration d'énergie, des sortes de centres de gravité »⁹, d'autres représentent des zones de calme, des endroits moins denses où se produisent « des silences, des “soupirs”, comme on dit en musique »¹⁰.

4 Il n'est pas question ici d'énoncer exhaustivement ces interventions s'échelonnant de la fin des années 1960 au début des années 2000; une liste est disponible dans le volume II (p. 76-77) du mémoire donc est tiré cet article.

5 André Wogenscky, *Architecture active*, *op. cit.*, p. 16.

6 Pierre-Augustin Lefèvre, « Interview d'André Wogenscky », *Les Rapports individuels et collectifs à l'espace chez les Architectes*, École d'architecture de Paris-La Villette, 1987.

7 André Wogenscky, « Art et architecture » (conférence, 23 octobre 1976, Foire internationale d'art contemporain), Paola Misino, Nicoletta Trasi, *André Wogenscky. Raisons profondes de la forme*, Éditions le Moniteur, Paris, 2000, p. 112.

8 *Ibid.*, p. 116.

9 *Ibid.*

10 André Wogenscky, « Le témoignage d'un architecte » (colloque « Arts plastiques contemporains dans les monuments anciens », 28 novembre 1981, Hôtel Sully, Beyrouth), Paola Misino, Nicoletta Trasi, *André Wogenscky*, *op. cit.*, p. 133.

Ce rythme, préexistant, représente le socle du travail et de la réflexion de l'architecte. Mais plus encore que de le suivre, l'architecte doit « amplifier cette pulsation »¹¹. Il y va du concept central de la pensée architecturale d'André Wogenscky : l'« architecture active ». Selon lui, l'architecture est une enveloppe qui a un impact sur notre santé, sur nos activités, et sur notre pensée, dans une perspective anthropologique, notamment héritée de Claude Lévi-Strauss¹². Puisque l'architecture conditionne nos modes de vie et de pensée, l'architecte doit intensifier cette énergie initiale pour agir sur le comportement psychologique de l'utilisateur, pour que ces « lignes de forces contribuent d'une puissante manière à faire ce qu'il sera »¹³, « de manière que tout ce faisceau d'actions soit quelque chose de positif, de grandissant, quelque chose qui prend l'homme et le transporte au-delà de lui-même »¹⁴. Or, pour atteindre cet objectif, André Wogenscky soutient que l'architecture ne suffit pas : il faut aller plus loin, « emporter l'architecture au-delà de ce qu'elle est capable à elle seule pour la mener à la limite même de l'intensité plastique et esthétique que l'espace peut atteindre »¹⁵. L'architecte doit faire appel à un tiers : l'artiste plasticien.

L'invitation faite aux artistes, une nécessité

Cherchant à charger l'architecture d'une énergie plus intense, André Wogenscky dit se sentir parfois « à bout de souffle »¹⁶. Le recours « au sculpteur ou au peintre »¹⁷, qu'il formule comme un « appel au secours »¹⁸, est-il le signe d'une impuissance de l'architecture ? Forgeant un éthos d'architecte pauvre et démuné face aux besoins dictés par les lignes de force de l'espace, André Wogenscky

11 *Ibid.*

12 Dans *Tristes Tropiques*, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss raconte l'anecdote d'un village en Amazonie, occupé par des indiens Bororo, que des missionnaires salésiens voulaient convertir. Ces derniers comprirent très vite que l'agencement spatial du village influait sur les conceptions et croyances religieuses de ses habitants : en passant d'une organisation circulaire à orthogonale, ils réussirent à modifier la pensée collective du groupe. Cette anecdote constitue une preuve, selon André Wogenscky, que l'organisation de l'espace a un impact significatif sur ses usagers. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, coll. Terre humaine, Plon, 1955.

13 André Wogenscky, « Art et architecture », *op. cit.*, p. 115.

14 André Wogenscky, « Couleur et architecture », séminaire de formation permanente, « Couleur », 1969/1970, Institut de l'environnement.

15 André Wogenscky, « Art et architecture », *op. cit.*, p. 116.

16 André Wogenscky cité dans Annick Pély-Audan, *André Wogenscky*, Paris, Cercle d'Art, 1993, p. 39.

17 *Ibid.*

18 Gilles Toupin, « Interview d'André Wogenscky », *La Presse, Montréal*, n°225, 88e année, 28 octobre 1972.

l'enjoint au retrait, voire à l'effacement : « L'architecte doit retomber, après avoir traversé des moments d'orgueil, dans une extraordinaire modestie, sachant que d'autres peuvent maintenant aller plus loin que lui, le prolonger, et lui-même disparaître »¹⁹. Cette disparition touche, selon les dires du créateur, autant la figure de l'architecte que l'architecture elle-même ; il déclare appeler le peintre « pour faire vivre tout d'un coup un mur et pour apporter cette fantaisie qui peut même aller jusqu'à cette quasi destruction du mur, pour qu'il y ait une vie tout à fait picturale »²⁰. Vouant un élément fondamentalement architectural – le mur – à une possible destruction, André Wogenscky fait de l'intervention du peintre un acte annihilant, ce qui n'est pas sans rappeler l'article de Jean Badovici, « Le mur a crevé »²¹, à propos de la première peinture murale de Le Corbusier, *Deux femmes au bain*, réalisée dans une cour intérieure privée²². L'appel aux artistes, ainsi formulé par André Wogenscky, a la valeur d'un double aveu : insuffisance et échec de l'architecte et de l'architecture, et efficacité, voire supériorité – ponctuelle – des arts plastiques. La hiérarchie de ce rapport tient certainement à la liberté limitée de l'architecture, rattachée, par essence, à des contraintes utilitaires et fonctionnelles, par rapport à des arts plastiques perçus comme dotés d'une puissance créative illimitée²³.

On pourrait cependant, à l'instar de Roberto Secchi, voir dans cet apport des arts plastiques à l'architecture wogensckyenne non pas le signe d'une insuffisance mais « l'indice d'une vision de l'architecture en tant que cadre. Une enveloppe de l'événement, destinée à l'accueillir, un retrait silencieux dans le rôle de structure scénique supportant le théâtre de la vie »²⁴. André Wogenscky, pour qui l'architecture « enveloppe » les usagers, la penserait comme « cadre » pour les arts plastiques. Elle serait en retrait, sans être subordonnée pour autant ; ce serait, entre art et architecture, moins un rapport de force qu'une relation de complémentarité. En effet, si l'on envisage l'architecture comme « structure scénique » et comme « cadre », on postule qu'elle se pense en fonction des arts, avec eux. Les métaphores – les arts comme théâtre, l'architecture comme structure scénique – suggèrent en effet que sans architecture, l'art ne saurait s'exprimer : tout comme le théâtre se réalise pleinement une fois sur scène,

19 André Wogenscky, « Art et architecture », *op. cit.*, p. 116.

20 André Wogenscky, « Couleur et architecture », *op. cit.*

21 Jean Badovici, « Le mur a crevé », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mars 1937, p. 75-78.

22 Voir Guillemette Morel Journel, « Le Corbusier et Léger face à face, face au mur », Delphine Bière, Éléonore Marantz (dir.), « Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (XXe-XXIe siècles) », *In Situ, revue des patrimoines*, n°32, 2017.

23 Voir André Wogenscky, « Couleur et architecture », *op. cit.*

24 Roberto Secchi, « Une architecture de l'espoir », Paola Misino, Nicoletta Trasi, *André Wogenscky*, *op. cit.*, p. 14

lorsqu'il est joué, l'art plastique, ne s'accomplirait qu'au contact de l'architecture. Dans la pensée d'André Wogenscky, cette thèse repose sur l'idée que l'art ne se déploie que si, et seulement si, il se développe en des lieux très précis, où le degré d'intensité est supérieur au reste de l'espace. Sans ce rapport à l'espace, et donc à l'architecture, l'intervention des artistes n'a pas de sens. De quelque façon que l'on interprète ce positionnement initial d'André Wogenscky, la manière dont il fait appel aux artistes se distingue des démarches contemporaines.

Nécessaire pour que l'architecture atteigne un certain degré d'intensité, le recours à l'art vient en réponse à la volonté de rendre l'architecture active et d'offrir un cadre de vie propice à l'épanouissement de l'homme. Certes, cette ambition sociale se retrouve plus généralement dans les démarches relevant de la « synthèse des arts », au cœur de la modernité, de la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 1960. Qu'il s'agisse en effet de mouvements artistiques tels que De Stijl ou le Bauhaus, initiés dès la fin des années 1910, le groupe Espace, constitué en 1951 par André Bloc, d'initiatives plus ouvertement politisées comme le Conseil du travail pour l'art (*Arbeitsrat für Kunst*), ou de mouvements unitaires tels que l'UAM (Union des Artistes Modernes), l'ambition était toujours de fusionner les arts majeurs – peinture, sculpture, architecture – pour atteindre une visée sociale : intégrer l'art dans la vie afin de réformer l'homme, en créant un environnement profondément moderne et en supprimant les hiérarchies aussi bien artistiques que sociales.

La démarche d'André Wogenscky, bien qu'elle s'inscrive dans ce contexte théorique et artistique, en diffère cependant quelque peu, en ce qu'il propose aux artistes de participer à l'élaboration de son architecture, pour viser un objectif commun inatteignable pour l'architecte seul : l'art – autant l'architecture que la peinture ou la sculpture – doit selon André Wogenscky aider l'homme à s'accomplir, à atteindre « un certain bonheur »²⁵. Là où l'UAM ou le groupe Espace souhaitent faire entrer l'art dans la vie²⁶, André Wogenscky veut, par

25 Gilles Toupin, « Interview d'André Wogenscky », art. cit.

26 L'UAM (Union des Artistes Modernes), fondée en 1929 par des architectes, décorateurs, sculpteurs ou encore affichistes, revendique en effet la fondation d'un « art véritablement social », adapté au progrès et intégrant les formes et technologies industrielles contemporaines (voir Manifeste de l'UAM « Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine », 1934, Arlette Barré-Despond, Jean-Baptiste Rouault, *UAM, Union des Artistes modernes*, Éditions du Regard, Paris, 1986, p. 539-549). Quelques années plus tard, en 1951, le groupe Espace, né de l'échec de l'Association pour une synthèse des arts plastiques – initiée par André Bloc et Le Corbusier en 1949 autour de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* – milite quant à lui pour l'esthétisation de la vie quotidienne. L'exposition « Architecture, couleur, formes » est ainsi organisée durant l'été 1954 à Biot, en plein air, pour « rétablir le contact avec les foules [...], pour rendre aux arts plastiques toute leur valeur humaine » (André Bloc, « Intégration des arts plastiques dans la vie », catalogue de

l'art, insuffler une dynamique, un souffle vital. L'intervention des artistes doit introduire une tension que les utilisateurs doivent investir à leur tour et mettre en mouvement, animer – au sens fort et étymologique –, donner une âme. L'ambition, plus que sociale, est ici existentielle : non pas amener l'art dans la vie, mais introduire la vie par l'art.

L'appel aux artistes est donc, chez André Wogenscky, une nécessité qui découle d'une conception d'architecture globale et d'une certaine appréhension de l'espace. Par cette justification proprement architecturale de la collaboration entre art et architecture, il s'écarte du cadre institutionnel, astreignant, régissant l'intervention des artistes à l'époque. Le 1% artistique, légalement imposé par l'arrêté du 18 mai 1951, stipulant que « les projets de constructions scolaires et universitaires devraient comporter un ensemble de travaux de décoration »²⁷, et que les crédits dévolus s'élèveraient « au minimum à 1% du coût de la construction »²⁸, répond en effet à une nécessité d'un autre ordre. Dans son fondement²⁹, le 1% artistique est une réponse étatique à un problème d'ordre pragmatique : la commande publique comme réponse aux besoins financiers des artistes. La volonté d'enrichir le patrimoine artistique national d'œuvres contemporaines, de promouvoir la création et le rôle éducatif du 1% ne viendront qu'après³⁰. Le 1% artistique constitue donc une solution répondant à des problèmes sociaux, extérieurs à l'architecture, et non à une nécessité inhérente au processus créatif, même si, parfois, une pensée commune émerge. André Wogenscky, bien au contraire, ne pense aucunement la commande à un artiste comme un acte

.....
l'exposition de Biot, 1954, Diana Gay (dir.), *L'Été 1954 à Biot. Architecture, Formes, Couleur*, Paris, RMN, 2016). La disposition en pleine nature des œuvres de Magnelli, Fernand Léger ou encore Sonia Delaunay témoigne de cette volonté d'introduire l'art dans la vie quotidienne.

27 Art. 1 de l'arrêté du 18 mai 1951, « Règlement d'utilisation des crédits pour des travaux de décoration dans les bâtiments d'enseignement », signé par Pierre Olivier Lapie, ministre de l'Éducation Nationale, et publié dans le *Journal Officiel* du 17 juin 1951, p. 6370.

28 *Ibid.*, art. 2.

29 Deux projets de loi sont portés avant l'arrêté fondateur de 1951 : dès 1936, Mario Roustan propose au Sénat de réserver 1,50% pour la décoration des édifices publics État – Départements – Communes, tandis que Jean Zay expose à la Chambre des députés la possibilité de consacrer 1,50% aux travaux artistiques dans toutes les constructions de l'Enseignement supérieur et technique.

30 À la fin des années 1940, en ce qui concerne son rôle patrimonial, grâce à la proposition de loi de Jacques Jaujard, Directeur général des Arts et des Lettres, en 1947, et dans les années 1960 pour ce qui est de son rôle pédagogique, comme en témoigne cette citation de Georges Mesmin, ancien directeur de la DESUS (direction de l'Équipement scolaire universitaire et sportif) en 1966 : « L'inscription dans l'esprit de l'ensemble est indispensable, pour que l'œuvre d'art qui n'est pas une simple fantaisie, soit un élément d'éducation qui atteigne son but » (« L'architecture scolaire, forme silencieuse de l'enseignement », *Architecture d'Aujourd'hui*, n°128, octobre-novembre 1966, p. 23)

de soumission à la loi, ou comme un acte de camaraderie, voire de solidarité économique vis-à-vis de collègues artistes ; il propose plutôt aux artistes de participer à l'élaboration et la conception de son architecture. Dans cette perspective, l'art n'est pas une décoration, un ornement qui vient compléter l'architecture, mais fait partie intégrante de la réflexion et de la conception architecturale. L'étude de la situation spatiale de ces interventions plastiques en offre un témoignage significatif.

Des œuvres mises en espace

L'intervention des plasticiens s'envisage, dans l'approche wogensckyenne, de façon très ponctuelle et circonstanciée : « Il ne faut pas le faire n'importe où, il ne faut pas le faire partout »³¹. Périmètres assez flous ou endroits très précis dans l'espace³², ces emplacements ne sont pas, chez lui, des points stratégiques, particulièrement visibles – comme c'est souvent le cas du 1% à l'époque³³ – mais des points singuliers, qui répondent à un choix à la frontière du rationnel. Dans ses écrits, André Wogenscky semble identifier ces espaces comme les fruits, assez arbitraires, d'une pure sensation : « Ce sont des choses que l'on ressent »³⁴. Plus encore, ces lieux répondent, selon lui, à une forme de magie : « Il y a des lieux, je ne suis pas religieux, peut-être que je suis quand même un peu mystique [...], des lieux géographiques sacrés, où on pense que se réunissent les elfes, les fées »³⁵. André Wogenscky parle d'un « prodigieux relais »³⁶ passé aux plasticiens comme d'un phénomène extraordinaire, miraculeux, inexplicable.

Pourtant, au vu des interventions d'artistes dans son architecture³⁷, il semblerait que le choix de ces lieux suive une certaine logique, réponde à une certaine cohérence. De manière quasiment systématique en effet, un parcours

31 Cité dans Annick Pély-Audan, *André Wogenscky, op. cit.*, p. 39.

32 « Il peut aussi bien s'agir de zones plus ou moins diffuses que d'emplacements extrêmement précis, au centimètres près ! » (Jean-Philippe Pierrat, « André Wogenscky. Les mains de l'architecte », *L'homme et l'architecture*, n° 14, septembre 1991, p. 26).

33 La faculté des Sciences de Jussieu à Paris (1963-1968, Édouard Albert), qui a accueilli une des plus manifestes mises en place de ce « 1% artistique », donne à voir des œuvres sur les façades, halls d'entrée, cours et patios extérieurs, autant de lieux qui permettent de percevoir au mieux cette application du 1% (voir Annette Roche, « Le 1%, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ*, n° 17, 2011).

34 Pierre-Augustin Lefèvre, « Interview d'André Wogenscky », *Les Rapports individuels et collectifs*, *op. cit.*, p. 10.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 L'étude sur laquelle a reposé ce présent article s'est intéressée aux collaborations d'André Wogenscky et des artistes plasticiens dans le cadre de ses constructions publiques des

est conçu de manière méthodique : dans l'espace architectural, l'œuvre d'art arrive au terme d'un cheminement qui semble quasiment toujours suivre une logique ascensionnelle, comme si l'arrivée de l'utilisateur devant elle était toujours pensée comme spectaculaire, destinée à se vivre comme une rencontre, une sorte d'apparition. Au centre hospitalier universitaire (CHU) Saint-Antoine par exemple, l'utilisateur se trouve frontalement confronté à la composition de John-Franklin Koenig lorsqu'il sort de la cage d'escalier (**fig. 2**). La constante de la progression spatiale est relayée par la « mise en scène » systématique de l'œuvre : baignée de lumière naturelle, cette dernière est mise en valeur par la présence de colonnes, qui viennent monumentaliser l'espace qu'elle occupe (**fig. 3**). Dès lors, on peut soupçonner l'existence d'exigences qui ne sont pas explicitement formulées, ou dégager une sorte de « règle », faisant de chacune de ces interventions l'élément d'un schéma plus global régissant l'organisation de l'espace.



Fig. 2. John-Franklin Koenig, *La Connaissance*, 1964, peinture à l'huile et verres colorés sur mur enduit, 3×13 m (peinture), 3×9,70 m (vitrage), CHU Saint-Antoine (1962-1965). Collection Fondation Marta Pan-André Wogenscky, photo DR.

années 1960. Les bâtiments étudiés sont : les facultés de médecine des hôpitaux Saint-Antoine (1962-1965) et Necker (1963-1968) à Paris, et la Maison de la culture de Grenoble (1965-1968). Quant aux artistes, il s'agit de Martin Barré (1924-1993), Luis Feito (né en 1929), Pierre Fichet (1927-2007), Toni Grand (1935-2005), James Guitet (1925-2010), John-Franklin Koenig (1924-2008), Marta Pan (1923-2008), et Robert Wogenscky (1919-2019), le frère cadet d'André.



Fig. 3. Le hall d'entrée du CHU Saint-Antoine (1962-1965), avec la sculpture de Marta Pan, *La Vie* (1964), et en fond, la peinture murale de James Guitet, *La Pensée* (1964), mises en scène dans un écrin de lumière et de colonnes. Collection Fondation Marta Pan-André Wogenscky, photo Gérard Ifert.

La collaboration pour une œuvre totale : une utopie ?

Une fois posé comme nécessaire, le concours des artistes prend pour l'architecte la dimension d'une collaboration véritable, tant sur le plan structurel que formel. L'œuvre de l'architecte et celles des artistes s'envisagent d'abord comme un seul et même acte. Outre le fait qu'André Wogenscky conçoit l'architecture, la sculpture et la peinture comme « le même art, le même acte : l'organisation d'un espace »³⁸, il définit la collaboration entre ces arts non pas comme une synthèse, ni comme une intégration – ce qui sous-entendrait une séparation – mais plutôt comme « un acte unique de création continue »³⁹. Ensuite, André Wogenscky n'envisage cette collaboration qu'à la condition que l'architecture, la sculpture et la peinture soient « intégrées dans une totale unité »⁴⁰, de manière à ce que la forme soit « une, forte, intense, vibrante, active »⁴¹. Placé sous le signe

38 André Wogenscky, « Architecture – Sculpture – Peinture », *Cimaise, Art et architecture actuels*, 8e année, n°53, mai-juin 1961, p. 103.

39 *Ibid.*

40 André Wogenscky, « Le Sculpteur, le Peintre, l'Architecte », conférence, octobre 2002.

41 *Ibid.* Ici, on peut souligner qu'André Wogenscky prolonge la pensée de Le Corbusier pour qui : « Il n'y a pas de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d'architectes seuls. L'événement plastique s'accomplit dans une "FORME UNE" au service de la poésie », Juan Calatrava, « Un autre

d'une association étroite et harmonieuse, le mariage de l'art et de l'architecture n'exclut néanmoins pas « la possibilité de contraste, même de dissonance », facteurs parfois déterminants « pour parvenir à l'Unité »⁴² – mariage et unité que l'architecte semble avoir trouvé dans son union créative avec la sculptrice Marta Pan, mais là n'est pas notre propos⁴³.

Rejetant l'idée de critères formels et esthétiques partagés, André Wogenscky admet ainsi, et recommande même⁴⁴, la complémentarité de l'art et de l'architecture. Cela fait écho à sa conception de la beauté en architecture. La beauté architecturale, nécessaire pour que l'architecture soit active, ne peut être atteinte selon lui que lorsqu'il y a poésie; la beauté seule risquerait d'aboutir à un ordre froid, une sorte de méthode, de système⁴⁵. Ce dépassement d'une rigueur architecturale, cette « perturbation de la beauté », passe par « l'oblique des courbes »⁴⁶. Or, quoi de mieux que le concours d'artistes plasticiens de la tendance abstraite lyrique⁴⁷, qui développent un goût pour l'informel, une forme d'expressionnisme gestuel, pour venir tordre la beauté, la ligne droite, en venant « mettre des accidents en elle »⁴⁸? Les collaborations effectives avec des artistes plasticiens prouvent en effet que la dissymétrie, l'atonalité entre

Le Corbusier: l'idée de la synthèse des arts majeurs», *La lettre du Collège de France*, n° 28, 1^{er} avril 2010, p. 17-18.

- 42** André Wogenscky, Notes « Bey. 22.11.81 pour participation colloque 28 novembre Hôtel Sully pour ICOMOS », 1981, Archives de la Fondation Marta Pan-André Wogenscky.
- 43** Concernant cette question, voir l'ouvrage de François Barré (*André Wogenscky, Marta Pan, l'œuvre croisé*, Paris, Cercle d'art, 2007), actuellement le seul à s'atteler exclusivement à l'analyse de cette union humaine et plastique entre Marta Pan et André Wogenscky.
- 44** André Wogenscky déconseille en effet de « s'occuper du style: car s'occuper du style, c'est faire une imitation », mais plutôt de s'occuper « du rythme et de l'harmonie. Et de l'intégration dans une unité » (André Wogenscky, Notes « Bey. 22.11.81 », *op. cit.*).
- 45** On ne peut évidemment pas s'empêcher de penser au Modulor, unité de mesure mise en place par Le Corbusier en 1945, dont André Wogenscky a accompagné les recherches, qui semble venir incarner cette rigueur architecturale.
- 46** Pierre-Augustin Lefèvre, « Interview d'André Wogenscky », *Les Rapports individuels et collectifs*, *op. cit.*, p. 10.
- 47** Dans les années 1950, succède au courant abstrait géométrique – qui revendique une libération par rapport au souci d'imitation, et recherche la création de pures inventions de l'esprit – un courant abstrait dit « chaud », par opposition à cette abstraction « froide » d'avant la Libération. L'expression « abstraction lyrique » est pour la première fois utilisée par Georges Mathieu, peintre « officiel » de cette mouvance, lors de l'exposition « L'imaginaire », organisée à la galerie du Luxembourg, en décembre 1947, où sont exposés Hans Hartung, Wols, Atlan, ou encore Jean Arp. Cette mouvance désigne un courant artistique des années 1950 et 1960 donnant la primauté à l'informel, au geste et à la matière.
- 48** André Wogenscky, « Paroles d'architecture », *Ordre des architectes de Cuneo, Cassa Di Risparmio di Cuneo*, p. 40.

arts et architecture peuvent donner naissance à un équilibre harmonieux. L'esplanade-promenade du CHU Necker que ponctue Marta Pan de sculptures aux formes rondes et ondoyantes est un exemple probant : à la trame paysagère orthogonale et stricte, et à la régularité et la verticalité de la tour viennent contraster la disposition irrégulière des œuvres et l'horizontalité de la promenade, renforcée par la « perspective Renaissance »⁴⁹ que met subtilement en place la sculptrice (**fig. 4**).



Fig. 4. L'esplanade-promenade du CHU Necker (1963-1968) avec le groupe sculpté de Marta Pan (1967). Collection Fondation Marta Pan-André Wogenscky, photo André Morain.

49 François Loyer, « À l'hôpital Necker : un espace déterminé par la couleur », *L'Œil*, n°182, février 1970, p. 36.

Faisant de la collaboration une seule et même démarche artistique, unie à la fois dans le temps, dans l'espace et par ses formes (bien qu'elles soient potentiellement antinomiques), la formule d'André Wogenscky apparaît par conséquent très ambitieuse. Par rapport, d'une part, aux moyens mis en œuvre à l'époque pour initier des collaborations entre artistes et architectes : rappelons que le 1% artistique sous-entend une séparation d'ordre disciplinaire entre art et architecture, puisque le crédit attribué à l'art se pense comme un ajout par rapport à l'architecture. Dans l'absolu, d'autre part : si le travail est produit par différents individus, comment « faire naître conjointement une grande organisation spatiale »⁵⁰ ? Comment faire pour assurer, malgré tout, cette continuité, cette simultanéité, temporelle et spatiale, dans la création ?

On notera que l'exigence théorique de collaboration totale est parfois occultée par André Wogenscky lui-même. Appelant l'artiste plasticien en ces termes – « Tu vois, à cet endroit précis, dans un champ de forces déjà créé, il faut que tu rajoutes de l'intensité parce que je n'en suis moi, pas capable. Alors viens, aide moi, prends le relais et continue l'œuvre »⁵¹ – il semble bien concevoir cette intervention comme seconde, par principe : l'artiste plasticien « prend le relais » dans l'organisation d'un espace qui existe déjà, ce qui implique un temps de création différé, qui fait de la collaboration un acte non pas « unique », mais multiple, dont la création n'est pas « continue » mais séquencée, intermittente, finalement proche des intégrations communément pratiquées lors des procédures du 1% artistique. La position dominante de l'architecture s'affirme : l'architecture est première, elle est « l'art qui commande », les arts plastiques se contentant de venir la « parfaire »⁵², bien qu'ils permettent à l'architecture de s'accomplir pleinement ; l'idée d'une suprématie des arts sur l'architecture semble bien menacée.

S'il considère parfois la relation avec les artistes comme une sorte de complémentarité pacifique et heureuse, André Wogenscky l'appréhende en termes de rapports hiérarchiques. Si l'on se place du point de vue du plasticien, en effet, que faire de ce décalage dans le temps, de cette potentielle subordination au projet, si ce n'est un risque de rivalité ? À moins que nous envisagions, à la manière de Marta Pan, cette contrainte comme le moyen de faire émerger des lieux inexplorés de sa conscience artistique : « Cette contrainte oblige à chercher si loin en soi une solution, une réponse aux questions que pose l'architecture, que l'on finit par découvrir quelque chose que l'on n'a pas cru contenir et que

50 André Wogenscky, cité dans Gilles Ragot, *CHU Necker de Wogenscky, 1963-1969. Étude architecturale et patrimoniale*, février 2011, p. 18-19.

51 André Wogenscky, « Le témoignage d'un architecte », *op. cit.*, p. 133.

52 André Wogenscky, « Architecture et Arts plastiques », *Noroit*, n°48, mai 1960.

l'on n'aurait pas trouvé sans cette contrainte [...]. Si l'on se croyait perdu au début, on se retrouve à la fin et d'une nouvelle manière. Et comme toutes les découvertes, c'est une joie»⁵³. Quoiqu'il en soit, André Wogenscky conçoit la collaboration entre art et architecture comme embrassant une sorte de dessein total et absolu, répondant à une forme d'idéal : « Avec l'aide du sculpteur et du peintre, l'architecte veut que son architecture donne le calme à l'agitation, la joie contre la peine, la sérénité contre l'anxiété, la force contre la faiblesse, et contre la dureté la puissance de la douceur »⁵⁴. Le projet est donc total, puisque réunissant des antonymes, à la manière de la poésie qui, à partir de l'expérience baudelairienne, s'est attachée à trouver, dans l'affrontement et la réunion des contraires, une dynamique propice à l'émergence d'une beauté plus « convulsive » que ce dont la tradition avait jusqu'alors donné l'exemple.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Héloïse Trarieux, *André Wogenscky, un architecte et des artistes. Faire œuvre ensemble?*, Master1 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris1 Panthéon-Sorbonne, UFR03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2017-2018, en partenariat avec la Fondation Marta Pan-André Wogenscky.

53 Marta Pan, manuscrit, 27 avril 1964, Archives Marta Pan, Fondation Marta Pan-André Wogenscky.

54 André Wogenscky, « Le Sculpteur, le Peintre, l'Architecte », *op. cit.*

MICHEL RAGON À L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS : ENSEIGNER ET ÉCRIRE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME MODERNES (1972-1985)

MARTIN LICHTIG



Fig. 1. Michel Ragon (1^{er} donateur) lors de la manifestation inaugurale des Archives de la critique d'art présidée par Jacques Leenhardt, le 16 décembre 1989, université Rennes 2 (Archives de la critique d'art, Rennes).

Michel Ragon (1924-2020, **fig. 1**) dans cet entre-deux-guerres marqué par le Mouvement moderne. Critique d'architecture, romancier et historien, il en fit son objet d'étude cinquante ans plus tard, dans les années 1970. Après la Seconde Guerre mondiale, Michel Ragon gagne la capitale, y intègre le monde de l'art et noue des amitiés avec des artistes et écrivains, parmi lesquels le libertaire Henry Poulaille. Il amorce alors activement son œuvre de critique en fondant, dirigeant et collaborant à de nombreuses revues littéraires et artistiques (*Les Cahiers du peuple*, *Cobra*, *Arts* ou encore *Cimaise*). Autodidacte et prolifique, Michel Ragon entreprend dès les années 1950

la rédaction de véritables synthèses sur l'art, s'immiscant au cœur du débat critique opposant abstraction lyrique et abstraction géométrique. Il publie ainsi *L'Aventure de l'art abstrait*¹ et plusieurs monographies, comme celles consacrées à Serge Poliakoff² ou Jean Dubuffet³.

- 1 Michel Ragon, *L'Aventure de l'art abstrait*, Paris, Robert Laffont, 1956.
- 2 Michel Ragon, *Serge Poliakoff*, Paris, Musée de poche, 1956.
- 3 Michel Ragon, *Jean Dubuffet*, Paris, Musée de poche, 1958.

À la fin des années 1950, il opère un glissement progressif des arts plastiques à l'architecture. En réalité, il ne s'agit jamais pour Ragon d'élire définitivement un objet d'étude en renonçant à d'autres, mais plutôt de privilégier successivement l'un ou l'autre, voire de les traiter simultanément, Ragon encourageant par ailleurs les tentatives de synthèse des arts. *A posteriori*, en 2010⁴, il a évoqué cet intérêt soudain porté à l'architecture : « C'est quelque chose de très précis, [...] je me suis dit : « Je ne peux pas continuer comme ça ! Je ne peux pas continuer à parler de la peinture si celle-ci est récupérée immédiatement par le commerce. Qu'est-ce que je vais faire ? [...] Je vais abandonner la peinture pour l'architecture parce que l'architecture ce n'est pas récupérable par le commerce. Je vais être tranquille, je pourrai écrire ce que je veux »⁵. D'un point de vue factuel, ce glissement est tangible avec la publication de l'article « Architecture et art abstrait »⁶, texte dans lequel l'auteur aborde pour l'une des toutes premières fois l'architecture, tout en la considérant au prisme des arts plastiques.

Un an après, en 1958, paraît la première synthèse de Michel Ragon dédiée à l'architecture : *Le Livre de l'architecture moderne*⁷. Ce projet avait, selon son auteur, pour but de combler une lacune dans l'historiographie en langue française, alors que dans le monde anglo-saxon des jalons avaient été posés dès l'entre-deux-guerres par Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson⁸, Nikolaus Pevsner⁹ ou encore Sigfried Giedion¹⁰. Au-delà de la diffusion, auprès du public français, de l'histoire encore en cours d'écriture du Mouvement moderne, ce premier regard rétrospectif sur la production architecturale récente constitue la matière des propres publications de Michel Ragon dans les années 1960. Trois d'entre elles témoignent de l'intérêt porté par Ragon à la prospective : *Où vivrons-nous demain ?*¹¹, *Paris, hier, aujourd'hui, demain*¹² et *La Cité de l'An 2000*¹³. Deux autres, publiées autour de 1970, *Esthétique de l'architecture*

4 Entretien de Michel Ragon avec Geneviève Breerette et Anne Tronche le 4 juin 2010, Hélène Jannièrre et Richard Leeman (dir.), *Michel Ragon. Critique d'art et d'architecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 239-250.

5 *Ibid.*, 239-240.

6 Michel Ragon, « Architecture et art abstrait », *Cimaise*, mars-avril 1957, n°4, 26-28.

7 Michel Ragon, *Le Livre de l'architecture moderne*, Paris, Robert Laffont, 1958.

8 Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, New York, W. W. Norton, 1932.

9 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber & Faber, 1936.

10 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1941.

11 Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Robert Laffont, 1963.

12 Michel Ragon, *Paris, hier, aujourd'hui, demain*, Paris, Hachette, 1965.

13 Michel Ragon, *La Cité de l'an 2000*, Paris, Casterman, 1968.

contemporaine¹⁴ et *Les Erreurs monumentales*¹⁵, permettent de mesurer l'intérêt persistant de l'auteur pour la création contemporaine. Finalement, après une décennie consacrée à un exercice de lecture critique de l'actualité, Michel Ragon revient, au cours des années 1970, à une démarche d'historicisation. En 1971, 1972 et 1978, paraissent ainsi successivement les trois tomes composant son *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*¹⁶ (fig. 2). Loin d'être une simple réédition du *Livre de l'architecture moderne*, ou même

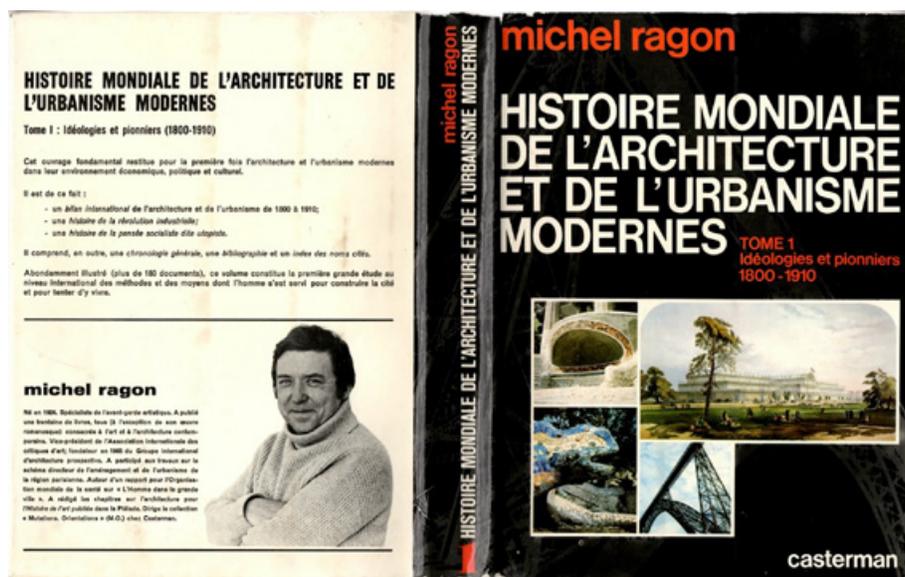


Fig. 2. Jaquette originale du premier tome de l'*Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes* paru en 1971.

une refonte partielle, cette *Histoire* apparaît davantage comme une synthèse de la littérature existante, produite par Ragon lui-même mais aussi par d'autres auteurs, parmi lesquels justement Hitchcock, Johnson, Pevsner et Giedion. La publication de cette somme marque pour Michel Ragon un certain aboutissement de sa démarche d'historien.

Pour ces raisons, le travail de recherche à partir duquel a été élaboré cet article a pour principal objet d'étude l'*Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes* selon un bornage chronologique allant de 1958, date

14 Michel Ragon, *Esthétique de l'architecture contemporaine*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1968.

15 Michel Ragon, *Les Erreurs monumentales*, Paris, Hachette 1971.

16 Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Paris, Casterman, 1971, 1972 et 1978, 3 vol.

de publication du *Livre de l'architecture moderne*, à 1991, date de l'édition de poche de *Histoire mondiale*. Face au manque relatif d'études des méthodes propres à l'histoire de l'architecture, ce travail historiographique est apparu comme l'occasion d'y remédier en confrontant à cette discipline des concepts originellement élaborés pour l'histoire des arts plastiques¹⁷ ou simplement pour l'histoire, et ce dès les années 1970¹⁸. Même si ce travail a parfois tendu à établir des généralités méthodologiques, il demeure une étude de cas. À ce propos, Ragon avait déjà éprouvé lui-même l'objet d'études. En 1999, Aliette Amel a ainsi élaboré une première biographie de l'auteur¹⁹. L'historienne Hélène Jannièrre, en s'intéressant à la diffusion de l'architecture moderne par l'intermédiaire des revues, s'est inévitablement penchée sur la production de Ragon. Elle est à l'origine d'une synthèse²⁰ dont la dimension exhaustive est tangible au travers du recensement effectué de l'ensemble des écrits de Ragon. Dans cette synthèse, deux aspects sont particulièrement développés : d'une part, ses engagements personnels²¹ et d'autre part, sa critique, aussi bien d'art que d'architecture²². Les entrées de l'œuvre de Ragon laissées libres, et par conséquent saisies dans l'élaboration du mémoire, ont été le caractère performatif de l'écriture de Ragon, son positionnement méthodologique et sa contextualisation intellectuelle ainsi que, plus précisément, la réception et le parcours éditorial de son *Histoire*.

Cependant, Hélène Jannièrre mentionne explicitement « un [autre] thème [...] : l'action de Michel Ragon enseignant à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs [EnsAD] de 1972 à 1982²³ ». Il s'agit d'une référence à un dossier du « fonds Michel Ragon »²⁴ qu'il a lui-même déposé en 1989 aux Archives de la critique d'art à Rennes et qui regroupe des correspondances, des rapports, des brochures et des dossiers de cours. Son dépouillement a en effet permis d'entrevoir la pratique de l'enseignement de Michel Ragon (1972-1985) au moment même où il publie les trois tomes de son *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes* (1970-1978). De fait, nous avons effectué ce

17 Guillaume Glorieux, *L'histoire de l'art. Objet, sources et méthodes*, Rennes, Presses universitaires, 2015.

18 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971 et Pierre Barbéris, *Écrire... Pour quoi? Pour qui?*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974.

19 Aliette Amel, *Les Itinéraires de Michel Ragon*, Paris, Albin Michel, 1999.

20 Hélène Jannièrre et Richard Leeman (dir.), *Michel Ragon. Critique d'art et d'architecture*, op. cit.

21 « Michel Ragon et Louis Lecoin, deux voies libertaires », Hélène Jannièrre et Richard Leeman (dir.), *Michel Ragon. Critique d'art et d'architecture*, op. cit., 125.

22 « Michel Ragon : portrait du critique en maquisard », Hélène Jannièrre et Richard Leeman (dir.), *Michel Ragon. Critique d'art et d'architecture*, op. cit., 89.

23 *Ibid.*, 15.

24 Archives de la critique d'art, Rennes, « Fonds Michel Ragon », FR ACA MRAGO THE BIO 002, « Thème. Biographie. EnsAD ».

dépouillement lors de notre étude de l'œuvre de Ragon. Toutefois, la retranscription de ce thème s'est d'abord faite de manière diffuse à travers l'ensemble de notre mémoire. Cet article constitue donc l'occasion de revenir de manière ciblée sur l'enseignement de Michel Ragon, toujours au prisme de son écriture de l'histoire. Pour ce faire, des ouvrages généraux sur l'enseignement, en particulier de l'architecture dans les années 1970²⁵, et d'autres spécifiques à celui de l'EnsAD²⁶, ont permis de contextualiser cet enseignement afin d'en livrer ici un aperçu cohérent.

En ce qui concerne la chronologie de l'enseignement de Michel Ragon à l'EnsAD, une note de sa main « au sujet du poste de professeur à l'École des arts décoratifs » vient rappeler que « le 15 janvier 1971, M. Michel Tourlière, directeur de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, me demandait de poser ma candidature pour un poste de professeur d'histoire de l'architecture et de l'urbanisme », reprenant ici l'intitulé de son *Histoire d'architecture et d'urbanisme*. Toujours dans la même note, on apprend qu'« en juin 1971 le Conseil de Gestion de l'École acceptait à l'unanimité ma candidature, les professeurs désirant ma participation active à certains de leurs cours techniques, comme complément historique »²⁷. En réalité, si Ragon remémore cette succession de faits, à travers une dizaine de notes conservées dans son fonds d'archives, c'est que des obstacles administratifs entravent sa prise de fonction, laquelle a finalement lieu à la rentrée de l'année universitaire 1972-1973.

Néanmoins, cette succession de notes adressées à Michel Tourlière, nommé directeur de l'École en 1971, ou même directement au ministère des Affaires culturelles, renseigne en filigrane sur les rapports qu'entretient déjà – ou plutôt s'enorgueillit d'entretenir – Ragon avec l'enseignement supérieur. Face au risque d'un reclassement de son poste d'une catégorie à trois²⁸, il s'étend sur ses « cours d'histoire de l'art moderne à l'Université McGill de Montréal », sur ses « nombreuses conférences dans les universités de Yale (USA), Mexico, Santiago du Chili, Moscou, Leningrad, etc. » ou encore sur sa « quarantaine de livres, la plupart sur l'art et l'architecture moderne [dont] certains sont au programme

25 Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68*, Paris, Recherches, 2005 et Guy Lambert et Éléonore Marantz (dir.), *Architectures manifestes. Les écoles d'architecture en France depuis 1950*, Genève, Métis Presses, 2018.

26 Alexandre Fau et René Lesné, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1941-2010)*, Paris, EnsAD/Archibooks, 2011.

27 Archives de la critique d'art, Rennes, « Fonds Michel Ragon », FR ACA MRAGO THE BIO 002, « Thème. Biographie. EnsAD ».

28 Le risque pour Michel Ragon est bien d'être « déclassé » de la catégorie Une (la plus prestigieuse) à la catégorie Trois (la moins importante).

obligatoire d'universités étrangères»²⁹. Même si le contenu et l'ampleur de ces cours demeurent à ce jour inconnus, et en particulier s'il s'agit plutôt d'histoire de l'art ou d'architecture et d'urbanisme, leur mention permet néanmoins d'affirmer la relative familiarité de Ragon avec l'enseignement supérieur avant même que ce dernier ne soit nommé professeur à l'EnsAD.

De plus, les lettres adressées à Michel Tourlière permettent d'entrevoir le souci qu'a Ragon de sa pédagogie. Par exemple, il y écrit : « Je suis sollicité par le Conseil de l'Europe pour participer en tant qu'expert à un colloque sur « Environnement urbain et qualité de la vie » qui se tiendra à Bruxelles les 16 et 17 juin prochains. Le travail de ce colloque comprend notamment certaines techniques pédagogiques, notamment le « Town-trail » mis au point à l'Université de Birmingham et qu'il me semble utile pour la formation de nos étudiants de mettre en pratique à l'EnsAD. Je pense expérimenter cette méthode d'approche de l'environnement urbain au moins pendant un trimestre de mes cours l'an prochain »³⁰. Effectivement, on trouve trace d'une proposition faite par Ragon à ses élèves d'adopter avec lui le simple statut d'usager, c'est-à-dire celui de non-spécialiste, lors d'« itinéraires urbains » à travers Paris. Cet intérêt pour la pédagogie aboutit finalement à la rédaction d'un véritable *programme* pédagogique de six pages qu'il adresse le 21 janvier 1979 au directeur de l'École. Ce programme débute par un constat, celui de l'abandon par les étudiants de la section « Architecture aménagement » à laquelle est rattaché Ragon et qui renvoie selon lui au fait que « l'EnsAD de 1979 n'est plus une école à dominante architecturale ». Pour y remédier, Ragon n'hésite pas à observer ce qui se fait ailleurs et mentionne notamment l'université de Montréal, qui « dans une crise semblable à la nôtre [...] a cessé pendant un an de donner des cours, consacrant tout son temps à la réflexion pédagogique et à l'établissement d'un nouveau programme ». Plus loin, Michel Ragon dresse tout de même une liste de « solutions immédiates » comme, par exemple, le fait que « les cours devraient être obligatoires », tout en soulignant avoir toujours « donné [sa] note trimestrielle à la fois en fonction de l'assiduité et de la participation active ». Il propose aussi « la présence continue d'une équipe d'enseignants, pluridisciplinaire, allant de toutes les techniques aux sciences humaines » et surtout que les programmes de 4^{ème} année « soient le résultat de la réflexion générale de tous les enseignants en archi »³¹ et pas seulement de celle des

29 Archives de la critique d'art, Rennes, « Fonds Michel Ragon », FR ACA MRAGO THE BIO 002, « Thème. Biographie. EnsAD ».

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

architectes d'intérieur. Ce programme témoigne finalement avant tout de la haute idée qu'a Ragon de l'enseignement supérieur.

Toutefois, le programme qu'adresse Michel Ragon à Michel Tourlière ne se résume pas à cette série de mesures pragmatiques, puisqu'il concourt avant tout à la création d'une véritable « option ARCHITECTURE », « la solution la plus franche » pour Ragon dans la mesure où « elle débouche sur un diplôme « Architecture EnsAD » »³². Pour appuyer sa proposition, Ragon se demande « pourquoi, après un certain engouement, les élèves venant des UP [unités pédagogiques], se présentent-ils moins nombreux et abandonnent-ils avant la fin de la première année de 2^o cycle ? Ceux que j'ai interrogés m'ont dit qu'ils étaient venus « pour faire de la déco » et qu'on leur avait donné un programme d'archi qui ne faisait que répéter ce qu'ils avaient appris en UP ». L'enseignement de Ragon à l'EnsAD, dans les années 1970, s'inscrit effectivement dans un contexte de renouvellement de l'enseignement de l'architecture après l'implosion de l'École des beaux-arts la décennie précédente. C'est d'ailleurs par rapport à ces nouvelles écoles, les UP, que Ragon se positionne alors, lorsqu'il écrit, toujours dans son programme, que « les UP d'archi enseignaient l'architecture de l'extérieur vers l'intérieur et l'intérieur était négligé (voir Beaubourg). Il y avait en conséquence une place à prendre en faisant à l'EnsAD le contraire : l'enseignement de l'architecture en partant de l'intérieur vers l'extérieur (comme le font les Japonais). Mais cette particularité est en voie d'être compromise puisque les UP ont tendance à enseigner aussi maintenant l'architecture intérieure »³³.

Le regard inquiet que semble jeter, à la fin des années 1970, Michel Ragon aux nouvelles écoles d'architecture renvoie à sa participation *a priori* avortée à la création de l'UP7 au tout début de la décennie. À ce propos, et selon une logique de pression précédemment évoquée, Ragon adresse une lettre au ministère des Affaires culturelles le 14 novembre 1971 dans laquelle il met en garde : « Par ailleurs, une unité pédagogique d'architecture, UP7 du Grand Palais, m'a aussi contacté pour m'offrir un poste de professeur. Bien que j'ai fait part à P. Maymont de mon option éventuelle pour l'École des arts décoratifs, celui-ci a fait une demande auprès de M. Bertin qui s'est montré très favorable à me faire entrer comme enseignant à l'École des beaux-arts »³⁴. *A priori* donc, finalement nommé professeur à l'EnsAD l'année suivante, Ragon n'aurait pas participé au renouvellement de l'enseignement de l'architecture directement au sein d'une UP. Cependant, on peut lire dans la notice biographique que lui consacre en annexes Alexandre Fau et René Lesné qu'« il met en place avec Paul

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

Maymont l'UP7 qui dispense un enseignement novateur de l'architecture dans le cadre de l'Ensba de Paris»³⁵. Ailleurs dans le même ouvrage, même s'il n'est pas directement question de Ragon, on peut lire que « la proximité des deux disciplines [architecture et architecture d'intérieure] incite Christian Germanaz et deux architectes DPLG, Wladimir Mitrofanoff et Sylvestre Monnier, à envisager de transformer le secteur Architecture intérieure en UP d'architecture »³⁶. Le degré d'implication de Ragon dans la mise en place de l'UP7, ou d'une nouvelle UP issue de l'EnsAD, reste donc à élucider. Par ailleurs, puisqu'il s'agit ici de préciser le cadre de l'enseignement de Ragon à l'EnsAD, ce dernier y enseigne jusqu'à la fin de l'année universitaire 1984-1985.

Toujours est-il que l'entreprise d'une option « Architecture », voire d'une véritable scission, échoue, « la direction de l'École [ayant] à cœur de défendre sa pluridisciplinarité »³⁷. À propos de cette dimension pluridisciplinaire, on apprend que « depuis le début des années 1970, l'École connaît une expansion considérable avec un nombre accru de spécialisations. En 1969, l'établissement en compte huit : architecture aménagement, design industriel, communication visuelle, textile et design vêtement, art mural, sculpture, gravure ». Si la scission échoue, la refonte de la section « Architecture aménagement » encouragée par Ragon et dont il assure la charge de coordination semble, quant à elle, avoir réussi. Deux ans après avoir soumis son programme au directeur, Ragon fait le point : « La section ARCHI AMENAG marche très bien, à la satisfaction de la très grande majorité de ses enseignants et de ses enseignés »³⁸. Sa réputation débordait de beaucoup l'EnsAD ». L'enseignement général de la section consiste finalement en sept unités d'enseignement : couleurs, signalétique, éclairage, histoire de l'architecture (Ragon), construction, sociologie, prospective et morphologie mathématique.

De plus, à la toute fin des années 1970, Ragon parvient à réaliser le rêve soixante-huitard au cœur de la création des nouvelles écoles d'architecture mais demeuré « l'inachevé de toute une génération »³⁹ : un rapprochement entre les écoles de création et l'université. Dans une autre lettre, toujours adressée à Michel Tourlière et datée du 22 juin 1977, Ragon raconte : « J'ai revu hier Bernard

35 Alexandre Fau et René Lesné, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1941-2010)*, op. cit., 477.

36 *Ibid.*, 307.

37 *Ibid.*, 310.

38 Claude-Henri Rocquet (écrivain), Patrick Brault (sociologue), Jean-Marc Poinot (historien d'art), Pierre Cabanne (critique d'art), Roger Bordier (écrivain), Agnès Castanié (sémiologue) assuraient tous un enseignement à l'EnsAD à la même période que Michel Ragon, mais leur participation à la section ARCHI AMENAG n'est pas certaine.

39 Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68*, op. cit., 274.

Teyssède dans un jury de la Sorbonne, et il m'a redit l'urgence de constituer à l'EnsAD un projet nominal pour le 3^e cycle»⁴⁰. La même année, une « convention entre l'université Paris 1 (UER d'Arts plastiques et sciences de l'art) et l'EnsAD [créé] un 3^e cycle commun « Arts et techniques de l'environnement » accessible aux élèves diplômés ». Ce DEA (diplôme d'études approfondies) se compose alors d'un cours magistral, dispensé à l'université par Bernard Teyssède, le directeur de thèse de Ragon, et de deux séminaires, au choix, parmi lesquels celui d'histoire de l'architecture de Ragon.

Enfin, depuis sa nomination aux fonctions de maître de conférences en 1976, laquelle découle vraisemblablement de la soutenance de sa thèse⁴¹, réalisée un an auparavant sur travaux publiés, Ragon participe au développement de la recherche architecturale dans l'enseignement supérieur. Il débute au sein d'une équipe de recherche à l'UER d'Arts plastiques de l'université Paris 1, puis, à partir des années 1980, œuvre au sein même de l'EnsAD. En 1981, par exemple, en vue de la réunion du Conseil scientifique, il propose « quelques sujets de recherches qui pourraient être spécifiques à l'EnsAD en architecture d'intérieure », parmi lesquels l'« intégration de la production autonome d'énergie dans l'habitat », les « zones de transition entre espace privé et espace public » ou encore les « extensions de l'habitat ». La question de la recherche en architecture constitue l'occasion d'aborder à présent l'enseignement et l'écriture conjoints de l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes dans les années 1970. Dans son *Histoire*, Ragon relaye ainsi le caractère indispensable qu'il trouve à la recherche architecturale universitaire en déclarant que « dans la mesure où il existe quelques chercheurs aux États-Unis, c'est à l'aide que ceux-ci trouvent près de certaines universités qu'on le doit »⁴².

En s'interrogeant sur la manière dont Michel Ragon a écrit l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, c'est-à-dire en cherchant à définir sa méthode, nous l'avons comparée à d'autres. Ainsi, d'autres historiens de l'architecture comme Louis Hauteœur (1884-1973) ou Pierre Lavedan (1885-1982) ont eux aussi chacun enseigné à l'École des beaux-arts, la pratique conjointe de l'enseignement et de l'écriture historique apparaissant alors relativement courante. De la comparaison de la méthode et des écrits de Michel Ragon avec ceux d'historiens de l'architecture et de l'urbanisme antérieurs, Hauteœur et Lavedan donc, mais aussi Marcel Poëte (1866-1950) et Gaston Bardet (1907-1989),

40 Archives de la critique d'art, Rennes, « Fonds Michel Ragon », FR ACA MRAGO THE BIO 002, « Thème. Biographie. EnsAD ».

41 Michel Ragon, *La Pratique architecturale et ses idéologies. De la Révolution Industrielle à nos jours*, thèse dirigée par Bernard Teyssède, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1975.

42 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 3. De Brasilia au post-modernisme. 1940-1991*, Paris, Points, 2010, 73.

ressort une certaine instrumentalisation du propos de ces derniers, lequel est mis au service du récit de Ragon. À ce titre, parmi la riche bibliographie que distribue chaque année Ragon à ses élèves, on ne trouve aucune mention de ces auteurs, ces sources primaires nourrissant la bibliographie de son *Histoire* dont les différents tomes proposent, à mesure qu'ils paraissent, la même bibliographie que celle du cours.

Vis-à-vis de la production historique des années 1920 aux années 1950, celle de Giedion, Pevsner ou encore de Zevi, laquelle a concouru dans son ensemble à produire une interprétation « canonique »⁴³ du Mouvement moderne, Ragon se pose en véritable compilateur, facilitant leur heureuse confrontation et les faisant véritablement basculer *dans* l'histoire. Pour Ragon, le legs de ces premiers historiens de l'architecture moderne ne peut donc plus être vraiment méthodologique mais doit plutôt instruire quant à la réception du Mouvement moderne par ses contemporains. À ce titre, on trouve dans la bibliographie donnée par Ragon à ses élèves de l'EnsAD pour l'année scolaire 1973-1974 des ouvrages de Pevsner, immédiatement suivis de ceux de Zevi, presque indissociables car complémentaires quant à la perception qu'ils livrent de l'émergence et du développement de la modernité architecturale.

L'engagement de Ragon le pousse à prendre position autour de Mai 68, contre l'École des beaux-arts. « Le 22 mai, le Syndicat des critiques d'art publie un communiqué de presse qui déclare la nécessité de « dissoudre une École des beaux-arts dont l'inutilité est évidente » et demande « la suppression de l'Ordre des architectes fondé sous Pétain »⁴⁴. Cette tribune, publiée dans *Le Monde* du 23 mai 1968, est signée par le président du Syndicat des critiques d'art, qui n'est autre que Michel Ragon. À travers un autre média, en l'occurrence son *Histoire*, Ragon insiste en déclarant à propos de Viollet-le-Duc qu'« il fut sans doute le premier à dire ce que l'on a redit en 1968 au sujet de la même école, les méfaits de la tutelle de l'Institut, l'imbécillité d'un enseignement ouvert sur le passé et fermé sur l'avenir »⁴⁵. Une fois encore, la question de l'enseignement de l'architecture apparaît primordiale pour Ragon qui l'évoque au même titre que la production dans son récit historique. Plus loin, Ragon ajoute à propos des nouveaux programmes architecturaux que « ce n'est pas en dessinant des chapiteaux corinthiens dans les écoles des beaux-arts que les architectes pouvaient s'y préparer »⁴⁶. De la même manière, dans une lettre adressée à

43 Hypothèse de Maria Grazia Sandri et Luisa Scalvini rapportée par Paolo Scrivano. Hélène Jannière et Richard Leeman (dir.), *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, op. cit., 58.

44 Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68*, op. cit., 156.

45 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 1. Idéologies et pionniers. 1800-1910*, Paris, Points, 2010, 171.

46 *Ibid.*, 180.

M. Corlieu le 19 novembre 1971, Ragon renchérit à propos des enseignants : « Bien sûr la plupart ont un autre travail et les architectes sont heureux de faire figurer sur leur carte de visite « professeur à l'École des beaux-arts » pour une heure de cours qu'ils donnent de temps en temps à l'École. Personnellement, n'ayant pas besoin de ce genre de « publicité », ce qui m'intéresse c'est un vrai poste d'enseignant... »⁴⁷. Ragon fait ici écho à l'une des doléances étudiantes soixante-huitardes, celle déplorant l'absentéisme ordinaire des patrons, plus engagés dans l'avenir de leur agence que dans celui de leur atelier.

En matière d'architecture, Mai 68 et, plus largement et justement, l'ensemble des années 1960 et 1970 marquent un moment de réflexion sur une réforme de l'enseignement. Cette volonté d'un « renouveau théorique [est] nourri[e] par les sciences humaines »⁴⁸. C'est dans ce contexte que Ragon s'intéresse aux apports potentiels de la sémiologie ou encore de la psychologie de l'espace à l'étude de l'architecture et de l'urbanisme⁴⁹. Plus tard, dans une lettre datée du 27 janvier 1979, alors qu'il est professeur à l'EnsAD, Ragon affirme que « notre enseignement, nos options pédagogiques ne peuvent pas ne pas tenir compte des révolutions culturelles qui s'opèrent sous nos yeux »⁵⁰. Parallèlement, il consacre la dernière partie de son *Histoire* aux « nouvelles approches de l'urbanisme »⁵¹ où il fait la part belle à la sociologie, la géographie humaine, l'écologie, la psychologie ou encore à la sémiologie.

Dans son programme pour la section « Architecture aménagement » de 1979, Ragon se lance dans un nouveau plaidoyer rhétorique en faveur de l'enseignement des sciences humaines : « Par ailleurs il [J. Motte] nous dit qu'un architecte d'intérieur doit posséder « l'art de dessiner, de parler, de rédiger, de compter ». Je relève qu'un seul de ces facteurs appartient aux arts plastiques (dessiner), un autre aux sciences exactes (compter) et deux aux sciences humaines (parler et rédiger). L'enseignement des sciences humaines devrait donc en conséquence être le double de celui du dessin »⁵². Malgré le caractère revendicatif des lettres adressées au directeur de l'EnsAD, Ragon prêche un converti, en

47 Archives de la critique d'art, Rennes, « Fonds Michel Ragon », FR ACA MRAGO THE BIO 002, « Thème. Biographie. EnsAD ».

48 Caroline Maniaque, Éléonore Marantz et Jean-Louis Violeau, *Mai 68. L'architecture aussi!*, cat. expo., Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine (16 mai - 17 septembre 2018), Paris, B2, 2018, 7.

49 Marie-Ange Brayer (dir.), *Architectures expérimentales. 1950-2012. Collection du FRAC Centre*, Orléans, HYX, 2014, 42.

50 Archives de la critique d'art, Rennes, « Fonds Michel Ragon », FR ACA MRAGO THE BIO 002, « Thème. Biographie. EnsAD ».

51 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 3, op. cit.*, 219.

52 Archives de la critique d'art, Rennes, « Fonds Michel Ragon », FR ACA MRAGO THE BIO 002, « Thème. Biographie. EnsAD ».

témoigne cette citation : « Jacques Gaucheron, qui animait un cours magistral d'esthétique en amphithéâtre, se souvient de l'énorme crédit dont jouissaient les sciences humaines à l'EnsAD. Les recrutements sont nombreux [...] au début des années 1970, le sociologue et anthropologue Patrick Brault, [...] l'historien de l'art contemporain Jean-Marc Poinot, le critique d'art Pierre Cabanne, l'historien de l'art Michel Ragon, l'écrivain Roger Bordier, la sémiologue Agnès Castanié... »⁵³. Poursuivant cette ouverture disciplinaire, Ragon inaugure une rubrique « psycho-sociologie de l'architecture » dans la bibliographie qu'il distribue à ses élèves en 1976-1977. On y trouve les ouvrages d'Henri Lefebvre, Jean Baudrillard, Olivier Marc, Gaston Bachelard, Abraham Moles ou encore d'Edward T. Hall, ouvrages dont certains sont édités par Ragon lui-même dans la collection « Synthèses contemporaines » chez Casterman.

Finalement, l'enseignement ne fait pas exception parmi les terrains investis par Ragon pour défendre la prospective architecturale, faisant « sien le projet des architectes visionnaires et le [soutenant] avec tous les moyens dont il dispose »⁵⁴. Après avoir été proche du GEAM (Groupe d'étude d'architecture mobile) et avoir fondé le GIAP (Groupe international d'architecture prospective) en 1965, il inclut dans le programme de son cours d'histoire et de théorie leurs propositions d'« architecture marine et sous-marine, architecture solaire, mobilité ». Dans la bibliographie du cours, on trouve également *Architecture et urbanisme souterrains* d'Édouard Utudjian⁵⁵ ou encore *L'architecture mobile* de Yona Friedman⁵⁶. De plus, figurent au programme de l'année 1973-1974, les recherches architecturales de Guy Rottier et de Jean-Louis Chanéac, deux membres du GIAP. Ragon convie aussi directement certains architectes, notamment Claude Parent et André Wogensky, à intervenir ponctuellement à l'EnsAD où il enseigne, alors même que d'autres membres de groupes d'architecture prospective comme David-Georges Emmerich ou Paul Maymont enseignent au sein de certaines UP.

Dans l'écriture de Michel Ragon comme dans son enseignement, on assiste finalement à une performance de l'histoire⁵⁷ et non à son seul commentaire distancié. Cette évocation, bien que partielle, de l'enseignement de Ragon à l'EnsAD permet néanmoins d'ajouter un medium à la liste déjà longue de ceux

53 Alexandre Fau et René Lesné, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1941-2010)*, op. cit., 258.

54 Hélène Jannière et Richard Leeman (dir.), *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, op. cit., 212.

55 Édouard Utudjian, *Architecture et urbanisme souterrains*, Paris, Robert Laffont, 1963.

56 Yona Friedman, *L'architecture mobile*, Paris, Casterman, 1970.

57 Il s'agit en quelque sorte d'une histoire « opératoire » telle que la définit Manfredo Tafuri (*Teoria e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968).

dont s'empare Ragon pour défendre sa vision de l'architecture et de l'urbanisme. C'est dans l'hybridation que la pratique de Ragon paraît la plus pertinente, mêlant critique, histoire et pédagogie. C'est d'ailleurs le terme « pédagogique » qu'emploie Maugy Thouillot dès 1971 pour qualifier le projet d'*Histoire* de Ragon⁵⁸. En 1968, Peter Collins encourageait l'emploi des méthodes de la critique dans l'enseignement en affirmant que « l'essence même de l'éducation architecturale est la critique d'architecture »⁵⁹. Cette hybridation des méthodes est justement incarnée par l'enseignement de Ragon à l'EnsAD entre 1972 et 1985.

Travail universitaire dont est tiré cet article: Martin Lichtig, *Michel Ragon. L'écriture de l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes (1958-1991)*, mémoire de Master 1 Recherche histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2017-2018.

58 Maguy Thouillot, « RAGON (Michel), *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Tome 1. Idéologies et pionniers. 1800-1910*, Paris, Casterman, 1971 », *Revue d'Esthétique*, mars 1971.

59 Agnès Deboulet, Rainier Hoddé et André Sauvage (dir.), *La critique architecturale. Questions - frontières - desseins*, Paris, Éditions de la Villette, 2008, 148.

UNE AUTRE IDÉE DE LA VILLE : IDÉAUX URBAINS DE LA CULTURE PUNK FRANÇAISE (1976-1995)

ANTOINE CESCHIA

« Don't be told what you want, don't be told what you need / There's no future, no future, no future for you »¹. Comme un manifeste scandé d'un cri primaire, Johnny Rotten, leader des Sex Pistols, énonce les premières phrases d'une idéologie encore embryonnaire mais déjà furieuse : le punk. Teinté d'un pessimisme assumé et d'une attitude révoltée d'insoumission, le punk est l'héritier d'une longue tradition européenne de dissidence. Albert Camus et Greil Marcus se sont penchés sur ces individualités et ces groupes qui, souvent, se glissent dans les interstices de l'histoire comme des grains de sable dans l'engrenage. Alors que Camus, dans une attitude philosophique, pose la question « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? »², Marcus, plus de quarante ans plus tard, au début de son histoire faussement anecdotique, se demande : « Que restait-il ? »³ à l'écoute de « God Save the Queen ». Bien que chacun tisse sa propre histoire de la révolte, certaines figures de la contestation apparaissent chez les deux auteurs. Dada puis les surréalistes se posent alors comme des piliers fondamentaux de l'esprit révolté du xx^e siècle qui remet en question tous les aspects de la vie : « Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie. Il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble »⁴, peut-on lire dans la déclaration du Bureau des recherches surréalistes du 27 janvier 1925. Guy Debord et l'Internationale Situationniste dénonceront quelques années plus tard la vacuité des actions surréalistes et leur utilisation détournée. Pourtant, la filiation entre les deux groupes est indéniable : « Pour nous, le surréalisme a été seulement un début d'expérience révolutionnaire dans la culture, expérience qui a presque immédiatement tourné court pratiquement et théoriquement. Il s'agit d'aller plus

1 Sex Pistols, « God Save the Queen », album : *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, Virgin Records, 1977.

2 Albert Camus, *L'homme révolté*, Folio Essais, Paris, 1951, p. 27.

3 Greil Marcus, *Lipstick Traces, Une histoire secrète du vingtième siècle*, Allia, Paris, 1998, p. 25.

4 Bureau des recherches surréalistes, *Déclaration du 27 janvier 1925*.

loin»⁵, déclare Guy Debord. Ce dernier est alors le maître à penser d'une nouvelle manière de vivre allant à l'encontre des injonctions d'une société accusée de fétichiser la marchandise et d'aliéner l'humain à la consommation. En 1953, il inscrit sur un mur parisien : « Ne travaillez jamais »⁶. En mai 1968, le slogan est repris par le mouvement étudiant contestataire puis, dans les années 1980, par des fanzines comme *Civilian Massacre* (fig. 1) ou *Noir et rouge* avec la variante : « Et si j'allais pas au travail ? »⁷. Les séditeux surréalistes – qu'ils soient situationnistes ou punks – sont unis par la volonté de changer le paradigme sociétal en repensant de manière violente tous les aspects du quotidien. Mais, derrière la violence et le nihilisme passif apparent que l'on pourrait réduire à une seule idéologie de destruction, se cache la volonté de reconstruire un idéal. À la question : « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? », Camus répond : « Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est un homme qui dit oui, dès son premier mouvement »⁹.



Fig. 1. Couverture de *Civilian Massacre*, n°0, 1994.

- 5 Guy Debord, « Le bruit et la fureur », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p. 6.
- 6 Frédéric Saumade, « Guy Debord, la séparation et le vide. À propos de la réédition de l'œuvre de Guy Debord », *Pôle Sud*, n°2, 1995, p. 203.
- 7 *Noir et rouge*, n°1, septembre-octobre 1986, p. 16.
- 8 On aurait pu également citer le cri de révolte radicale : « Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève » de Rimbaud dans une lettre à Paul Demeny du 17 avril 1871, l'une des « lettres du voyant ».
- 9 Albert Camus, *L'homme révolté*, Folio Essais, Paris, 1951, p. 27.

Construire, mais sans bâtir, tel est le paradoxe punk. Les penseurs de l'Internationale Situationniste partagent ce paradoxe et se saisissent rapidement des questions inhérentes à l'architecture et à l'urbanisme car, selon eux, la forme des villes agit sur le mode de vie des citoyens : « L'acte situationniste le plus simple consistera à abolir tous les souvenirs de *l'emploi du temps* de notre époque »¹⁰. Un fragment de cet acte réside dans l'urbanisme unitaire, une entreprise ambitieuse pour repenser la ville, la redessiner, la réenchanter. Le cercle de Guy Debord s'engage à combattre une vie quotidienne ennuyeuse placée sous le joug de la course à la consommation par la construction de *situations* à l'aide de la « dérive » et du « détournement », deux outils fondamentaux de cette nouvelle « critique de l'urbanisme »¹¹. Par « dérive », ils entendent une pratique de déambulation hasardeuse dans les rues afin de découvrir la poésie du quotidien. Le « détournement » est, quant à lui, le réemploi d'éléments préexistants sous une nouvelle organisation, il en sera question plus tard.

Dans le mouvement punk, la poursuite de la ville idéale apparaît comme une évidence puisqu'il est, en essence, une culture urbaine. Ses communautés, souvent précaires et non sédentaires, développent une expérience hétérodoxe de la ville. La refondation de cette dernière commencerait par une réorganisation du système de communication, notamment au travers de revues amateurs : les fanzines. Cette nouvelle manière de communiquer à l'échelle locale détermine à son tour une réorganisation des rapports sociaux au cœur de la ville, réinventant ainsi une manière de la pratiquer. Autour de cette pensée se construisent des communautés réduites de punks. Le mouvement punk, du fait de la pluralité des communautés le composant et de son horizontalité, refuse un dogme ou une définition immarcescible. Patrice « Herr Sang » Lamare, producteur et fondateur de la revue *New Wave*, propose la formule suivante : « Une attitude de rébellion contre la société avec une démarche positive DIY »¹². Le *Do It Yourself*, que l'on traduira par auto-détermination¹³, est au cœur de la pensée punk. Le squat en est l'une des manifestations les plus explicites. Très à la marge des pratiques architecturales et urbaines, le squat apparaît comme une interface inédite dont les membres cherchent activement à construire et imposer un nouvel idéal de vie. Plus qu'une habitation, le squat est un pôle d'échanges, l'incubateur d'une forme d'associationnisme sectoriel, une tentative à plus grande échelle de refonder des liens sociaux dans le quartier. Cette logique va de pair avec

10 *Internationale situationniste*, n°3, décembre 1959, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 12.

12 Arno Rudeboy, « Interview de Patrice Herr Sang, le 23 février 2007 » ; *Nyark Nyark! : Fragments des scènes Punk et Rock alternatif en France 1976-1989*, Paris, éditions Zones, 2007, p. 51.

13 Catherine Guesde, « L'éthique du hardcore », *Multitudes*, vol.51, n°4, 2012, p. 208-211.

une extension même du domaine de la ville vers des espaces inaccessibles ou interdits, et la pratique de subversion de l'espace s'accompagne finalement d'une subversion de la temporalité de la ville.

Réorganisation de la ville et communications

Par ce principe d'autodétermination s'exprime un refus d'entretenir des liens avec les institutions et les services de l'État. Le punk se veut *ex nihilo*, déterminé uniquement par sa volonté propre, générateur des services, outils et produits culturels nécessaires à sa pérennité. Cela est particulièrement vrai dans la musique. En France comme ailleurs, le manque d'argent et de structures pousse les musiciens punks à se débrouiller pour enregistrer et se produire sur scène. Peu à peu, de petites communautés d'entraide éclosent ainsi que des réseaux d'information hors des circuits de distribution traditionnels qui, de toute manière, ne les accepteraient pas, leurs musiques étant trop nouvelles et radicales pour intéresser les maisons de disques¹⁴. Le refus global de l'institution rend particulière la création des réseaux urbains alternatifs contournant les moyens de production conventionnels et incite à la création de nouveaux modèles. La première caractéristique marquante de cette alternative culturelle et médiatique est la promotion exclusive de produits issus du punk. Le réseau ignore ce qui se fait en dehors de lui. Le punk s'autodétermine, refuse l'intégration de la culture *mainstream* qui risquerait de dissoudre son identité. Dans ce processus, le fanzine occupe une place essentielle. Revue amatrice, autoproduite, autoéditée¹⁵ et non soumise à un organe de contrôle, le fanzine adopte des formes hétérogènes. Loin de la censure, il est un espace de prise de parole, d'expérimentations graphiques et linguistiques; il peut être une tribune politique, une revue de critique culturelle, ou d'informations locales. Son hétérodoxie permet la création d'identités esthétiques et éditoriales; les codes et esthétiques punks s'immiscent dans les fanzines et perdurent encore dans l'inconscient collectif. Ce sont des mots fabriqués à partir de lettres découpées dans les journaux¹⁶, des motifs de buildings et d'édifices en béton¹⁷, des onomatopées¹⁸ (fig. 2)...

14 Environ 1000 personnes, seulement, assistent au festival de Mont-de-Marsan en 1976.

15 En effet l'écriture, les illustrations, la mise en page jusqu'à l'impression et la distribution de la revue sont maîtrisées par un même petit groupe, voire une seule personne. Un exemple marquant est celui de la revue stéphanoise *Violence* (1990-1994) géré par Frank Frejnik (rejoint plus tard par Tad).

16 *Civilian Massacre*, n°0, 1994, p. 1.

17 *Clear Head*, n°1, juin 1991, p. 1.

18 *Arg!!* (1989); *Goorgh!!* (1992-1996); *Houlala?* (1987-1988).

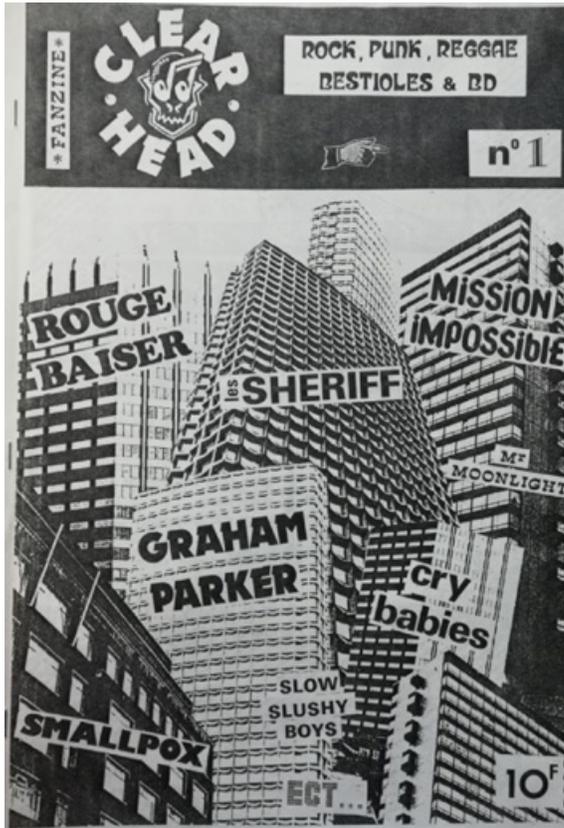


Fig. 2. Couverture de *Clear Head*, n°1 juin 1991.

L'organisation d'un fanzine pourrait paraître éloignée de l'élaboration d'un nouvel idéal urbain. Pourtant, l'application de la hiérarchie horizontale et son corollaire qui est le refus de coopérer avec des organes professionnels ou institutionnels, ainsi que la pensée de communication locale sont le reflet de la pratique urbaine punk. Architecte et théoricien de l'urbanisme, Yona Friedman¹⁹ fait remarquer que « si le réseau matériel de la ville est relativement immobile, peu ouvert aux changements, le réseau immatériel, celui des communications, est éminemment flexible »²⁰. Les punks sont dans la précarité, dans l'impossibilité évidente d'avoir une mainmise légale sur l'immobilier, le bâti (être propriétaire, faire construire, ou même louer). Ils vont instinctivement prendre le contrôle

19 Dans les années 1950, Yona Friedman théorise l'architecture mobile et défend une certaine idée de l'autonomie, notamment par la favorisation de l'appropriation des espaces de la ville par ses usagers.

20 Yona Friedman, *Utopies réalisables*, Paris, Éditions de l'éclat, 2000, p. 156.

des réseaux invisibles de la ville grâce à la presse écrite et à la radio. La vie quotidienne prend le pas sur le patrimoine et, plus profondément, l'idée du mouvement s'impose en réaction à l'inertie. Yona Friedman pousse plus loin son raisonnement en affirmant l'effacement du bâti contre la primauté des communications : « La ville [...] est d'abord une *organisation* beaucoup plus qu'un *territoire occupé*. [...] Il n'est même pas nécessaire qu'il y ait territoire pour que la ville existe en tant qu'organisation, même si les membres de cette organisation sont dispersés »²¹. Dans une ville comme Paris, les fanzines²² représentent autant de communautés que de facettes du punk – notamment en fonction des différents courants musicaux, politiques ou encore idéologiques – et forment un groupe hétérogène éclaté que l'on peut apparenter, si l'on s'en tient à la terminologie de Yona Friedman, à une *société de faible communication*, c'est-à-dire à une constellation d'interrelations multiples plus ou moins solides sans noyau central²³. Toujours selon Yona Friedman, cette société « est difficile à influencer par le biais de méthodes autoritaires. [...] Les politiciens ne peuvent plus diriger ce réseau »²⁴. Il en est de même pour les communautés punks qui ont une pratique viscérale de la ville, ancrée dans la pensée locale à l'opposé de la gouvernance bureaucratique.

Le squat : nouvelle interface urbaine

Concrètement, la réorganisation et l'« horizontalisation » des rapports entre les communautés se traduisent par l'occupation d'espaces vacants et par la création de structures majoritairement associatives, les squats. Ils occupent une place capitale dans la compréhension des enjeux urbains attachés à la forme contestataire du punk. Ils sont d'abord l'emblème, s'il devait y en avoir un, de la marginalité, d'un lieu de l'alternative (**fig. 3**). Que ce soit un acte volontaire ou subi, politique ou contestataire, squatter est d'abord un geste d'altérité, « l'action d'occupation illégale d'un local en vue de son habitation ou de son utilisation collective »²⁵. Les fonctions sociales et contestataires ont d'ores et déjà été soulignées dans de nombreuses analyses des squats²⁶. Pour s'écarter

²¹ *Ibid.*, p. 157-158.

²² Entre 1976 et 1995, le nombre de fanzines édités est incalculable notamment à cause d'un manque de conservation des revues et du caractère éminemment volatile de ce genre de document distribué de main en main.

²³ Yona Friedman, *Utopies réalisables*, *op. cit.*, p. 166-168.

²⁴ *Ibid.*, p. 169.

²⁵ Cécile Péchu, *Les Squats*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2010, p. 8.

²⁶ Kristy Lohman, *Punk Lives: Contesting Boundaries in the Dutch Punk Scene*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Warwick, Royaume-Uni, 2015. Voir aussi l'ensemble des travaux de Jim Donaghey à propos des scènes punks anglaises, polonaises et indonésiennes.



Fig. 3. *Violence*, n°1, avril 1990, p. 39.

l'urbanisme unitaire des situationnistes, « distinct des problèmes de l'habitat, et cependant destiné à les englober; à plus forte raison, distinct des échanges commerciaux actuels. Il envisage en ce moment un terrain d'expérience pour l'espace social des villes futures. [...] Il s'agit d'atteindre, au-delà de l'utilitaire

un moment de ces considérations, l'introduction de la pensée situationniste et du concept de « détournement » apporte une clé de lecture certainement plus abstraite que les études sociologiques, mais permettant d'appréhender différemment ces lieux d'occupation sauvage. Les contributeurs à la revue *Internationale situationniste* présentent le détournement comme « un jeu dû à la capacité de dévalorisation, écrit Jorn [...]; tous les éléments du passé culturel doivent être « réinvestis » ou disparaître. Le détournement se révèle ainsi d'abord comme la négation de la valeur de l'organisation antérieure de l'expression »²⁷. L'auteur poursuit ainsi : « Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance – allant jusqu'à la déperdition de son sens premier – de chaque élément autonome détourné; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée »²⁸. Initialement appliqué aux œuvres picturales et à leurs critiques, le détournement s'étend au cinéma²⁹, à la littérature et à l'architecture. Entre ainsi en jeu

²⁷ *Internationale situationniste*, n°3, décembre 1959, p. 10.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Carlotta Films, 1978, 100 minutes. Documentaire.

immédiat, un environnement fonctionnel passionnant»³⁰. Cet urbanisme « est formé à partir de l'expérience de ce terrain, et à partir des constructions existantes. [...] Cette interpénétration (usage de la ville présente, construction de la ville future) implique le maniement du détournement architectural »³¹.

Cette application du détournement à des objets architecturaux et urbains trouve un écho particulier au cours de la seconde moitié des années 1970, lorsque les squats se multiplient. Occuper un local industriel pour y vivre est un exemple évident de détournement. Toutefois, quand un immeuble de rapport est squatté et que perdure par conséquent la fonction initiale de l'édifice, le détournement nie plus la réalité foncière que la fonction première. Cécile Péchu a identifié différentes typologies de squats : squats d'artistes, d'hébergement, de bastion contestataire. Cette entreprise est rendue difficile par les hybridations fortes et les évolutions typologiques d'un même squat. Cécile Péchu identifie deux logiques : la « logique classiste » pour la défense du logement pour tous, et la « logique contre-culturelle » où squatter est un acte politique. Au-delà de ces deux logiques, si l'on appréhende le squat en regard du détournement architectural, il se trouve réduit à l'expression du refus, ou tout du moins à la réévaluation du droit de possession, de propriété. On peut comprendre dans l'affirmation de Guy Debord qu'il « faut en finir avec toute notion de propriété personnelle »³² aussi bien un sens politique que l'élaboration d'un idéal d'existence. Le squat devient alors « un fait social, une réaction (!?) face aux possédants, mais aussi face au manque de vie de quartier, de vie associative, de lieu de réunions culturelles propres (si, si)... »³³.

Outre la difficulté à définir le squat comme pratique sociale, le squat comme objet architectural échappe à la plupart des catégories et, tout comme le punk, se loge dans les interstices. Malgré les nombreux articles consacrés aux squats dans les fanzines, il subsiste des lacunes essentielles à la bonne compréhension de leur organisation. La création d'un squat se fait d'abord en fonction de l'opportunité et de l'urgence : « Tu rentres, tu t'installes, tu vis »³⁴. D'après *Birds of Ill Omen* tout peut être squatté : « Que ce soit des maisons, des appartements ou des magasins. Une autre bonne idée consiste à rassembler un bon nombre d'amis dans le but d'occuper un immeuble, une rangée de maisons, un domaine ou un entrepôt »³⁵.

30 *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 12.

31 *Ibid.*, p. 13.

32 Guy Debord, Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 2.

33 *11 Block*, n° 1, septembre 1983, n. p.

34 « Squat en folie », *Civilian Massacre*, n° 0, 1994, p. 6.

35 « Le squat », *Birds of Ill Omen*, n° 2, juin 1991, p. 36.

La vocation architecturale initiale n'entre pas essentiellement en compte. Les fonctions et les possibilités que propose le squat dépendent davantage des initiatives des individus et des communautés qui y vivent que de la structure même du lieu. Ainsi, on peut lire dans *Birds of Ill Omen* : « Une grande chambre, un grand espace vide, servirait à renfermer du matériel pour imprimer. Ceci contribuerait à gagner de l'argent pour soutenir nos activités »³⁶. La logique initiale du bâtiment s'efface au profit d'une nouvelle logique inhérente aux besoins, aux priorités et aux compétences des squatteurs. Cette manière de repenser les fonctions coïncide avec l'essence du squat : « Là commence véritablement la liberté. Pas d'emmerdes de fric, de proprio : tu déliras comme tu veux, tu décores comme tu veux, tu cradifies si tu veux, tu fais les activités qui te bottent, etc. Ni l'État, ni le capital ne peuvent te dicter une façon de vivre ou de penser »³⁷. Ignorer la distribution imposée par l'architecte revient en quelque sorte à ignorer une injonction de vivre selon l'idée d'un autre. La dissolution de la chambre en tant que chambre et le fait de la repenser comme un espace de production reviennent à ignorer les frontières entre logement, usine et magasin et conduisent à la dissolution totale de la fonction vers une hybridation des espaces.

L'associationnisme sectoriel comme refondation des rapports sociaux urbains

Ces formes hybrides, nées du refus des caractéristiques initiales de l'édifice, se modèlent autour des squatteurs. Il est donc plus juste de parler d'une pratique du squat et moins d'un objet car le lieu prend davantage la forme du résident que l'inverse. Le modèle associatif cher aux communautés punks est prépondérant dans la définition du squat. Si le logement demeure la fonction assignée à la majorité des squats, les espaces occupés illégalement accueillent aussi des permanences associatives engagées dans ces questions, à l'image du Comité des Mal-Logés (**fig. 4**). La disponibilité des squats est discutée, tout comme les actions en faveur du droit au logement³⁸. Les fanzines accompagnent ce développement de la culture du squat en publiant des articles expliquant comment investir un espace vacant, ne pas payer de charges, se défendre face aux propriétaires ou encore éviter les huissiers. Permanences et fanzines agissent comme des cercles vertueux dans les communautés. Ce sont des outils dont les squatteurs se saisissent en vue d'actions légales ou dans l'optique purement technique de

³⁶ *Ibid.*

³⁷ « Squat en folie », *Civilian Massacre*, n° 0, 1994, p. 6.

³⁸ *Apatride*, n° 2, décembre 1988, p. 35.

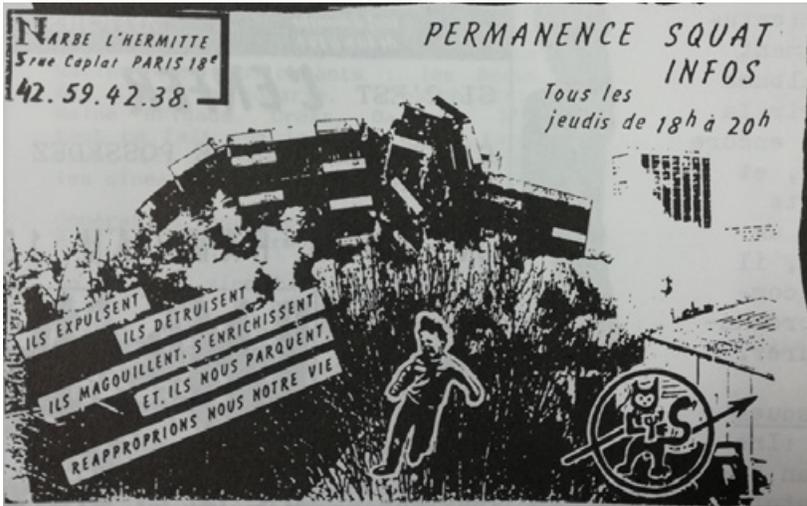


Fig. 4. Publicité pour la «Permanence squat infos» du squat rue Caplat, *Apatride*, n°2, décembre 1988, p. 30.

multiplier, protéger et pérenniser les squats. Ce partage d'expériences semble essentiel pour la préservation et l'amélioration de ce mode de vie.

Les années 1980 voient apparaître le phénomène des squats occupés par les auto-proclamés « occupants-rénovateurs ». Ce nouveau courant est symptomatique d'une volonté d'améliorer la vie de quartier en utilisant le squat comme un catalyseur des initiatives associatives. Le 19^e arrondissement de Paris est l'incubateur de cette nouvelle forme de squats. Le fanzine *Block 11* défend la cause des occupants-rénovateurs en réaffirmant la dynamique positive de ces lieux au cœur du quartier. Ainsi, il rappelle que le squat situé au 105 rue de Crimée a fait naître vingt-et-une associations « dont des ateliers de peinture, d'électricité, de bricolage, de danse, de poterie, de mime, de clowns »³⁹ et réservait les mercredis après-midis à des activités avec les enfants du quartier. L'expulsion du squat intervient malgré tout dans le courant de l'automne 1982. Au sentiment d'injustice des occupants-rénovateurs s'ajoute une incompréhension face à la politique urbaine de la ville de Paris : « Nous savons bien que ces immeubles doivent être détruits, mais il n'y a pas urgence puisque les projets de remplacement n'ont pas encore obtenu de permis de construire. [...] On était constructif, ils vont nous rendre destructifs »⁴⁰. *Block 11* s'en fait l'écho : « Aux assauts sans nuance d'une *politique sécuritaire*, ils opposent la liberté de leur pratique sociale adaptée à un tissu urbain ravagé »⁴¹. En réalité, les squatteurs réfutent

39 « Guerilla urbaine, rue de Crimée », *Block 11*, septembre 1983, n. p.

40 « Le Monde, 4 août 1983 », *Block 11*, septembre 1983, n. p.

41 *Block 11*, septembre 1983, n. p.

l'image de « drogués-terroristes » et de « jeunes désœuvrés »⁴² ; il défendent au contraire un nouveau mode de vie et une expérience de quartier génératrice de liens sociaux. Les expulsions qui interviennent au cours des années 1980 témoignent de l'échec de cette tentative de sublimation du modèle du squat et mettent ainsi fin à la possibilité d'un nouvel idéal urbain.

Pourtant, ces initiatives face au constat de misère sociale et de paupérisation s'étaient traduites par des réussites précaires et des modèles éphémères à l'échelle de l'îlot ou de la rue. L'exemple le plus parlant est certainement celui du quartier de Saint-Michel à Bordeaux qui devient, en 1989, un modèle de résistance. Structuré sous le nom de Front de libération de Saint-Michel (FLSM), un groupe de riverains locataires s'organise autour de réflexions et d'actions contre la réhabilitation du quartier qui est synonyme, selon eux, d'expulsions de masse et de précarisation. Ce groupe citoyen, notamment composé de membres proches de l'extrême gauche et de pro-squats⁴³, revendique un droit de regard et de parole sur les actions de la réhabilitation : « Et le problème de qui décide quoi. Qui ici peut décider d'un métro plutôt que d'un tramway ? Sur de grands thèmes de décision pour la ville, qui décide de quoi ? On sait, nous, qu'il y a des pouvoirs centraux, des gens en haut de la pyramide nous gouvernant, c'est contre ça qu'on bataille »⁴⁴. Il s'agit moins de proposer des activités de quartier que de faire entendre la voix des usagers à propos des questions de logement, de transport et des structures socioculturelles. Le groupe se dit prêt à soutenir le tissu associatif préexistant, notamment en ce qui concerne le racisme, la protection des immigrés et de la nature. Le FLSM dépasse ainsi la forme de la permanence citoyenne et s'apparente davantage à une interface entre les riverains et les pouvoirs publics. Si le groupe n'est pas directement issu d'une communauté punk, son action collective est toutefois vivement soutenue par les fanzines punks de la région bordelaise qui affichent une sensibilité au droit au logement et à l'enrichissement de la sphère associative locale. Le principe d'autodétermination n'est donc pas forcément synonyme de sectarisme radical. Les communautés punks agissent souvent comme un intermédiaire tentant de remédier à la fracture des liens entre riverains. Elles font ainsi naître une ville dans la ville. Dans ce schéma, l'État apparaît comme un élément d'ingérence dans un secteur urbain qui, selon les punks, devrait

42 *Les squats*, « Actualités régionales Ile-de-France », diffusé le 10 août 1983, France Régions 3 Paris.

43 « La vie n'est pas un long fleuve tranquille à St Michel », *Patxaran*, n° 25, mars 1990, p. 4-5.

44 « Front de libération de Saint-Michel », *Distorsion*, n° 6, été 1991, n. p. Fanzine anarcho-punk de Bègles.

appartenir à ses usagers. L'associationnisme sectoriel⁴⁵ incarne cette volonté de faire participer les riverains à la vitalité – ou à la revitalisation – d'un quartier et de faire partager les compétences. Ce modèle d'organisation des quartiers s'applique aussi bien à l'organisation des squats qu'à la production culturelle punk, en particulier aux fanzines. À une échelle macroscopique, le principe d'auto-détermination prôné par l'Ordre de mobilisation générale⁴⁶ rappelle aux peuples leur droit à disposer d'eux-mêmes.

Extension du domaine de la ville

Les punks s'affranchissent d'un mode de vie urbain traditionnel en refusant le modèle imposé par l'architecture et par la dynamique de communication intra-urbaine. Cette critique des réseaux est poussée à l'extrême par le refus même du réseau viaire et de son horizontalité. Si la rue semble être le terrain de prédilection des punks, leur conception de la ville s'étend à la verticalité. Des pratiques urbaines se développent sur les toits et dans les souterrains, hors du niveau zéro de la ville. Ces espaces privilégiés de la marginalité, peu fréquentés par la société, restent souvent inaccessibles ou interdits et ne sont pas des éléments de cartographie urbaine. En poussant grossièrement la logique, ils ne sont en aucun lieu, en *u tópos*, donc littéralement des utopies. Ils sont pourtant des espaces de révolte et de liberté : « Oh yeah, yeah, yeah, assez de prisons / Écoutez bien les cris des mutins / qui gueulent sur les toits des nouveaux matins »⁴⁷. Bérurier Noir relate dans la chanson « Sur les toits » la mutinerie de quatre-vingts prisonniers montés sur le toit de la prison de Fresnes pour protester contre les conditions d'enfermement⁴⁸. Le geste est empreint d'une symbolique forte puisqu'il s'agit de dominer son lieu d'enfermement, de passer par-dessus murs et plafonds. La surabondance des photographies de toits dans les fanzines permet de saisir l'importance de cet espace « libre ». Les groupes punks se mettent en scène sur les toits de la ville, au niveau des cheminées et des antennes râteaux. Les rebelles en font un trône : sont-ils des individus qui dominent les autres ? Qui voient sans être vus ? Qui voient plus loin ? Plus grand ? Plus librement ? Quoi qu'il en soit, l'individu sur le toit voit autrement en adoptant un point de vue différent, il définit ainsi sa propre marginalité.

45 Terme emprunté à Georges Ubbiali : Georges Ubbiali, « De l'associationnisme sectoriel à la radicalité politique ? », *Territoires contemporains*, Centre Georges Chevrier (CGC), Université de Bourgogne, 2008.

46 *La Bible*, fanzine anarcho-punk pacifiste de Clermont-Ferrand actif entre 1981 et 1986.

47 Bérurier Noir, « Sur les toits », *Ils veulent nous tuer*, Bondage Records, 1988. Mini-album.

48 Le 9 mai 1985, pendant l'affrontement entre les mutins de Fresnes et la police, Alain Pinol, l'un des mutins, meurt après une chute du toit.

Les souterrains participent aussi à l'extension du domaine urbain punk. Le guide historique et pratique des catacombes parisiennes rédigé et illustré par les Cataphyles associés⁴⁹ est, à lui seul, une démonstration édifiante de l'organisation et de la réflexion menée autour de cette ville secrète. Un rapport de domination clair s'établit entre les punks et le reste de la société – en particulier la police – grâce à cette connaissance des arcanes de la vie que constituent les catacombes. Cette ville sous la ville constitue une manière inédite d'appréhender Paris hors du réseau viaire ou du réseau souterrain primaire des métros. Les Cataphyles associés défendent une longue histoire des catacombes comme un lieu de résistance et d'altérité. Ils mettent notamment en avant l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, celle du trafic clandestin de marchandises et du refuge pour tous les exclus. Ainsi, comme on le fait sur les toits, on résiste et on se bat sous terre dans un « monde parallèle, au sens propre du terme, un monde où de nouvelles règles et de nouvelles valeurs sont implantées par chacune des personnes ou des groupes, un monde où par exemple sans lumière vous n'êtes pas grand-chose, un monde où vous pouvez changer complètement de personnage, de nom, d'habitudes, de qualités. Un monde physique, au sens physique du terme, car il y a des rues, des carrefours, des salles, des lieux de rendez-vous comme au-dessus »⁵⁰. Cette autre architecture, cette autre géographie urbaine permettent d'autres comportements. Les quartiers autogérés ou sous l'influence de communautés marginales partagent – subissent ? – les formes architecturales et urbaines. Ils ne peuvent, tout au plus, qu'être une forme altérée de la société, une ville dans la ville. Au contraire, les catacombes apparaissent comme un territoire vierge et peuvent, hypothétiquement, s'affranchir totalement des règles de la société pour développer une forme d'altérité.

D'une ambition purement artistique, festive et cathartique, les punks vont cristalliser leurs réflexions autour des questions sociétales. La précarité, toujours associée au culte de la sédentarité et à une position de contestation et de négation des institutions, sépare les punks du reste des citoyens. Alors qu'ils sont marginaux et minoritaires en milieu urbain, ils se sentent libres dans une ville qu'ils s'approprient : « Nous sommes les rebelles / Nous marchons libres dans la rue / La jungle nous appelle / Rassemblons toutes nos tribus / Rejoins notre raïa⁵¹ / Nous ne sommes pas des soldats / Ici y'a pas de chefs [...] Pour une vie nouvelle / Nous rejetons le système »⁵². Le principe d'autodétermination

49 « Les catacombes », *Street zine*, n°2, mars 1990, p. 37-42.

50 *Ibid.*, p. 40.

51 Raïa est un mot arabe qui désigne un sujet non musulman sous l'empire ottoman, des individus discriminés. Par extension, il signifie la foule. En argot punk, la raïa désigne une bande, et « foutre la raïa » mettre le désordre.

52 Bérurier Noir, « Les rebelles », *Concerto pour détraqués*, Bondage Records, 1985. Album.

lié à une idée d'horizontalité des rapports de force dans une même communauté prévaut. Subrepticement se dessinent les contours d'une ville idéale punk. Premièrement, elle est un village. L'idée peut paraître contradictoire : nombre de jeunes punks tentent d'échapper à l'exclusion en quittant la ruralité et la banlieue pour vivre dans les grandes métropoles françaises. Pourtant, les réseaux punks se fondent sur un système local, hors des canaux d'information grand public, au travers des fanzines, des radios pirates et des cassettes vendues à l'issue des concerts. En fait, cette manière de s'organiser s'apparente fortement au concept de « village urbain »⁵³ développé par Yona Friedman et s'inscrit dans un mouvement de « contre-développement de la ville »⁵⁴. Ce village est « la ville égalitaire de notre temps »⁵⁵ car son développement sur un territoire réduit lui permet de rester stable en raison de l'impossibilité de la communauté de trop s'agrandir. En effet, pour Yona Friedman, une société égalitaire est uniquement tenable à échelle réduite, lorsque la communication directe est possible entre tous ses membres. Le village urbain est d'autant plus important que lorsque « les gouvernements centraux devenaient impuissants et incapables d'agir, les villages urbains, les quartiers, prenaient la relève et organisaient leur survie »⁵⁶. Cette action locale, loin des politiques de la ville, se retrouve évidemment au centre des méthodes des communautés urbaines punks. Il s'agit de resserrer le tissu urbain en même temps les liens sociaux. Le squat participe à cette circonscription de la ville, il représente un noyau urbain qui, opposé à l'éclatement des services, offre une typologie hybride et modulable à l'image du squat rue Léon Giraud qui accueille bibliothèque, école alternative, halte-garderie et café⁵⁷. Au-delà de la présence physique dans la ville du fait de l'occupation illégale ou de l'appropriation d'espaces invisibles et inaccessibles, l'idéal urbain punk se développe également dans les pages des fanzines, notamment par le dessin et parfois par l'écriture. Utopiques, dystopiques ou parodiques, les villes qui apparaissent dans les bandes-dessinées, les comic-strip et les gribouillages dévoilent toute la fantaisie que peut inspirer le milieu urbain. « Utopia sur mer », imaginée par Solid, un « intrépide architecte spécialisé »⁵⁸, offre une représentation figurative de tout un idéal punk, d'une ville qui refuse de s'accrocher à la réalité (**fig. 5**). L'illustration « offre plusieurs perspectives et se situe sur plusieurs plans »⁵⁹, ce que Solid justifie de la manière suivante : « Utopia peut

53 Yona Friedman, *Utopies réalisables*, op. cit., p. 164.

54 *Ibid.*, p. 162.

55 *Ibid.*, p. 164.

56 *Ibid.*, p. 165.

57 Paris, 19^{ème} arrondissement. Actif pendant six mois seulement.

58 SOLID, « Utopia-sur-mer », *Bruit d'odeur*, n°6, 1984, p. 42.

59 *Ibid.*

sembler un pays assez confus, mais comme la liberté y est la première condition à son existence même il en découle pas mal d'imprévus, donc pas mal de surprises [sic] »⁶⁰. Il se pourrait que cette manière de projeter la ville soit en adéquation avec l'image d'un État anarchique où la liberté et la perception de chacun sont respectées. La cité idéale serait alors l'amalgame de toutes ces visions superposées. Il n'en reste pas moins qu'à Utopia les rues disparaissent au profit d'un entrelacs et d'un entrechoquement d'éléments organiques qui semblent s'accorder avec cette idée punk de petites communautés indépendantes en cohésion les unes avec les autres. Utopia est la métaphore ultime d'une culture urbaine punk qui, derrière le désordre apparent, se fonde sur une organisation collective cherchant à préserver les libertés individuelles.

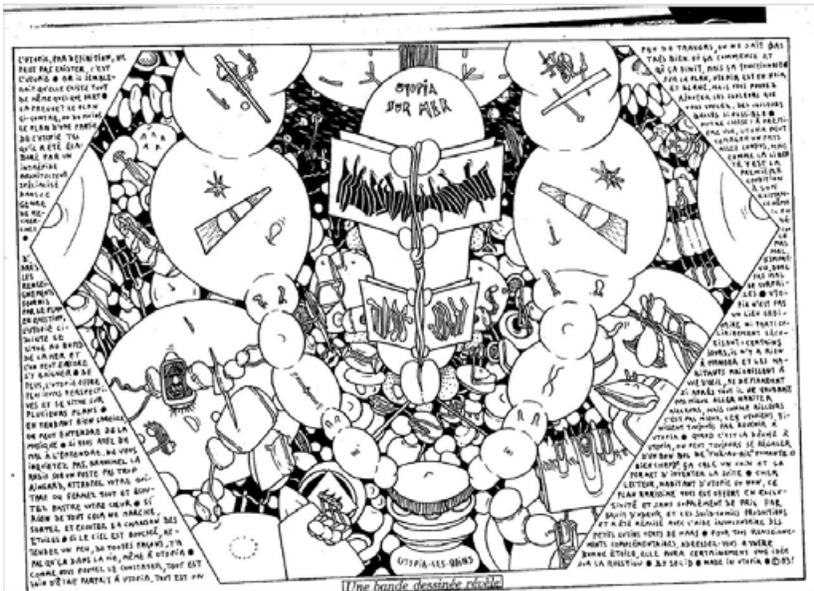


Fig. 5. SOLID, « Utopia sur mer », *Bruit d'odeur*, n° 6, 1984, p. 42.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Antoine Ceschia, *Être punk, vivre, survivre et revivre dans la ville : représentations, récits et critiques de l'espace urbain dans la culture punk en France entre 1976 et 1995*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017-2018.

60 *Ibid.*

UNE ARCHITECTURE À LA MESURE DE LA VILLE : L'HÔPITAL ROBERT-DEBRÉ (1980-1988, PIERRE RIBOULET)

MARIE BEAUVALET

L'hôpital Robert-Debré de Pierre Riboulet (1928-2003) est considéré comme un jalon en matière d'architecture hospitalière. Il est aussi une référence du point de vue de « l'humanisation » plus générale de l'hôpital¹; en effet, Robert-Debré est souvent cité comme une réalisation exemplaire à cet égard, un hôpital qui se démarque des réalisations plus anciennes qui, dans les années 1980, font souvent office de repoussoir, à l'image de l'hôpital Henri-Mondor de Créteil (1969, arch. : Henry Pottier)². L'architecture de Pierre Riboulet propose à plusieurs titres des alternatives : elle se veut rassurante pour les enfants malades³, l'accent est mis sur la qualité de l'espace à toutes les échelles, de la chambre à la rue galerie traversant l'hôpital. De plus, l'hôpital Robert-Debré présente d'autres singularités, notamment son inscription dans la ville. Ce lien particulier entre l'hôpital et la ville, souligné à de nombreuses reprises par les chroniqueurs de l'époque⁴, a néanmoins été peu étudié; de même, la manière dont Pierre Riboulet envisage l'interrelation entre l'architecture et la ville n'a guère été envisagée.

L'Assistance Publique-Hôpitaux de Paris (AP-HP), à l'origine de la commande, est le maître d'ouvrage le plus important dans le milieu hospitalier français, un monopole peu courant à l'échelle internationale⁵. En raison de son autonomie et de son pouvoir décisionnel, l'AP-HP pilote aussi bien des rénovations que des constructions. À partir de 1970, elle lance une ambitieuse politique d'équipements afin de rééquilibrer géographiquement et quantitativement ses

1 Martine Allaman, « Dédramatiser le site hospitalier », *Diagonal*, n°106, avril 1994, p. 38-39; Anne Nardin, *L'humanisation de l'hôpital : mode d'emploi*, cat. exp., Paris, AP-HP, 2009.

2 Pierre-Louis Laget, Claude Laroche et Isabelle Duhau, *L'hôpital en France, du Moyen âge à nos jours : histoire et architecture*, Lyon, Lieux Dits éditions, 2012.

3 Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital : journal de travail*, Paris, Plon, 1989.

4 Jean-François Pousse, « La ville dont le prince est un enfant : hôpital Robert-Debré, Paris », *Techniques & architecture*, n°383, mai 1989, p. 68-79; Pierre Quet, « Dans l'hôpital, la ville », *Tonus*, n°1245, mars 1989; Maryse Damiens, « Hôpital Robert-Debré : l'enfant dans sa ville », *D'Architectures*, n°92, avril 1999, p. 50-51.

5 Cor Wagenaar, « Hospital architecture in Paris. The Assistance Publique-hôpitaux de Paris (AP-HP) », *The architecture of hospitals*, Rotterdam, NAI Publishers, 2006, p. 372-375.

établissements parisiens, moderniser son parc et augmenter le nombre de lits dans Paris *intra-muros*. Parmi ces grands projets, la construction de l'hôpital Robert-Debré doit faire figure de modèle. À cet effet, l'AP-HP lance, en 1980, un concours d'architecture auprès de six équipes d'architectes novices en matière de construction hospitalière⁶. L'organisation de concours d'architecture pour des hôpitaux est alors une méthode peu éprouvée, le ministère de la Santé et l'AP-HP ayant pour habitude, depuis l'après-guerre, de fait appel à des architectes agréés par le ministère et de générer des hôpitaux modèles⁷. Le concours d'architecture est un moyen d'échapper à la standardisation – perçue comme vectrice de médiocrité – en mettant en concurrence des équipes novices en matière d'architecture hospitalière afin de favoriser le renouveau architectural. Pour construire ce nouvel hôpital, l'AP-HP dispose d'une parcelle offerte par la mairie de Paris, dont la situation urbaine est complexe. Délimitée au nord par le boulevard périphérique, au sud par le boulevard Sérurier, à l'ouest par l'avenue de la Porte du Pré-Saint-Gervais et à l'est par les réservoirs de la Porte des Lilas, elle présente une forte déclivité due à une accumulation de remblais. S'y trouve également une église abandonnée, Sainte-Marie-Médiatrice, dont la préservation est obligatoire (**fig. 1 et 2**)⁸. Dans son journal de travail, Pierre Riboulet qualifie, de manière lapidaire, le site de « terrain poubelle »⁹, un site dont il va pourtant tirer parti. Plutôt que de se référer à un modèle établi, Pierre Riboulet s'appuie sur ce contexte et met à profit un programme particulièrement ambitieux pour concevoir un hôpital innovant conjuguant lieux de soin et de vie. Cela transparaît tant du point de vue de l'inscription urbaine que dans le choix des formes extérieures et de la distribution interne¹⁰ (**fig. 1 et 2**).

Pierre Riboulet tisse des liens entre la ville et l'hôpital ; il s'approprie le site et l'histoire du quartier pour en faire un ressort symbolique de son architecture. L'interrelation qu'il établit entre les espaces « publics » de l'hôpital et l'espace urbain, la façon dont il articule le plan du bâtiment avec celui de la ville, permettent de réévaluer l'urbanité de l'hôpital Robert-Debré. Les questionnements de Pierre Riboulet participent d'une réflexion plus large sur l'histoire urbaine en France et invitent à une nouvelle lecture de ce bâtiment.

6 Les équipes invitées à concourir sont : Pierre Riboulet (1928-2003), Paul Chemetov (né en 1928), René Dottelonde (né en 1934), Jean Willerval (1924-1996), Bellon et Sobota et François Ceria et Alain Coupel. On ne dispose que de peu d'informations et de documents à leur propos.

7 Marie Beauvalet, *Un architecte, un hôpital. Une construction en miroir. L'hôpital Robert-Debré (1980-1988) de Pierre Riboulet*, mémoire de Master 1 recherche en Histoire de l'Architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017-2018, p. 18-21.

8 L'auteur tient à remercier Catherine Blain d'avoir mis à sa disposition une importante iconographie.

9 Pierre Riboulet, « 10 mai », *Naissance d'un hôpital : journal de travail*, op. cit., p. 19.

10 Marie Beauvalet, *Un architecte, un hôpital. Une construction en miroir...*, op. cit. p. 56-63.

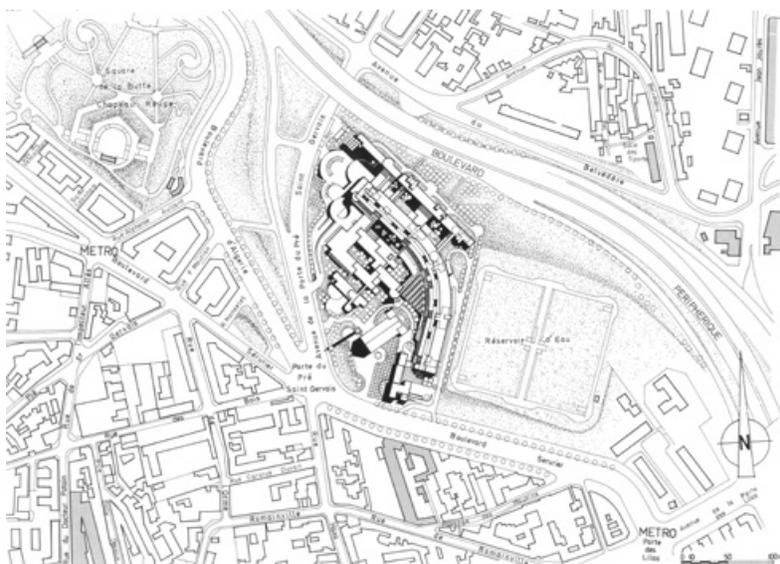


Fig. 1. Plan masse de l'hôpital Robert-Debré, 1980. Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, 374IFA265.



Fig. 2. Vue aérienne de l'hôpital Robert-Debré, 1988. Document communiqué par Catherine Blain.

L'architecture comme une suture entre passé et présent

Pierre Riboulet, stimulé par l'ampleur du défi, joue avec ce site peu attractif, voire incompatible avec la construction d'un hôpital. Les nombreuses contraintes le conduisent à penser différemment l'architecture hospitalière. Il puise dans l'histoire de Paris, particulièrement celle du quartier de la Porte des Lilas, pour enrichir son projet. Il choisit ainsi de faire explicitement référence aux fortifications de Paris, ces « fortifs » édifiées entre 1841 et 1844, dont il évoque le souvenir au travers des formes circulaires massives de la partie basse de l'hôpital¹¹ (fig. 1 et 2). Dans son journal, il compare ces dernières à des « forteresses » et à des « bastions », ce qui est d'autant plus parlant que l'hôpital est édifié sur l'emplacement de ces dispositifs¹². L'hôpital prolonge ainsi, en un sens, la fonction défensive du site : Pierre Riboulet le pense comme un refuge contre la maladie, la souffrance et les nuisances venant de l'extérieur. Cette idée le conduit à envisager l'hôpital comme une nouvelle fortification « douce [...], courbe, comme une forme maternelle, accueillant la mère et l'enfant. Un monde de protection et de douceur »¹³ (fig. 2). Pierre Riboulet y revient à plusieurs reprises dans son journal de travail : « De dehors ça fera de gros contreforts doux dans lesquels on peut retrouver l'idée des « fortifs » et d'une certaine monumentalité, pacifique celle-là »¹⁴.

L'héritage des « fortifs » n'est pas le seul élément que Pierre Riboulet retient de sa lecture historique du site. Dans les années 1950, les quartiers des portes du Pré-Saint-Gervais et des Lilas ont fait l'objet d'une vaste opération d'aménagement menée par l'architecte Robert Auzelle (1913-1983)¹⁵. Si l'objet était bien d'intégrer ces quartiers, considérés comme délaissés, tant d'un point de vue social qu'architectural, l'aménagement tel qu'il fut réalisé n'est pas du goût de Pierre Riboulet. Il le critique vertement dans son journal : « Les promoteurs ont mis à sac le 19^e. Ce quartier populaire avec ses petites maisons, son échelle, ses rues simples et tranquilles a été passé au bulldozer. Des dizaines et dizaines d'hectares ont ainsi été « libérés » pour faire de grands immeubles rentables »¹⁶. Pierre Riboulet regrette la disparition de ce qu'il considérait être une richesse,

11 Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, R. Laffont, 1996, p. 1199.

12 Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-2415 : *Plan cadastral de la ville de Paris établi d'après les documents officiels les plus récentes et comprenant l'Exposition universelle de 1900*, par Mme Max Mabyre, 1898.

13 Jean-François Pousse, « La ville dont le prince est un enfant : hôpital Robert-Debré, Paris », art. cit., p. 71.

14 Pierre Riboulet, « 3 juillet », *Naissance d'un hôpital : journal de travail*, op. cit. p. 42.

15 Frédéric Bertrand, *Robert Auzelle : l'urbanisme et la dimension humaine*, Paris, Institut français d'architecture, 2000.

16 Pierre Riboulet, « 10 mai », *Naissance d'un hôpital : journal de travail*, op. cit. p. 19.

une identité. Dans cette zone, longtemps *non aedificandi* du fait de son rôle défensif, transformée en bidonville, une loi de 1953 stipulait que des habitations à bon marché (HBM) en hauteur seraient construites, ainsi que des squares et une voie automobile rapide¹⁷. Pierre Riboulet regrette que cette zone n'ait pas été utilisée pour créer une vaste ceinture verte autour de Paris, un projet que Le Corbusier et d'autres architectes du Mouvement Moderne¹⁸ appelaient de leurs vœux. La sensibilité de Riboulet à la dimension sociale de l'architecture et à la question de l'habitat populaire peut s'expliquer par ses origines modestes et son engagement politique¹⁹. Au cours de la phase de conception de l'hôpital, Pierre Riboulet n'hésite pas à rencontrer des habitants du 19^e arrondissement et note qu'ils n'aiment pas les aménagements faits sur les anciennes fortifications bordant le quartier. Avec l'hôpital Robert-Debré, Pierre Riboulet souhaite redonner « âme » et échelle au quartier et, ainsi, lui restituer la part d'histoire qui lui aurait été volée.

Installer l'hôpital dans la ville

Pour « coller » au site, Pierre Riboulet scinde l'hôpital en deux éléments principaux : une partie hôtelière (chambres) et technique (plateau de soin), qui forme une vaste courbe de 250 mètres semblant s'enrouler autour de l'église Sainte-Marie-Médiatrice et un bâtiment-écran, dédié à la recherche, qui se présente comme longue barre rigide et isole du périphérique (**fig. 2 et 3**). Les gradins du bâtiment principal s'adaptent à la déclivité du terrain, ce qui permet à l'architecte d'aménager des terrasses-jardins qui adoucissent l'horizontalité des « plateaux » horizontaux et offrent un environnement agréable pour les usagers. Pierre Riboulet a tenu à éviter à tout prix ce qu'il appelle « l'effet de muraille »²⁰. La plupart des chambres, largement ouvertes au moyen de grandes baies vitrées et munies de balcons ou terrasses, sont orientées vers l'ouest. Elles disposent ainsi d'une vue dégagée sur Paris et le parc de la Butte du Chapeau Rouge. Les terrasses sont conçues comme un prolongement des chambres ; elles s'ouvrent vers ce que Pierre Riboulet apprécie dans la ville, à savoir les

17 Loi n° 53-80 du 7 février 1953 dite loi « Lafay », relative au développement des dépenses d'investissement pour l'exercice 1953.

18 André Lortie, « Paris équipée : De l'enceinte militaire à l'enceinte automobile. De la défense militaire au développement urbain », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°1, vol.50, 1991, p. 73-82.

19 Jean-Louis Cohen, « Éthique et politique : à la recherche de l'unité », Catherine Blain (éd.), *Pierre Riboulet : de la légitimité des formes, œuvres 1979-2003*, Paris, Le Moniteur, 2004.

20 Pierre Riboulet, « Atelier n° 1 : L'architecture et l'aménagement des hôpitaux : L'hôpital Robert Debré à Paris », Strasbourg, Ministère de la Culture – ADCEP, 2001, p. 175-178.



Fig. 3. Vue de la façade Nord-Ouest de l'hôpital Robert-Debré, 1988. Document communiqué par Catherine Blain.



Fig. 4. Vue de la façade Nord de l'hôpital Robert-Debré, 1988. Photographie de Sophie Riestelhuber, document communiqué par Catherine Blain.

commerces, les parcs, la « vie de quartier ». Au contraire, le bâtiment-écran, d'une longueur de 170 mètres, situé du côté du périphérique, est très fermé. Il ne présente que quelques ouvertures du côté du boulevard, à tel point qu'il peut effectivement être assimilé à une forteresse. Les percements, petits et irréguliers, alternent avec de longues fentes étroites et rectangulaires et de petites ouvertures carrées (**fig. 4**). Pierre Riboulet considère que cette absence d'ouverture est le seul moyen de se défaire de ce qu'il appelle les « agressions diverses de notre modernité »²¹, et notamment de la voiture, l'une de ses principales émanations. Robert-Debré doit être un hôpital de dernière génération, à la pointe du progrès, mais sans tomber dans ses travers. Le dialogue qu'instaure Pierre Riboulet entre l'hôpital Robert-Debré et la ville témoigne de ce combat : d'un côté, il y a la ville vivante sur laquelle le bâtiment courbe doit s'ouvrir et de l'autre, la ville « mauvaise », que le bâtiment écran doit éloigner. Dans leur projet de concours pour Robert-Debré, François Ceria et Alain Coupel optent pour un dispositif similaire en proposant un mur protecteur face aux nuisances du périphérique ; eux aussi parlent d'un « ouvrage de défense, un rempart » dans lequel sont placés administration et laboratoires²².

En plus de s'élaborer en regard du contexte urbain, la conception « sur mesure » de l'hôpital Robert-Debré répond aux *desiderata* de l'AP-HP qui entend se détourner des modèles et souhaite, pour ce projet, une réponse architecturale originale et unique. Pour autant, le bâtiment de Pierre Riboulet s'inscrit à la fois en rupture et en continuité avec les typologies hospitalières, et plus particulièrement avec le modèle pavillonnaire qui avait connu un grand développement au XIXe siècle²³. Composés de bâtiments distincts, ces hôpitaux donnaient une large place aux jardins, avec l'idée que la nature avait des vertus thérapeutiques. Pierre Riboulet s'en inspire à Robert-Debré : des patios paysagers sont aménagés dans la partie basse de l'édifice tandis que les chambres de la façade sud disposent de balcons agrémentés de plantes et de vastes terrasses herbeuses²⁴ (**fig. 2**). Cette solution était partagée par d'autres architectes, dont Jean Willerval qui, dans son projet de concours, expliquait que plantes et fleurs

21 Pierre Riboulet, « Projet pour l'hôpital Robert-Debré à Paris », *L'hôpital à Paris*, n° 71, octobre 1982, p. 282.

22 « Projet Ceria-Coupel », Administration générale de l'Assistance Publique, Mission interministérielle pour la qualité des constructions publiques et Institut français d'architecture, *Une Nouvelle architecture à la conquête des hôpitaux de Paris*, cat. exp., Institut français d'architecture, Paris, Assistance publique, 1982.

23 Pierre-Louis Laget, Claude Laroche et Isabelle Duhau, *L'hôpital en France*, op. cit., p. 278-373.

24 Liliane Tribel fait partie de l'équipe de Pierre Riboulet pour le concours de l'hôpital Robert-Debré.

étaient à même d'apaiser les enfants²⁵. De même, à l'intérieur, Pierre Riboulet crée, au centre de la rue galerie, un vaste jardin d'hiver à deux niveaux desservi par un sculptural escalier en béton et qui abrite des plantes tropicales (fig. 5). L'architecte aspire aussi à un haut niveau d'efficacité hospitalière à l'image des « hôpitaux blocs » américains et des hôpitaux modèles développés en France au cours des années 1950-1970²⁶. Il cherche à éviter les « problèmes » que posent ces hôpitaux, en particulier dans leur rapport à la ville²⁷. Cette ambition est portée par l'AP-HP, qui est bien décidée à construire différemment et à rompre avec sa précédente politique de modèles.

Faire entrer la ville dans l'hôpital

Pierre Riboulet refuse de couper l'hôpital de la ville vivante, et ambitionne au contraire de la faire entrer dans l'hôpital. L'entrée principale du bâtiment, située en haut du terrain, est prioritairement piétonne. L'accès des véhicules se fait par le bas du terrain, au niveau des contreforts circulaires. L'entrée piétonne débouche sur la rue-galerie ou « rue hospitalière », un dispositif par lequel Pierre Riboulet place directement le patient ou le visiteur au cœur de l'hôpital. Cette solution est également éprouvée par un autre participant au concours, Paul Chemetov, qui avait proposé une passerelle traversant l'hôpital pour amener les visiteurs venant par le métro au cœur de l'hôpital²⁸. La « rue » de Pierre Riboulet est « l'artère » qui dessert les différentes parties du centre hospitalier, une métaphore corporelle revendiquée par l'architecte. En privilégiant les piétons, il s'oppose ainsi aux hôpitaux urbains ou péri-urbains, quasi exclusivement conçus pour un accès en voiture. Surtout, cette entrée dissociée permet à Pierre Riboulet d'intégrer l'hôpital dans la trame urbaine, ce qui est somme toute assez logique de la part d'un architecte s'étant largement exercé à la « composition urbaine »²⁹ qu'il enseigne depuis 1980 à l'École nationale des ponts et chaussées³⁰. Plus fondamentalement, Pierre Riboulet tient à se démarquer de certaines pratiques

25 « Projet J. Willerval pour l'hôpital Robert-Debré », AP-HP, MIQCP, *Une Nouvelle architecture à la conquête des hôpitaux de Paris*, op. cit.

26 Pierre-Louis Laget, Claude Laroche et Isabelle Duhau, *L'hôpital en France*, op. cit., p. 486-524.

27 Ces hôpitaux sont trop loin des centres d'habitation, entourés de vastes parkings et ils sont souvent difficiles d'accès pour les personnes à mobilité réduite. *Ibid.*

28 « Projet Chemetov », AP-HP, MIQCP, *Une Nouvelle architecture à la conquête des hôpitaux de Paris*, op. cit.

29 Pierre Riboulet, « L'espace, l'urbanisme, l'architecture concrétisent des rapports de production et des rapports sociaux », *Équipement et Architecture d'intérieur*, novembre 1972.

30 Pierre Riboulet, *Onze leçons sur la composition urbaine*, Paris, Presses de l'École nationale des ponts et chaussées, 1998.

contemporaines, considérant que beaucoup d'architectes font l'économie du processus de composition. Son enseignement, qui sera plus tard publié sous le titre de *Onze leçons sur la composition urbaine*³¹, se nourrit de sa pratique, la majorité des textes composant l'ouvrage ayant été rédigés entre 1979 et 1980, période de conception de l'hôpital Robert-Debré. Il y fait référence dans son journal: « Une semaine de retraite studieuse, à la campagne pour préparer le cours de rentrée à l'École des Ponts en Septembre. Travail théorique donc consacré à l'analyse de la composition urbaine et travail qui me « coupe » brièvement de l'hôpital, sans m'en couper tout à fait puisqu'ici aussi c'est bien de composition urbaine qu'il s'agit »³². Les réflexions de Pierre Riboulet, qui traduisent une approche marxiste de l'histoire de la ville, semblent déjà présentes à l'échelle de l'architecture de Robert-Debré. Pierre Riboulet soutient notamment que la ville, caractérisée par un puissant ancrage spatio-temporel, est née de l'histoire. La construire revient, dit-il, à concevoir des « matrices spatiales s'articulant historiquement »³³.

Pierre Riboulet voit l'hôpital comme un trait d'union entre le monde malade et le monde « en pleine santé », un endroit rassurant pour les enfants³⁴. Il réfléchit beaucoup, durant la phase de conception, à la manière dont peuvent communiquer la ville et l'hôpital. En plus de sa fonction sociale, la rue intérieure prolonge le réseau urbain (**fig. 6**). On retrouve à l'intérieur de l'hôpital des éléments constitutifs de la ville, ce qui renforce la dichotomie entre intérieur et extérieur. En effet, sont disposés le long de la rue tous les services non médicaux de l'hôpital: boutiques³⁵, lieux de restauration, crèche, école, bibliothèque mais aussi jardin « public », auxquels Pierre Riboulet souhaite que les gens du quartier accèdent (**fig. 5**). Outre sa fonction première de circulation, la galerie a un caractère polyvalent; elle constitue un espace de transition, d'accueil et d'agrément. Cette fonction « transitoire » est explicitement revendiquée par Pierre Riboulet, qui considère que l'architecture ne doit pas faire l'économie de ces « grands seuils, sans lesquels nous passons brutalement d'une fonction à

31 *Ibid.*

32 Pierre Riboulet, « 15 juillet », *Naissance d'un hôpital: journal de travail*, *op. cit.*, p. 43-44.

33 Pierre Riboulet, *Onze leçons sur la composition urbaine*, *op. cit.*, préface de 1986.

34 Cette pensée se rapproche en cela de celle de l'architecte américain Paul Nelson qui considérait que l'hôpital était avant plus un outil de prévention de la maladie que de guérison. Éléonore Marantz, « Le centre de santé d'Arles (1971-1974), anachronisme d'une prospective architecturale? », *In Situ*, n° 31, 2017.

35 « L'hôpital doit être un espace intérieur. Un dedans-dehors, il faudrait presque qu'il y ait des vitrines le long de la rue », Pierre Riboulet, « 22 mai », *Naissance d'un hôpital: journal de travail*, *op. cit.*, p. 22.



Fig. 5. Vue du jardin d'hiver de l'hôpital Robert-Debré, 1988. Photographie de Stéphane Couturier, document communiqué par Catherine Blain.



Fig. 6. Vue de la rue galerie de l'hôpital Robert-Debré, 1988. Photographie de Sophie Riestelhuber, Jean-Paul Robert, « Pierre Riboulet, hôpital pédiatrique Robert Debré, Paris », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 256, avril 1988, p.22.

une autre»³⁶. La rue-galerie est ainsi le point névralgique de l'hôpital. Pensée comme un prolongement de la rue extérieure, elle doit être accessible sans que le visiteur ait besoin de changer de trottoir. L'ouverture sur la ville se traduit dans la transparence de l'architecture³⁷. Ainsi, selon Pierre Riboulet, la rue intérieure et le dialogue entre intérieur et extérieur portent des vertus thérapeutiques en introduisant des espaces de vie qui tranchent avec la maladie.

L'AP-HP s'appuie sur le discours de l'architecte. Son directeur des équipements, Alain Gille, écrit ainsi que : « L'architecture hospitalière est donc, d'abord, un travail d'urbanisme. Travail magistralement entrepris sur Robert-Debré, organisé autour d'une rue hospitalière d'où la maladie est bannie afin de laisser rentrer la ville »³⁸. Ce principe, nouveau dans le cadre hospitalier, a déjà connu des développements dans d'autres programmes architecturaux, en particulier les bâtiments d'enseignement. On peut penser, à ce propos, à l'université de Lyon 2 de Bron-Parilly, construite par René Dottelonde (1969-1973) ou à l'École d'architecture de Grenoble, conçue par Roland Simounet (1974-1978)³⁹. Il n'en demeure pas moins que la proposition de Pierre Riboulet pour l'hôpital Robert-Debré fait date. Elle fera figure de modèle dans l'architecture hospitalière – par exemple l'hôpital européen Georges-Pompidou (Paris, 1984-2001, arch. Aymeric Zublena) – et Pierre Riboulet l'utilisera à nouveau à la bibliothèque de l'université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis (1991-1997)⁴⁰.

L'hôpital Robert-Debré : une réflexion urbanistique isolée ?

Les années 1970 ont vu émerger, en France, de nouvelles approches de la ville, de son histoire et de la manière de la construire. Ces réflexions sont le fait d'une jeune génération d'architectes : Philippe Panerai (né en 1940), Jean Castex (né en 1942), Antoine Grumbach (né en 1942) et Bruno Fortier (né en 1947). Ces

36 Pierre Riboulet, « Atelier n° 1 : L'architecture et l'aménagement des hôpitaux : L'hôpital Robert Debré à Paris », *op. cit.*, p. 177.

37 Bellon et Sobota proposent également dans leur projet de « vastes fenêtres urbaines » favorisant une porosité des regards entre intérieur et extérieur : « Projet Bellon-Sobota », AP-HP, MIQCP, *Une Nouvelle architecture à la conquête des hôpitaux de Paris*, *op. cit.*

38 Alain Gille, « Plaisir d'architecture », *Gestions Hospitalières*, n° 291, décembre 1989, p. 832.

39 Guy Lambert et Éléonore Marantz (dir.), *Architectures manifestes : les écoles d'architecture en France depuis 1950*, Genève, MetisPresses, 2018.

40 « Passage du livre. Bibliothèque de Paris VIII. St-Denis », *Techniques & architecture*, n° 436, février-mars 1998, p. 34-39 ; Hélène Caroux, *Architecture et lecture. Les bibliothèques municipales en France, 1945-2002*, Paris, Picard, 2008 ; Florian Forestier, « Le « classicisme » de Pierre Riboulet et le « post-modernisme » de Dominique Lyon », Christelle Petit (dir.), *Architecture et bibliothèque : 20 ans de constructions*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2017.

architectes utilisent des méthodes d'analyse morpho-typologiques inspirées par celle développée en Italie dans les années 1960⁴¹. Bruno Fortier, notamment, s'intéresse aux plans de la ville de Paris dans une perspective historique permettant de considérer la ville comme un « assemblage de tableaux morcelés et réalistes de fragments »⁴². Ce morcellement urbain, mis au jour par Bruno Fortier avec sa « lecture graphique » de la ville⁴³, peut s'appliquer à l'hôpital de Pierre Riboulet. Son plan masse peut être rapproché des formes urbaines alentours (**fig. 1**). Ainsi, l'aspect éminemment fractionné de l'hôpital, accentué sur les dessins par les ombres noires ajoutées par l'architecte, fait écho à cet environnement. Pierre Riboulet insiste d'ailleurs sur l'importance du contraste entre masses, pleins et vides en architecture dans ses *Onze Leçons*⁴⁴. Sur le papier, les volumes de l'hôpital Robert-Debré prennent une valeur nouvelle : le gabarit urbain et la vaste courbe du bâtiment d'hospitalisation rappellent les avenues qui délimitent le site. Les formes angulaires, strictes et rigoureuses de l'hôpital répondent à celles des îlots voisins ; les formes souples et douces des contreforts circulaires sont des citations du réseau viaire du parc de la Butte du Chapeau Rouge ; les patios apparaissent comme des cours d'immeubles. L'architecture contrastée de Pierre Riboulet se dessine à l'image du morcellement de la ville. Elle semble proliférer telles des cellules, et si l'architecture n'est pas anthropomorphique, elle est organique et fait corps avec la ville. Toutes deux sont vivantes, croissent, se transforment et se fécondent mutuellement. Pierre Riboulet fait dialoguer l'architecture avec les espaces verts du quartier (**fig. 2**) : les toits terrasses herbeux, les balcons avec jardinières et les patios paysagers évoquent le couvert végétal du parc voisin. Procédant à nouveau à une lecture contextualisée, Pierre Riboulet, se réfère à la végétation originelle de la ceinture verte et des « fortifs » disparues sur lesquelles se dresse désormais l'hôpital.

41 Nicole Cappellari, « Les architectes français et l'émergence d'une pensée sur la ville. Contributions à l'histoire urbaine (1966-1989) », 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, p. 59-76.

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

43 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.

44 Pierre Riboulet, *Onze leçons sur la composition urbaine, op. cit.*, p. 171.

Le travail entrepris par Pierre Riboulet à l'hôpital Robert-Debré peut être rapproché d'un essai considéré comme fondateur de l'approche urbaine : *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*⁴⁵. Dans ce livre, Philippe Panerai, Jean Castex et Jean-Charles Depaule présentent l'histoire de la ville industrielle européenne aux XIX^e et XX^e siècles, mais la dépassent par une lecture plus générique. Les auteurs opposent deux conceptions urbanistiques ; selon eux, l'îlot est intégré, tant à son contexte qu'au substrat urbain historique, alors que la barre ne se conjugue qu'à elle-même. En appliquant cette grille de lecture à l'hôpital de Pierre Riboulet, il apparaît que la partie courbe est un îlot présentant ses propres voies, ses propres jardins, ses propres commerces tandis que le bâtiment écran nie tout contexte en se fermant résolument au périphérique (**fig. 4**). L'opposition entre ces deux « parties » de l'hôpital est renforcée par les passerelles qui les relie (**fig. 3**). L'hôpital Robert-Debré est, en quelque sorte, une ville en soi avec ses propres éléments constitutifs distincts, assemblés les uns aux autres : il serait une architecture de ses parties.

L'hôpital Robert-Debré témoigne de l'approche englobante que déploie Pierre Riboulet. Ce dernier propose une solution originale en tentant de conjuguer une conscience historique et une approche éminemment urbaine de l'architecture. Cette architecture peut être considérée comme un manifeste dont le caractère démonstratif n'échappe à personne. La réception critique en fait d'ailleurs un jalon de l'histoire de l'architecture de la santé. Si Pierre Riboulet est un peu plus âgé – il est né en 1928 – et n'évolue pas tout à fait dans les mêmes cercles que les jeunes « architectes et enseignants de l'urbain »⁴⁶, il partage certaines de leurs préoccupations. Ils prônent, chacun à leur manière, un « retour à la ville »⁴⁷ et leurs réflexions se cristallisent autour de la question de l'histoire qui fait apparaître une ville vivante comme un « organisme » en perpétuelle construction. La lecture que Pierre Riboulet fait du site relève d'une conception de la ville telle une sédimentation historique auquel lui-même participe, une expression qu'il emploie dans ses *Onze Leçons*⁴⁸. Toutefois, Pierre Riboulet ne s'inscrit pas

45 Philippe Panerai, Jean Castex et Jean-Charles Depaule, *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2017 [1977].

46 La plupart des architectes s'intéressant à la ville ont été enseignants dans les unités pédagogiques d'architecture : Nicole Cappellari, « Les architectes français et l'émergence d'une pensée sur la ville contributions à l'histoire urbaine (1966-1989) », art. cit.

47 Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966 ; Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, Paris, France, Éditions Anthropos, 1968 ; Philippe Panerai, « Le retour à la ville », *Tous urbains*, n° 19-20, 2017/3, p. 48-54.

48 « La ville donne à lire un procès d'accumulation portant la trace des rapports sociaux successifs caractérisant son histoire. Ce sont ces sédiments, longuement déposés par les ans, qui constituent les strates des villes actuelles à la façon dont se forment les sols par le temps géologique » : Pierre Riboulet, *Onze leçons sur la composition urbaine*, op. cit., p. 21.

vraiment dans l'école morpho-typologique. Il commence son enseignement sur la composition urbaine aux Ponts et chaussés en 1980, tandis que le séminaire inter-UP « Paris comme forme urbaine » débute en 1981, et le titre même de son enseignement, composition urbaine, connoté à la pratique Beaux-Arts, apparaît presque comme une pique envers cette nouvelle génération. Néanmoins, cette convergence d'intérêt des architectes pour l'histoire et l'urbain conduit à se demander si ne se manifesterait pas un « Esprit de la Décennie » comme on a pu parler d'un « Esprit du Siècle » pour le XVIII^e siècle⁴⁹.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Marie Beauvalet, *Un architecte, un hôpital. Une construction en miroir. L'hôpital Robert-Debré (1980-1988) de Pierre Riboulet*, mémoire de Master1 recherche en Histoire de l'Architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, 2017-2018.

Ce mémoire a été récompensé par le prix Yseult-Schwarzbach décerné par la Société Française d'Histoire des Hôpitaux au concours 2020.

49 Le *Zeitgeist* des philosophes allemands.

L'OPÉRA DE LYON (1985-1993) : POUR UN PALIMPSESTE ARCHITECTURAL

MATHILDE GALLONI D'ISTRIA

L'Opéra de Lyon incarne plusieurs temporalités architecturales. La façade arbore un style néo-classique typique des années 1830, œuvre d'Antoine-Marie Chenavard (1787-1883). Une voûte de verre demi-cylindrique, de facture contemporaine et due à l'architecte français Jean Nouvel (né en 1945), est installée au-dessus. Lauréat du concours organisé en décembre 1985 pour la réhabilitation de ce bâtiment classé Monument historique, Jean Nouvel décida de conserver la façade dans son état initial, tout en augmentant la superficie de l'édifice de dix niveaux, cinq en infrastructure et cinq en superstructure. En cette fin de xx^e siècle, l'Opéra de Lyon mettait ainsi en abyme deux âges – le xix^e et le xxi^e siècles – de l'art lyrique et des architectures qui y sont associées. Une concurrence nationale et internationale accrue oblige les opéras à être performants pour faire face à l'évolution continuelle des pratiques techniques, scéniques et artistiques. Ces dernières induisent des défis en termes d'adaptabilité de l'architecture séculaire, qui ne peut parfois supporter de telles modifications. C'est tout le paradoxe de l'Opéra de Lyon à l'aube des années 1990 : la nécessité de renouvellement d'un édifice, mais aussi un attachement culturel, voire culturel, à une typologie considérée comme un symbole de la culture et de la civilisation française.

La vétusté de l'édifice rendait-elle nécessaire sa remise aux normes ? L'Opéra, comme d'autres architectures, est-il condamné à une sorte d'« obsolescence programmée »¹ ? Le cahier des charges, plus dense et complexe, tend à le faire penser. Les attentes exprimées par les usagers de l'Opéra de Lyon, toujours plus précises et nombreuses, semblent indiquer que ce bâtiment de 1831 ne répondait plus aux exigences d'alternance et de polyvalence requises par un théâtre à l'aube du xxi^e siècle. Jean Nouvel a saisi cette nécessité d'une intervention dans l'existant pour explorer le concept « palimpseste architectural »². L'enjeu

1 Le terme « d'obsolescence » désigne le caractère éphémère et la dégradation prédéterminée des objets, matériaux et même constructions dont la qualité intrinsèque est supplantée par la volonté de rapidité et de faible coût d'exécution (Vilfredo Pareto, *Traité de sociologie générale. Œuvres complètes : Tome XII*, Genève, Librairie Droz, 1968).

2 Il s'agirait d'un « édifice dont la façade laisse apparaître les multiples modifications dont elle a fait l'objet », Philippe Robert, *Reconversions = Adaptations : New Uses for Old Building*, Paris, Éditions du Moniteur, 1989, p. 6.

pour l'architecte était alors de révéler un « témoin »³ de l'Histoire, de trouver un équilibre entre le passé, sur lequel reposait la valeur patrimoniale du bâtiment, et le futur immédiat, nécessaire à sa perpétuation dans le temps. L'architecte semblait chercher un point d'équilibre entre forme et fonction afin d'aboutir, non pas à une juxtaposition, mais à une synthèse⁴.

La renommée de Jean Nouvel⁵ participa à son succès au concours d'architecture jugé le 15 juillet 1986. Son projet, en fournissant un nouveau repère urbain, avait pour ambition de renforcer l'identité lyonnaise, de faire apparaître la ville comme lieu privilégié de l'architecture contemporaine. Il portait également une grande attention aux locaux administratifs et artistiques afin de garantir la bonne organisation et répartition de l'ensemble des fonctions dans un seul et même bâtiment. L'architecte partait du principe que ces espaces constituaient le fondement de l'activité de l'Opéra et déterminaient la qualité des représentations. Le choix en faveur de Jean Nouvel parut en cela parfaitement légitime, ce dernier ayant proposé l'outil le plus performant, aussi bien en matière d'espaces d'accueil qu'en termes d'espaces de travail. Cependant, plusieurs interrogations demeurent. Comment Jean Nouvel s'est-il imposé dans le contexte administratif et politique lyonnais ? Quelles en ont été les conséquences architecturales ? Dans quelle mesure l'Opéra incarne-il une nouvelle « monumentalité » architecturale et urbaine dans la skyline lyonnaise ? Enfin, la conception interne des lieux définit-elle un nouvel opéra ? Afin de tenter d'apporter quelques éléments de réponse, nous analyserons la genèse du projet au regard de la méthode de l'architecte, puis nous étudierons les multiples enjeux de l'intervention dans l'existant, et enfin, nous nous intéresserons spécifiquement à la proposition architecturale et conceptuelle formulée par Jean Nouvel.

Au moment d'aborder le projet lyonnais, Jean Nouvel se définissait déjà comme un architecte « contextualiste »⁶, aimant à se nourrir d'autres disciplines ou d'univers tels que le cinéma, la mode ou la science, considérant que

3 Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les objets singuliers : architecture et philosophie*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2000, p. 114.

4 Claude Soucy, cité par Philippe Robert, *Reconversions = Adaptations*, op. cit., p. 9.

5 Il s'était déjà fait un nom en participant à la fondation du Syndicat de l'Architecture en 1978 mais aussi lors de concours et créations architecturales, comme de la rénovation du théâtre de Belfort en 1983, ou encore la construction de l'Institut du Monde Arabe à Paris (1981-1988).

6 Iwona Blazwick, *Nouvel : Jean Nouvel, Emmanuel Cattani et associés*, Bordeaux, Artemis, 1992 ; Olivier Boissière, *Jean Nouvel*, trad. Murray P. Wyllie, Inge Hanneforth, Paris, Terrail, 1996 ; Gilles De Bure, *Jean Nouvel, Emmanuel Cattani et Associés : quatre projets*, Londres, Éditions Artemis, 1992 ; Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les objets singuliers : architecture et philosophie*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2000.

l'architecture brassait et était pénétrée par tous les arts⁷. Mais il s'attachait aussi au contexte dans lequel le bâtiment s'inscrit. Son acception du « contexte » était donc très large, défini comme « l'époque dans son ensemble »⁸. Pour l'Opéra de Lyon, Jean Nouvel devait composer avec de l'existant et donc considérer l'ensemble des strates de son histoire, passée, actuelle et en devenir⁹.

Pour ce faire, l'architecte s'est efforcé de communiquer avec l'ensemble des protagonistes du projet, au premier rang desquels les membres du jury du concours qui étaient, pour l'essentiel, des édiles entre lesquels l'entente était loin d'être consensuelle. La cohabitation d'individus politiquement opposés empêcha, tout au long du projet, une véritable adhésion aux propositions de Jean Nouvel, à l'exception des directeurs de l'Opéra, Louis Erlo et Jean-Pierre Brossmann, qui furent ses « fervents avocats » durant toute la durée de l'entreprise¹⁰. La clairvoyance de Jean Nouvel ne l'a donc pas protégé du tumulte. De 1986 à 1988, il proposa de multiples projets, tous sources de contestations. Beaucoup de critiques étaient d'ordre architectural, en lien avec la hauteur future de l'édifice. L'Opéra fait en effet face à l'Hôtel de Ville, instance du pouvoir politique local, or les édiles craignaient une régression de son statut par rapport au pouvoir grandissant de la Culture, représenté par l'Opéra. Les querelles étaient avant tout politiques, la maîtrise d'ouvrage étant composée de personnalités d'obédiences politiques différentes. Le concours, décidé peu de temps avant les échéances municipales, devint donc un réel enjeu. Les dissensions politiques se déplacent sur le terrain culturel¹¹ autour du projet Opéra, au détriment de Jean Nouvel qui devient une sorte d'« otage de la Guerre municipale »¹². En septembre 1988, le nouveau maire, Michel Noir, vote finalement pour un projet auquel il s'était préalablement fermement opposé. Ce revirement est lié à une stratégie électorale visant à bénéficier de l'inauguration de l'Opéra dont le prestige devait rejaillir sur son mandat.

Le projet vécut également d'importants revirements. Bien que le règlement du concours ait autorisé la modification de la superstructure de l'édifice existant, l'Opéra demeurait un édifice classé aux Monuments historiques et faisait face

7 Brigitte David, « Rénovation de l'Opéra de Lyon », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, décembre 1988, n° 260 (0003-8695), p. 32.

8 « La critique française m'est essentiellement hostile », Une conversation radiophonique, France Culture, *Métropolitains*, n° 120, 6 mars 2002, dans François Chaslin, *Jean Nouvel, critiques*, Gollion, Infolio Éditions, 2008, p. 128.

9 Philippe Robert, *Reconversions = Adaptations, op. cit.*, p. 4.

10 P. Robert-Diart, « Le grand air de l'Opéra », *Le Monde*, 13 septembre 1986.

11 *Ibid.*

12 B. Vital-Durand, « Le 'Nouvel'Opéra, otage de la Guerre municipale », *Lyon Libération*, 9 septembre 1986, p. 4.

à l'Hôtel de Ville, classé également. Les réhabilitations programmées avaient initialement pour but de mettre en valeur l'existant en intensifiant sa valeur grâce à des choix respectueux de son intégrité. Cependant, les opérations de restauration, très délicates, ont finalement été abandonnées au profit d'un parti résolument contemporain. Enfin, les modifications du programme aboutissent à un accroissement considérable du budget (**fig. 1**). L'enveloppe de 105 millions de francs prêtée au lancement du concours (décembre 1985, équivalent à 132 millions de francs en 1993), atteint 480 millions en 1993, date de l'inauguration, soit une augmentation de 363 % en francs constants¹³. Au-delà d'éclairer la volatilité des budgets, cette augmentation témoigne de la méconnaissance des édiles qui mettent en œuvre des concours d'architecture, sans avoir pleinement conscience du coût réel des projets.



Fig. 1: Courbe d'évolution de l'estimation du projet Opéra Grand-Théâtre en millions de francs TTC.

De l'existant ne garder que l'image

L'Opéra de Lyon, dans un état initial, témoigne de la résurgence de l'Antique au début du XIX^e siècle, moment où l'Italie attirait encore les plus grands artistes¹⁴. Les découvertes d'Herculanum et Pompéi – encore récentes lorsque son architecte, Chenavard, s'était formé à l'architecture – inspirent abondamment les origines de l'architecture théâtrale. Pour concevoir l'Opéra de Lyon, Chenavard assimile son théâtre à un temple et cite largement l'iconographie apollinienne en façade. Comme dans l'Antiquité, le premier registre de colonnes d'ordre dorique est

¹³ 105 MF (valeur 1985) équivalent à environ 132 MF (valeur 1993), soit environ 28,5 M€ (valeur 2018). 480 MF (valeur 1993) représentent 103,7 M€ (valeur 2018) (données INSEE).

¹⁴ Philippe Dufieux, *Antoine-Marie Chenavard : architecte lyonnais (1787-1883)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 31-63.

surmonté de triglyphes et de métopes annonçant le « temple de la musique et de la poésie réunies »¹⁵ (fig. 2). Au sommet de l'attique sont représentées huit des neuf muses du dieu de la musique et de la danse, iconographie associée aux théâtres en ce début du XIX^e siècle. La tradition était devenue une valeur dont le monument serait aujourd'hui l'instrument¹⁶. Cette cristallisation des typologies architecturales est délicate à dépasser. Jean Nouvel, en proposant qu'une voûte coiffe l'édifice dont les quatre murs seraient conservés, se conforme à l'idéal néoclassique par l'adjonction d'un élément architectural : la voûte en berceau. Ce projet s'inspire ainsi de la typologie basilicale qui induit la simplicité, la monumentalité, et renvoie à des notions associées au classicisme¹⁷. L'architecte semble ainsi s'incliner devant une tradition architecturale « marquée par un grand conservatisme dans le traitement des façades »¹⁸. Il assied même cette



Fig. 2. Opéra, Vue générale de l'Opéra (Lyon, I^{er} arrondissement, 1986-1993, arch. : Jean Nouvel), cl. EM (2005).

- 15** Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, Tours, Édition du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, 2008, p. 81.
- 16** Gérard Monnier, *L'architecture moderne en France, Tome 3 : de la croissance à la compétition (1967-1999)*, Paris, A. Picard, 2000, p. 124.
- 17** Marino Narpozzi, *Théâtres, architectures 1980-2005*, trad. Jean-Philippe Garric, Arles, Actes Sud, 2006, p. 57.
- 18** Claude Loupiac, sous la direction de Gérard Monnier, *L'architecture théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs-Élysées*, Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 1993, 5 volumes, p. 396.

tradition en accroissant la visibilité du monument dans la ville. L'architecture devient ainsi « un mélange de nostalgie et d'anticipation extrême »¹⁹.

Au-delà de la façade assimilée à un cadre, Jean Nouvel vide « en totalité l'enveloppe de l'Opéra excepté le foyer public »²⁰. Les cinq niveaux creusés en sous-sol accueillent les espaces techniques, une partie des espaces de répétition, l'amphithéâtre et certains espaces de l'administration²¹ (**fig. 3**). Et si Paul Chemetov reproche à Jean Nouvel de ne vouloir conserver que « la croûte des bâtiments pour mieux en consommer la mie »²², la conception de ce sous-sol présente indéniablement de multiples avantages, comme doubler la surface disponible et regrouper toutes les activités de l'Opéra au sein d'un seul et même bâtiment, autrefois éclaté en quatre lieux. La voûte en superstructure s'élève quant à elle à 42 mètres au-dessus du sol²³. Elle est composée d'une ossature d'arcs en plein-cintre, couverte d'une peau de verre cintrée en double épaisseur et de brise-soleils en lames de verre sérigraphiées²⁴. Les tranches teintées en vert donnent à la toiture un aspect de cuivre oxydé rappelant l'architecture de verre et de fer du XIX^e siècle, qui a vu naître cet édifice²⁵. Le critique Richard Scoffier rapproche la grandeur de l'Opéra de Lyon, aussi bien réelle que symbolique, de la sensation du sublime telle que la définit Edmund Burke au XVIII^e siècle²⁶. En effet, l'édifice « invoque l'infini »²⁷, impressionne l'homme et lui permet d'apprécier cette jouissance spécifique du sublime qui produit un délice par des choses terrifiantes, une « horreur délicate »²⁸ qui renvoie l'homme à sa

19 Jean Baudrillard, cité par Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les objets singuliers : architecture et philosophie*, op. cit., p. 18 et par Jean-Louis Violeau, *Prince Jean, Tome 2 : Le côté obscur*, Paris, Edition B2, 2015, p. 5.

20 AM Lyon, 1561WP/1; Françoise Debuyst, *Lyon : l'opéra : architectes Jean Nouvel et associés*, Lyon, Éditions Carapace, 2012, p. 7.

21 AM Lyon, 1584WP/7; Jean Chollet, Marcel Freydefont, *Les lieux scéniques en France 1980-1995 : 15 ans d'architecture et de scénographie*, Paris, Éditions AS, 1996, p. 110; Jean-Pierre Cousin, Francis Rambert, « Opéra de Lyon : Les coulisses de l'exploit », *DA. D'Architectures*, n° 36, juin 1993 (1145-0935), p. 9; Françoise Debuyst, *Lyon : l'opéra*, op. cit., p. 3; Philip Jodidio, *Nouvel*, Paris, Taschen, 2012, p. 37.

22 Paul Chemetov, cité par François Chaslin, *Jean Nouvel*, op. cit., p. 178.

23 AM Lyon, 1637WP/16.

24 Jean-Pierre Cousin, Francis Rambert, « Opéra de Lyon : Les coulisses de l'exploit », art. cit., p. 9; Françoise Debuyst, *Lyon : l'opéra*, op. cit., p. 27.

25 AM Lyon, 2294WP/22; Françoise Debuyst, *Lyon : l'opéra*, op. cit., p. 27.

26 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, R. and J. Dodsley, 1757.

27 Richard Scoffier, « Jean Nouvel : au commencement de l'émotion », *Université populaire*, Arsenal TV, 8 février 2014, Pavillon de l'Arsenal [en ligne].

28 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, op. cit.

petitesse par rapport aux éléments et le pousse à l'humilité face à un édifice qui le dépasse physiquement et psychologiquement (fig. 2).

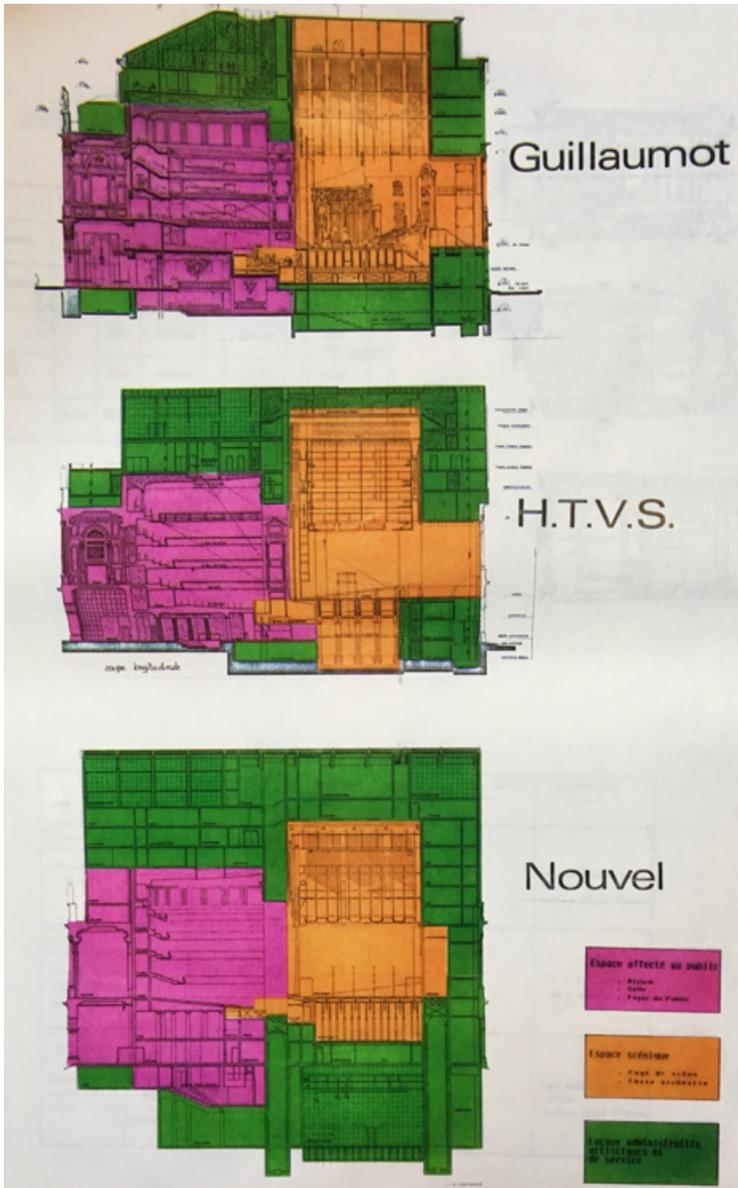


Fig. 3. Coupe longitudinale du projet de Jean Nouvel dans l'axe salle/scène, p.18, AM Lyon, 1584WP/3.

La puissance se dégageant de l'édifice vient aussi de son emplacement dans la ville. Dégagé, il s'impose comme un monument autonome sur sa façade principale et latérale. L'Opéra s'est véritablement « monumentalisé » face à l'Hôtel de Ville²⁹ dans un bras de fer entre Culture et Politique. L'Opéra semble dominer ce rapport de force architectural, une position faisant écho à la situation actuelle du monde de la Culture qui semble aujourd'hui surpasser celui de la Politique, la Culture jouant en effet sur un procédé d'identification et d'intérêt universel qui sont à l'origine de nouvelles valeurs d'usage (**fig. 4**). Jean Nouvel s'est attaché à apprivoiser ces dernières et à imaginer un nouveau et puissant statut urbain avec pour objet un Opéra et une architecture pour le XXI^e siècle. Pour ce faire, il prit le parti d'éclairer le bâtiment, en en faisant ainsi le « symbole tangible d'une ère nouvelle »³⁰. L'artiste Yann Kersalé focalisa son travail sur l'éclairage de la voûte,



Fig. 4. Opéra, Façade principale vue du beffroi de l'Hôtel de Ville (Lyon, 1^{er} arrondissement, 1986-1993, arch. : Jean Nouvel), cl. Mathilde Galloni d'Istria (janvier 2018).

29 AM Lyon, 1637WP/3.

30 Olivier Boissiere, *Jean Nouvel*, *op. cit.*, p. 148.

et créa ainsi des jeux de reflets et de transparence avec la verrière au moyen de balises rouges qui, telles des pulsations, des palpitations, animent la voûte au rythme de la « vie » de l'Opéra. La couleur rouge, loin d'être anodine, est la couleur traditionnelle du théâtre, actualisée aux pratiques contemporaines : une interprétation du velours rouge du rideau de scène et des fauteuils, ou encore du rouge des passions représentées sur scène³¹. Ainsi, l'intervention de Jean Nouvel s'attache, en conservant l'enveloppe architecturale originelle, à actualiser l'image de l'Opéra de sorte à le faire pénétrer dans un XXI^e siècle ambitieux et audacieux. Il convient alors d'étudier plus spécifiquement les espaces internes qui ont pour but de créer une architecture signifiante.

Une architecture signifiante

« Temples modestes ou glorieux de l'illusion et du rêve, les Opéras sont aussi pour les professionnels du spectacle un instrument de travail »³² : la double vocation du bâtiment – de travail et de divertissement – a guidé Jean Nouvel dans l'élaboration du projet. Et parce que l'architecte estime que « l'architecture est l'art de la nécessité »³³, les espaces dédiés aux employés de l'Opéra de Lyon furent pensés comme l'axe générateur du théâtre. Afin d'établir une partition entre les différents locaux, l'architecte institue en premier lieu une séparation stricte au niveau du plan entre les espaces « privés » et publics³⁴ (**fig. 5**) La scission est chromatique avant de se traduire dans les matériaux, plus ou moins nobles selon la destination des espaces. Les espaces de la Direction, installés sous la voûte, constituent une situation privilégiée et présentent un traitement raffiné équivalent à la valeur – ou tout du moins au mérite – qui lui est attribué au sein de l'institution³⁵. Par cet emplacement, elle réunit métaphoriquement les sphères technique et publique. Elle les régit de manière aussi bien architecturale que décisionnelle. Ces espaces, rigoureusement habillés de noir et affichant différentes textures, ont éveillé les craintes des futurs usagers qui craignaient que ces espaces de travail ne soient trop « anxiogènes »³⁶ (**fig. 6**).

31 Françoise Debuyst, *Lyon : l'opéra*, op. cit., p. 5.

32 Pierre Pougnaud, *Théâtres : quatre siècles d'architectures et d'histoire*, Paris, Éditions du Moniteur, 1980, p. 3.

33 Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les objets singuliers : architecture et philosophie*, op. cit., p. 99.

34 La partie artistique et technique se trouve à l'Est (cage de scène, grande salle de répétition, magasin des décors sous la rue Luigini), et à l'Ouest les services d'accueil du public, la salle, l'amphithéâtre et le restaurant (Géraldine Mercier, « Lyon, l'Opéra au chapeau rond », *AS. Actualité de la scénographie*, n° 160 (0986-1351), août 2008, p. 26).

35 AM Lyon, 1584WP/18.

36 *Ibid.*

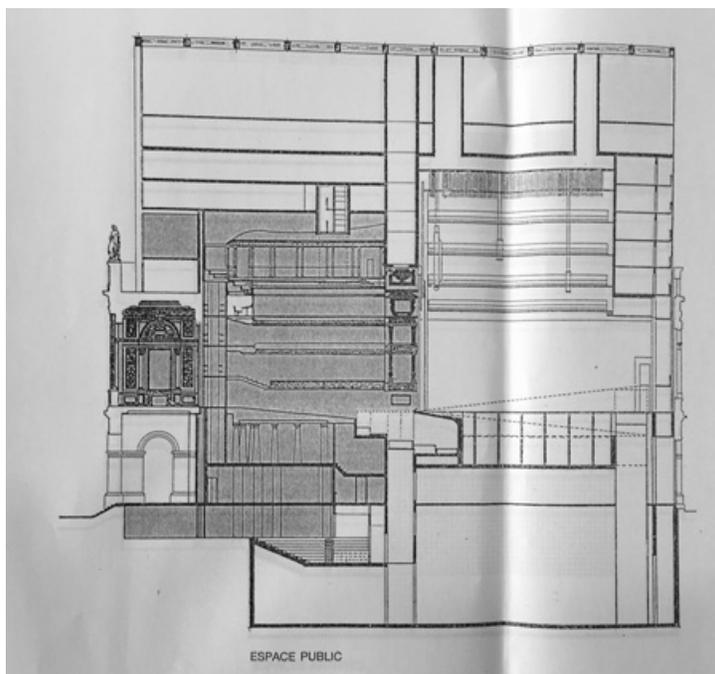


Fig. 5. Coupe longitudinale sur les espaces publics, AM Lyon, 2294WP/16.

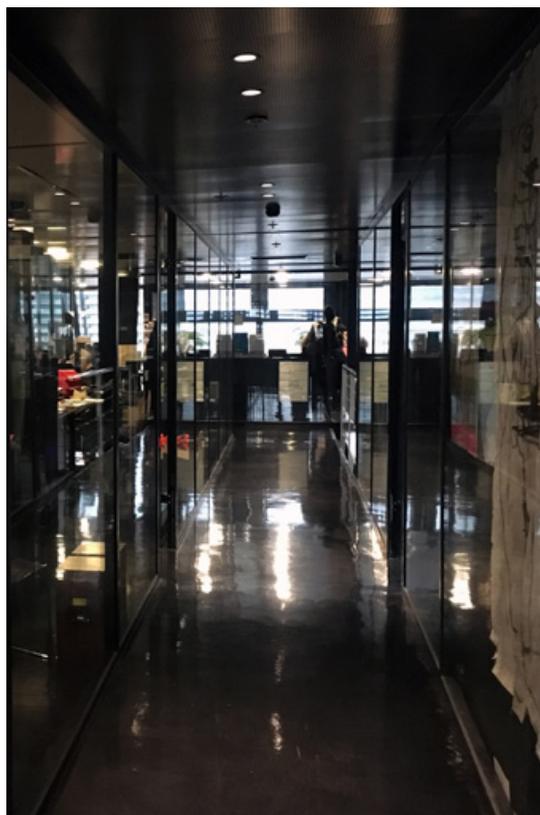


Fig. 6. Opéra, Bureaux, Niveau +9 (Lyon, 1^{er} arrondissement, 1986-1993, arch. : Jean Nouvel), cl. Mathilde Galloni d'Istria (janvier 2018).

Si promouvoir le confort des artistes était une priorité exprimée par Jean Nouvel, des compromis entre surface disponible et efficacité architecturale et technique de l'édifice durent être trouvés. Une salle de répétition, située au sous-sol et reproduisant exactement le plateau de scène de 670m², peut accueillir la totalité des décors d'un spectacle, et permettre aux équipes artistiques de répéter dans des conditions identiques à celles de la représentation³⁷ (**fig. 7-fig. 8**). Considérée comme une « formidable » et « véritable réussite »³⁸ par les professionnels, cette salle satisfait le système d'alternance³⁹, chose rare dans un édifice du XIX^e siècle. Une autre salle de répétition, parée de tôle et spécifique au Chœur, se loge aussi au sous-sol (**fig. 9**). Ce parement évoquant les entrepôts constitue un élément inattendu pouvant être analysé comme la mise en exergue d'une « esthétique de la productivité ». La tôle donne à l'édifice un statut d'entreprise mercantile et « industrialise » en quelque sorte l'Opéra. Jean Nouvel exprime ainsi subtilement que cette institution, telle une manufacture, agit dans un but lucratif et porte comme ambition de générer des profits. Enfin, deux salles de répétition réservées au Ballet prennent place au sommet de l'édifice et surplombent la ville⁴⁰ (**fig. 10**). Le Grand Studio, qui occupe la totalité du volume de la verrière, participe à la spectacularisation de la danse « comme paramètre fédérateur et sociabilisateur »⁴¹. Néanmoins, la répartition spatiale entre les salles de répétition permet de discerner une hiérarchisation dans la distribution témoignant de la différence d'intérêt et d'égards portés respectivement aux choristes et aux danseurs. Ces derniers semblent bien plus valorisés et deviennent, une fois logés au sommet de la voûte, les symboles de l'éclat de l'Opéra. Apparaît alors une ambivalence entre le désir de transparence, d'ouverture du monde de la danse, et en même temps, cette spatialisation rend la discipline et ses interprètes inaccessibles, en les élevant à un niveau insaisissable.

Par ailleurs, l'équipement de Jean Nouvel invite à s'interroger sur la possible évolution de la considération des techniciens et de leurs outils de travail. Ces espaces présentent sans doute la lacune la plus importante dans le domaine de la recherche sur l'architecture théâtrale. Effectivement, « on ne peut négliger le

37 AM Lyon, 1637WP/16; Géraldine Mercier, « Lyon, l'Opéra au chapeau rond », art. cit., p. 27.

38 Géraldine Mercier, « Lyon, l'Opéra au chapeau rond », art. cit., p. 27.

39 Les décors peuvent, très rapidement et avec peu de manipulation, passer de la salle de répétition à la scène et inversement (AM Lyon, 1584WP/7; 1637WP/4; Géraldine Mercier, « Lyon, l'Opéra au chapeau rond », art. cit., p. 27; Antoine Pecqueur, *Les espaces de la musique : architecture des salles de concert et des opéras*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2016, p. 91).

40 AM Lyon, 1584WP/18.

41 Maguy Martin (chorégraphe officielle de l'Opéra de Lyon), cité par Géraldine Mercier, « Lyon, l'Opéra au chapeau rond », art. cit., p. 36.

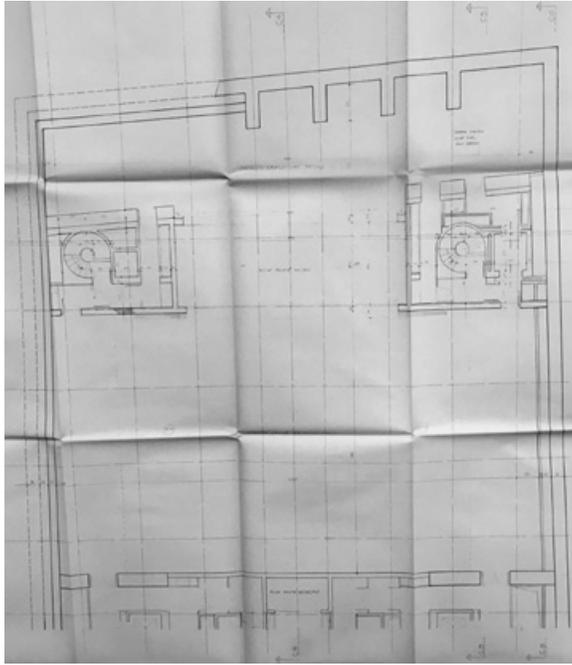


Fig. 7. Plan Niveau -5, Côté est, Grande salle de répétition, 20 septembre 1988, AM Lyon, 1584WP/8.

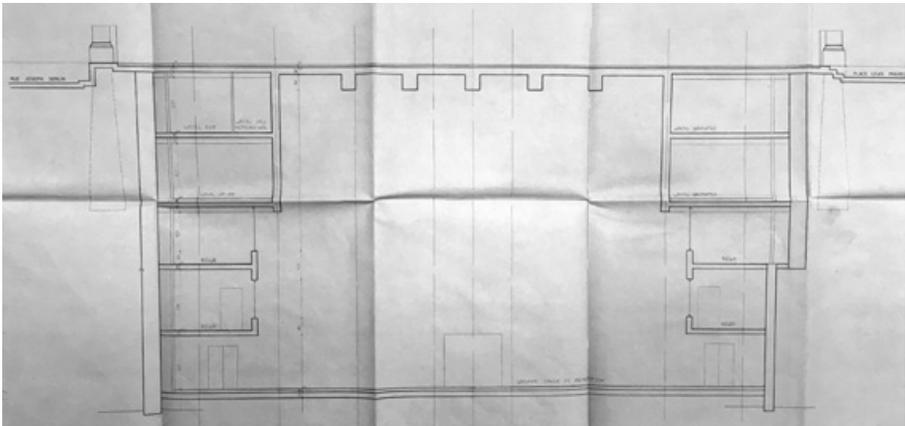


Fig. 8. Coupe transversale sur la Grande Salle de Répétition, 20 septembre 1988, AM Lyon, 1584WP/9.

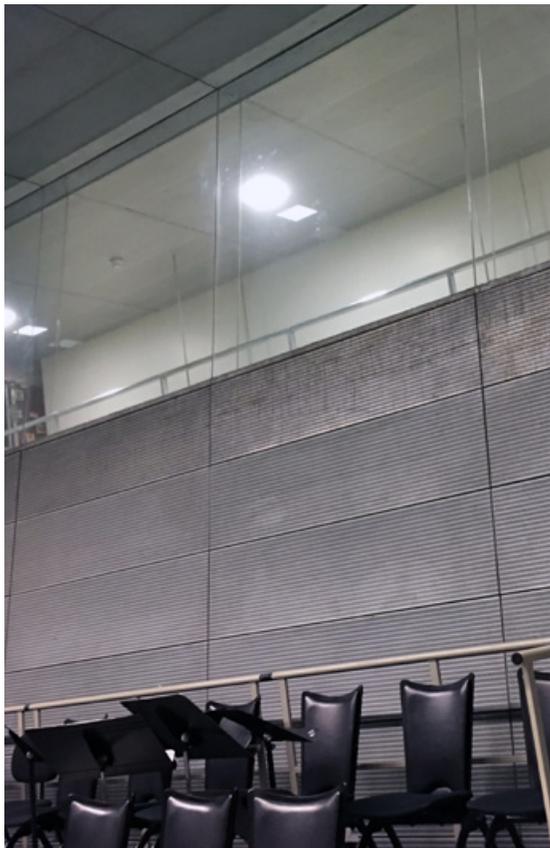


Fig. 9. Opéra, Grand Studio de répétition du Chœur (Lyon, 1^{er} arrondissement, 1986-1993, arch.: Jean Nouvel), cl. Mathilde Galloni d'Istria (janvier 2018).



Fig. 10. Opéra, Grande Studio Ballet (Lyon, 1^{er} arrondissement, 1986-1993, arch.: Jean Nouvel), cl. EM (2005).

moindre intérêt de l'architecte pour cette partie essentiellement technique du bâtiment, où il n'a guère le loisir d'exprimer ses dons de dessinateur et d'artiste »⁴². L'aspect utilitaire des lieux et l'antinomie avec les « lois de la représentation »⁴³ qui régissent les autres espaces, justifient le manque d'intérêt conféré aussi bien à ces lieux qu'à leurs occupants. À l'Opéra de Lyon, les salariés qui officient à la technique sont unanimement circonscrits au sous-sol⁴⁴. Cependant, la distribution des espaces qui leur sont destinés est remarquable de rationalisme et de praticité. L'affectation de ces différents locaux exhibe un grand avantage : tous les outils de travail sont localisés à un même endroit, évitant ainsi « d'incessants et coûteux déplacements »⁴⁵.

Malgré l'ambition d'échapper à certaines traditions tenaces, les espaces de « représentation urbaine » ont requis le plus de recherches et le recours à des « matériaux nobles porteurs de signification collective »⁴⁶. Empruntant à diverses disciplines, Jean Nouvel a appréhendé les circulations de manière cinématographique. Il a pensé l'Opéra de Lyon comme un parcours au cours duquel le visiteur est surpris, où il vit et ressent des émotions au fur et à mesure de sa progression, tel un spectateur au cinéma⁴⁷. Il met en scène le traditionnel grand escalier et en livre une vision très contemporaine en installant deux escalators conduisant à des passerelles en tôle perforée, protégées de bardages d'aciers⁴⁸, qui évoquent l'esthétique des navires⁴⁹ et préfigurent la métaphore du voyage présente dans l'ensemble des espaces destinés au public.

L'« expérience » à laquelle Jean Nouvel convie les spectateurs est au centre du travail d'un architecte devenu scénographe. Il établit des liaisons entre l'enveloppe architecturale et le cœur symbolique et matériel de l'édifice : l'acte artistique. Le voyage proposé est guidé par la volonté de créer la surprise, de susciter des émotions par le contraste et la rupture⁵⁰. À la sensation d'écrasement ressentie dans le hall accablant le spectateur par sa masse noire, succède une dilatation de l'espace dans les étages et au niveau du foyer (**fig. 11-fig. 12**). Toujours rigoureusement noirs, les espaces ont été conçus pour que le spectateur

42 Claude Loupiac, *L'architecture théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs-Élysées*, *op. cit.*, p. 362 ; p. 371.

43 *Ibid.*, p. 370.

44 François Delotte, « Opéra de Lyon : le développement durable », *AS. Actualité de la scénographie*, n° 178, août 2011, p. 62.

45 *Ibid.*

46 Marbre, dorure, soierie (Marino Narpozzi, *Théâtres, architectures 1980-2005*, *op. cit.*, p. 255).

47 Jean Nouvel, cité par Iwona Blazwick, *Nouvel : Jean Nouvel*, *op. cit.*, p. 27.

48 Jean Chollet, Marcel Freydefont, *Les lieux scéniques en France 1980-1995*, *op. cit.*, p. 110.

49 Géraldine Mercier, « Lyon, l'Opéra au chapeau rond », *art. cit.*, p. 30.

50 Richard Scoffier, « Jean Nouvel : au commencement de l'émotion », *art. cit.*



Fig. 11. Opéra, Hall d'entrée (Lyon, 1^{er} arrondissement, 1986-1993, arch.: Jean Nouvel), cl. Mathilde Galloni d'Istria (janvier 2018).



Fig. 12. Opéra, Contre-plongée sur la coque de la salle (Lyon, 1^{er} arrondissement, 1986-1993, arch.: Jean Nouvel), cl. Mathilde Galloni d'Istria (janvier 2018).

pense « participer activement au décor »⁵¹, en en devenant partie intégrante et constituante. L'architecture intérieure de l'Opéra de Lyon met ainsi en scène les spectateurs⁵² et en fait des « acteurs du lieu »⁵³. Par contre, la salle, entièrement habillée d'acajou noir, concentre les regards sur la scène, évitant ainsi toute distraction susceptible d'être causée par des ornements superflus⁵⁴ (fig. 13). Sa préciosité est accrue par un rideau en soie or. Celui-ci assure la transition entre le monde réel et celui de l'illusion, de la représentation. Ce traitement accroît le caractère précieux, éphémère et irréel de ce qui se passe derrière lui, tel un mirage. L'or miroite et capte le regard des spectateurs vers la scène avant même le lever du rideau.



Fig. 13. Opéra, Salle vue depuis la scène (Lyon, 1^{er} arrondissement, 1986-1993, arch. : Jean Nouvel), cl. Mathilde Galloni d'Istria (janvier 2018).

La restructuration de l'Opéra de Lyon appartient dorénavant à l'histoire politique, législative, patrimoniale et architecturale de la ville. Quelques paradoxes préexistaient à sa transformation du fait du double statut de l'édifice qui est à

- 51** Laurette Wittner, « Hip-Hopéra, trois paradoxes et un lieu », *Espaces et société*, n° 127, Toulouse, Éditions Erès, 2006, p. 120.
- 52** Olivier Boissière, *Jean Nouvel, op. cit.*, p. 82.
- 53** J.-P. Menard, « Insertion : l'Opéra de Lyon », *Architecture intérieure, CREE*, n° 254, juin-juillet 1993, p. 118.
- 54** Françoise Debuyst, *Lyon : l'opéra, op. cit.*, p. 19 ; Géraldine Mercier, « Lyon, l'Opéra au chapeau rond », art. cit., p. 27.

la fois un Monument historique et un lieu de travail. Il se devait de répondre et de s'adapter régulièrement à de nouvelles normes de sécurité, parfois en contradiction avec les règles de préservation des Monuments historiques. L'arsenal réglementaire induit-il une obsolescence programmée des salles d'Opéra et des équipements publics plus généralement? Les prescriptions répondent à l'évolution des attentes du public qui réclame des répertoires de plus en plus variés, nécessitant un système de polyvalence avancé. Mais, si les attentes correspondent à la flexibilité offerte par un bâtiment neuf, conserver l'existant classé induit des contraintes urbanistiques et architecturales supplémentaires. Réduisent-elles pour autant les capacités d'intervention et d'innovation de l'architecte?

Le cas de l'Opéra de Lyon semble attester du contraire. Le projet de Jean Nouvel allie intérêt économique, structurel, mais aussi volonté de rationalisation et d'efficacité, le tout couplé à une proposition architecturale inédite. L'intervention de Jean Nouvel homogénéise le bâtiment et révèle une cohérence architecturale en l'inscrivant dans la *skyline* lyonnaise. Jean Nouvel reprend ainsi des prescriptions établies depuis des siècles, comme la visibilité d'un édifice de spectacle car, en augmentant sa hauteur, il a actualisé l'Opéra par rapport à la ville et à ses évolutions. Malgré les remontrances de la commission des Monuments historiques, qui le sommait de faire preuve de modestie face à l'Hôtel de Ville, la hauteur de la voûte a fini par exprimer la supériorité concrète, architecturale et symbolique de l'Opéra sur la Politique.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Mathilde Galloni d'Istria, *L'Opéra de Lyon (1985-1993). Obsolescence, répétition et (re)création*, mémoire de Master 1 Recherche histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2017-2018.

POLITIQUES ÉDITORIALES EN AMÉRIQUE LATINE : LA REVUE COMME MEDIA POUR L'ARCHITECTURE (1980-1995)

NATALIA LUBIANA

Dans le contexte latino-américain, la compréhension de l'architecture du xx^e siècle est inévitablement liée aux textes et aux projets publiés par la presse spécialisée¹, en particulier dans les revues *Proa*, *Summa* et *Projeto* (**fig. 1**), fondées respectivement en 1946, 1963 et 1977, qui jouent un rôle très important dans la reprise des débats sur l'architecture. Elles constituent ainsi un outil particulièrement pertinent pour l'historiographie de l'architecture et la compréhension de l'évolution des positions critiques de plusieurs groupes d'architectes au xx^e siècle, notamment durant la période emblématique qui s'étend de la fin des années 1970 au début des années 1990. Éditées dans trois grands centres culturels, Bogota (Colombie), Buenos Aires (Argentine) et Sao Paulo (Brésil), ces revues reçoivent une audience significative dans de nombreux autres pays et, par conséquent, offrent un panorama très large de la production architecturale, intellectuelle et artistique latino-américaine. Ceci s'explique par leur longévité² et leur exhaustivité, ainsi que par les efforts de leurs fondateurs, animateurs et contributeurs qui s'engagent dans l'organisation de plusieurs rencontres d'architectes, dont les fameux Séminaires latino-américains d'architecture (SAL). De 1980 à 1995, au moment où l'architecture revendique une dimension critique de plus en plus importante, on observe dans ces revues, à l'instar des relectures de la modernité présentes sur la scène internationale dans l'immédiat après-guerre, un renforcement de postures architecturales qui s'orientent de plus en plus vers la recherche de références locales, s'identifiant déjà aux lignes directrices de la postmodernité. Cependant, cet engagement révèle

1 Patricia Mendez, Ramón Gutiérrez, « Las revistas de arquitectura en latinoamérica: perfiles de su historia y apuntes para su futuro », *Bitacora Arquitectura*, n° 19, 2009, p. 6-11.

2 Les trois revues sont publiées de façon continue entre 1980 et la première moitié des années 1990. *Summa* reste active pendant vingt-neuf ans : ses quinze premiers numéros sont publiés avec une périodicité instable, cependant, à partir de la fin de 1969, elle devient mensuelle, atteignant en 1992 un total de 300 livraisons. *Proa* reste en circulation entre 1946 et 2007, totalisant 455 numéros, bien qu'à partir de 1992 la revue ne soit plus publiée de façon régulière. *Projeto*, fondée en 1977, connaît une publication régulière entre 1979 et 1996, atteignant un total de 196 numéros.

des postures qui vont au-delà de la pratique architecturale et concernent la critique de l'architecture elle-même. Cette dernière devient alors une critique de l'anonymat, de la soumission culturelle et de la perte de singularité³. Voilà pourquoi de plus en plus d'architectes commencent à s'intéresser à la critique et à la théorisation de l'architecture – de l'Amérique latine en général mais aussi de leurs propres pays – afin d'établir leurs propres paramètres critiques pour réfléchir à cette nouvelle réalité. Or, et ce n'est pas une coïncidence, ces architectes sont également impliqués dans la presse architecturale.



Fig. 1. Couvertures des revues *Proa* (n° 394, août 1990), *Summa* (n° 212, mai 1985) et *Projeto* (n° 41, juin 1982).

La revue : un espace de débats

Dans ce contexte, la scène éditoriale spécialisée est l'espace essentiel de la reprise des débats. En plus de reproduire l'architecture, *Proa*, *Summa* et *Projeto* peuvent aussi être considérées comme des unités culturelles autonomes⁴ et, pour emprunter l'expression utilisée par Beatriz Colomina, comme de vrais terrains pour la production architecturale en Amérique latine⁵. Comme elles sont en mesure de créer un champ de force et de mettre en débat des opinions différentes, résultats de certains choix éditoriaux et graphiques, elles s'affirment donc comme un riche espace de confirmation des valeurs sociales et elles

4 Patricia Mendez, «Fases de la cultura arquitectónica y editorial. Lecturas, metodologías y perspectivas comparadas entre as revistas de arquitectura chilenas y argentinas de la segunda mitad del siglo XX», communication au colloque «VI^e Rencontre des recherches en architecture», Porto Alegre, Université Fédérale de Rio Grande do Sul (25-29 juillet 2016), dactyl., p. 6.

5 Beatriz Colomina, *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*, Barcelona, Actar, 2010.

jouent un rôle structurant dans le développement de la nouvelle pensée critique commune en architecture⁶.



Fig. 2. Rômulo Krafta, «Moderno e pós-moderno no contexto latino-americano», *Projeto*, nº91, septembre 1986, p. 131.

À l'aube des années 1980, les projets éditoriaux des trois revues trouvent un point d'intersection grâce à leur tendance à leur tendance non seulement de l'architecture de leur pays, mais aussi de celle de leurs voisins se référant à une architecture latino-américaine (fig. 2). Elles participent à la construction d'un réseau dans et entre les différents pays et mettent en place des initiatives

6 Maria Alice Junqueira Bastos, «A nova crítica e as conexões latino-americanas», Maria Alice Junqueira Bastos, Ruth Verde Zein, *Brasil, arquiteturas após 1950*, São Paulo, Perspectiva, 2010.

communes, comme l'organisation des Séminaires d'architecture latino-américaine (SAL). Celles-ci dépassent la reproduction de discussions internes, et dans un second temps, tentent d'inciter à débattre dans un contexte plus ample. En se constituant à la fois comme des vecteurs de diffusion de l'architecture – y compris des modèles et des pensées théoriques – et comme des agents actifs de la construction de véritables scènes architecturales, elles rendent possible l'établissement de liens entre l'architecture comme discours évoqué par les revues d'une part, et l'architecture comme objet construit d'autre part. À cet égard, les positionnements critiques que répercutent simultanément les trois revues suscitent des débats sur la pratique et la théorisation de l'architecture pendant les dernières décennies du xx^e siècle, moment dense de transition et de fermentation culturelle, confus et sans axe principal, où l'architecture s'oriente de plus en plus vers la postmodernité.

En dépit de particularités spécifiques à chaque revue, qui correspondent à la perception de leurs éditeurs et à la façon dont ils se positionnent face aux questions doctrinales sur l'architecture, *Proa*, *Summa* et *Proyecto* discutent d'enjeux similaires, parfois selon des perspectives différentes. Pour cette raison, leurs lignes éditoriales convergent vers des thématiques communes. Elles permettent d'observer des connexions, relations et interactions entre les divers sujets culturels, individuels et collectifs en interaction dans les pays latino-américains, et d'y repérer un discours prônant un débat plus moderne sur l'architecture, capable d'embrasser également les enjeux sociaux et urbains. Leur ouverture vers la scène internationale leur permet de trouver des interlocuteurs dans d'autres pays latino-américains et de tracer des parallèles entre différentes réalités. À cet égard, les enjeux qui y sont soulevés pendant les décennies 1980 et 1990 ne peuvent pas être isolés de leur contexte historique. En effet, le processus de démocratisation qui a suivi une longue période marquée par des gouvernements dictatoriaux⁷ et l'installation de politiques néolibérales accompagnant cette transition de pouvoir⁸ ont entraîné une profonde crise politique, économique et sociale en Amérique latine. Les villes connaissent alors des réalités analogues par plusieurs aspects⁹. Aussi, ce n'est pas par hasard que les revues deviennent des espaces de discussion abordant des enjeux pertinents pour l'ensemble de la société.

7 Maria Rosa Zambrano, « Discursos latino-americanos en los debates arquitectónicos de la década de 1980 », *Cuaderno de notas*, n° 16, 2015.

8 Ruth Verde Zein, « Crise da Pós-modernidade: especificidades brasileiras », *Brasil, arquiteturas após 1950*, op. cit., p. 197.

9 Antonio Toca Fernández, *Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro*, Gustavo Gili, Mexico, 1990, p. 7.

La question du logement occupe une place tout à fait centrale dans la pratique de l'architecte latino-américain. De ce fait, elle assume également un rôle de tout premier plan dans les politiques éditoriales des revues qui l'abordent couramment, surtout durant la première moitié des années 1980. Dans ce nouveau contexte de (re)démocratisation, le discours affirmé par une pléthore d'articles défend le droit au logement en même temps qu'une meilleure qualité de vie. Il traduit ainsi un aspect essentiel du processus de requalification de tissus urbains dévastés en raison des politiques gouvernementales des décennies précédentes. Ces politiques, quant à elles, prônent un niveau de développement élevé ainsi que la recherche du progrès. Elles se matérialisent donc aussi bien par le lancement de grands travaux publics que par des réalisations directes dans les sphères de l'architecture et de l'urbanisme. Cela provoque une expansion remarquable du domaine de la construction civile, et également du logement, à son tour soumis à des critères économiques, surtout à ce moment. Les solutions typologiques et formelles employées dans les logements sociaux sont donc largement critiquées par la presse spécialisée, plus particulièrement pour ce qui concerne la reproduction de modèles importés sans modifications et sans porter attention à la spécificité de chaque contexte. Néanmoins, bien que la question formelle soit également présente, on affecte au problème du logement une autre dimension, qui touche aussi le domaine socio-politique¹⁰. À la fois dans *Proyecto* et *Summa*, ces enjeux sont également abordés dès les éditoriaux, dans lesquels ces revues expriment leurs positionnements sans aucune impartialité. Dans *Summa*, la critique qui, de surcroît, attribue à l'habitation une valeur sociale, est souvent portée contre l'inefficacité de politiques gouvernementales insuffisantes face à la demande en logements. Cette prise de position est réaffirmée au fil des années, rapprochant notamment le développement accéléré des villes en Argentine et en Amérique latine¹¹ des conditions précaires de l'habitat, et critiquant la standardisation typologique des logements sociaux.

Pour ce qui est de *Proyecto*, les impacts de la reproduction de modèles importés sont mis en discussion également pour d'autres programmes, tels le scolaire et l'institutionnel. Ce positionnement est déjà clair dans l'éditorial publié dans le numéro 7 en 1978, dans lequel la revue critique durement les «projets standards», qui appliquent de faux concepts de façon indifférenciée

10 Lala Méndez Mosquera, « Editorial », *Summa*, n°192, octobre 1983, p.15.

11 « Congreso Nacional y latinoamericano de vivienda para las personas sin hogar », *Summa*, n° 241, septembre 1987, p. 23.

et détachée des aspects économiques¹². Le degré critique de plusieurs textes et éditoriaux de cette période indique l'importance attribuée par la revue à ce thème¹³, que l'on trouve également à la même époque au centre des débats lors de rencontres d'architectes¹⁴. Le discours de la revue brésilienne ne diffère guère de celui évoqué par *Proa*. Celle-ci remet en cause, dans plusieurs articles, la reproduction de solutions constructives qui tendent à perdre la « notion de relation entre l'individu et le logement »¹⁵. *Proa* critique aussi l'écart économique occasionné par le développement accéléré des dernières décennies, en particulier en ce qui concerne la qualité du logement de différents groupes sociaux¹⁶. Outre un discours qui semble prôner l'existence d'un lien entre les aspects formels et culturels de ces architectures, lien qui passe souvent par la perspective de l'usager et, notamment, par la relation que ce dernier établit avec son « habitat », le « mode de vie » est envisagé comme une expression claire de la culture¹⁷. Selon cette perspective, le logement représente pour l'homme une forme d'identification culturelle, et également un symbole d'appartenance au lieu¹⁸ (**fig. 3**). De plus, cet enjeu est souvent abordé en lien avec le contexte urbain des villes latino-américaines. Ainsi, même si le cadre socioculturel est indispensable à l'étude de cette question, ces villes en constant changement étant aussi soumises à la spéculation du marché immobilier¹⁹, la qualité du logement semble elle aussi concernée par les enjeux de la ville, eux-mêmes affectés par la crise économique et politique.

À partir de la fin de la décennie 1970, les politiques néolibérales déployées en Amérique latine engendrent un processus de mondialisation qui, par la suite, incite ces pays à essayer de s'insérer dans la logique mondiale par le

12 En ce qui concerne les « faux concepts », la revue se réfère à la répétition des préceptes modernistes sans critères d'adaptation locale. Tout au long de l'analyse de *Projeto*, il est possible d'observer que l'essence des principes proposés par l'architecture moderne se matérialise d'une manière déformée dans principalement deux types d'architecture : l'architecture commerciale et le logement social.

13 Vicente Wissenbach, « Habitação: um espaço a ser ocupado pelo arquiteto », *Projeto*, n° 17, décembre 1979.

14 Sur ce sujet, voir également : « A questão da moradia popular no país », *Projeto*, n° 19, mars-avril 1980, p. 41-43.

15 « Identidad en la vivienda », *Proa*, n° 294, février 1981, p. 13.

16 *Ibid.*

17 Amos Rapoport, « Vivienda, cultura y diseño: una perspectiva comparativa », *Proa*, n° 397, avril 1990, p. 10.

18 « Vivienda en la Argentina: punto y seguido », *Summa*, n° 192, octobre 1983, p. 21 ; « Do próprio ao alheio: a questão da identidade », *Projeto*, n° 78, août 1985, p. 50.

19 Amos Rapoport, « El desarrollo progresivo y los factores culturales en la vivienda popular en Colombia », *Proa*, n° 398, mai 1990, p. 56.

BA 85

**Do próprio e do alheio:
a questão da identidade**

No caleidoscópio de apresentações, debates, exposições e encontros do Biennial de Arquitetura de Buenos Aires, sem dúvida o tema mais presente foi a questão da identidade: e não apenas nos participantes latino-americanos. Sem exceção, os arquitetos presentes, de todas as latitudes e mundos são Primeiro ao Terceiro, reafirmaram-se ao seu trabalho como uma síntese entre tradição cultural e formação moderna, sempre numa atitude de revisão de dogmas e de inquietação criativa, evidentemente variando interpretações e graus de acordo com as coordenadas do espaço e do tempo que lhe tocaram viver.

no Mediterrâneo; Bruno Stagno, de Costa Rica; Eolo Maia, dos Gerais.

England extrai de sua visão política a substância de seu trabalho; sua confissão foi encerrada com uma frase de Tennessee Williams: "I do not want realism, I want magic" - que bem define seu pensamento. Não se trata absolutamente de subestimar a realidade, mas de compreender que ela não se esgota no pragmatismo quantitativo. Bruno Stagno busca o equilíbrio entre o próprio e o alheio, que julga encontrar nas manifestações mesquias do barocco nos nossos dias. Eolo Maia conclui pela pluralidade e pela diversidade, mas ancorada no solo brasileiro e voltadas para seus cidadãos. Sem nada, não precisamos cantar em uníssono para que a melodia seja bela. RVZ

Facilmente aqui três depoimentos de arquitetos presentes naquele evento, sobre o tema da identidade: Richard England, da ilha de Malta,

Um tapete de tempo e lugar*

Nota
Richard England

Sempre atémido numa arquitetura do regionalismo contemporâneo relacionada especificamente com um processo de evolução, em contraste com um de revolução. Os arquitetos deram às costas ao passado - neste século -, dialogando em termos dogmáticos que eram totalmente independentes dele; e que só acreditavam no desenvolvimento da tecnologia. Por fim, os edifícios não estavam sujeitos a lugares, mas mais do a uma história específica. Os arquitetos tentaram apagar o passado e entraram surpreendentemente perto de conseguir: se a realidade é uma solução universal para um problema que na realidade nunca foi universal.

Hoje, na medida em que o homem se torna mais móvel dentro de nossa civilização globalizada, há um registro, registro uma crescente necessidade de valorizar as raízes e a identidade cultural, valores que são reconhecidos não só como necessidades psicológicas vitais, mas também como equações essenciais para a relação eficaz do homem com sua existência e sua situação básica, no tempo e no espaço de seu planeta.

O Mediterrâneo é afortunado por contar ainda com uma tradição viva na construção, tanto em termos de materiais como de destreza artesanal, o que é uma coisa do passado em países altamente industrializados. Sempre tentei de criar uma arquitetura que se baseasse na floresta: "de uma nova folha, não de uma nova árvore", em oposição com a máxima de Walter Gropius segundo a qual "a arquitetura moderna não se constrói a partir de um galho velho de árvore, mas de uma nova planta que cresce desde as suas raízes". Nesta expressão de continuidade tentei inserir meus edifícios com raízes etínicas básicas e essenciais. Em consequência, meus projetos relacionam-se com galhos frescos e novos que brotam de um tronco, o qual sempre está solidamente enraizado na relação umbilical com o penhasco de um país.

*Excerto de *Journal Club*, Buenos Aires, 31 de maio de 1985.

50



Agência de Mar del Plata. Vista da igreja construída no momento de obras públicas do urbanismo.

Fig. 3. «Do próprio ao alheio: a questão da identidade», *Projeto*, nº 78, août 1985, p. 50.

renouvellement du tissu urbain des villes²⁰. En même temps, les architectes latino-américains commencent à participer plus intensément à des projets d'urbanisme, justement en raison des plans de réaménagement urbains mis en forme par les politiques gouvernementales. Ces dernières ont fortement résonné dans l'organisation spatiale des villes, induisant une concentration du pouvoir et favorisant une spéculation immobilière qui a généré, à son tour, une

20 Edgardo Contreras Nossa, «Renovación urbana del centro de Bogotá: gentrificación del barrio Germania», communication à la XI^e Journée de Sociologie, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2015.

croissance inégalitaire de l'espace urbain²¹. À cet égard, les questions urbaines sont discutées dans les revues en tenant compte de l'ensemble architectural, et parfois patrimonial, surtout dans le cas de *Proa*²². En effet, cette revue discute du patrimoine architectural – qui d'ailleurs y assume un rôle de tout premier plan – dans une perspective qui considère les transformations occasionnées par le développement urbain accéléré des villes colombiennes²³ et parfois latino-américaines, aussi bien dans l'environnement naturel que dans le bâti. On y observe donc une prise de position qui semble considérer l'histoire des villes actuelles comme un point de départ pour son futur²⁴ (fig. 4). Ce positionnement, repris à plusieurs occasions au fil des ans, est encore plus évident surtout avec la publication de projets urbains qui discutent en outre la dimension historique des villes.

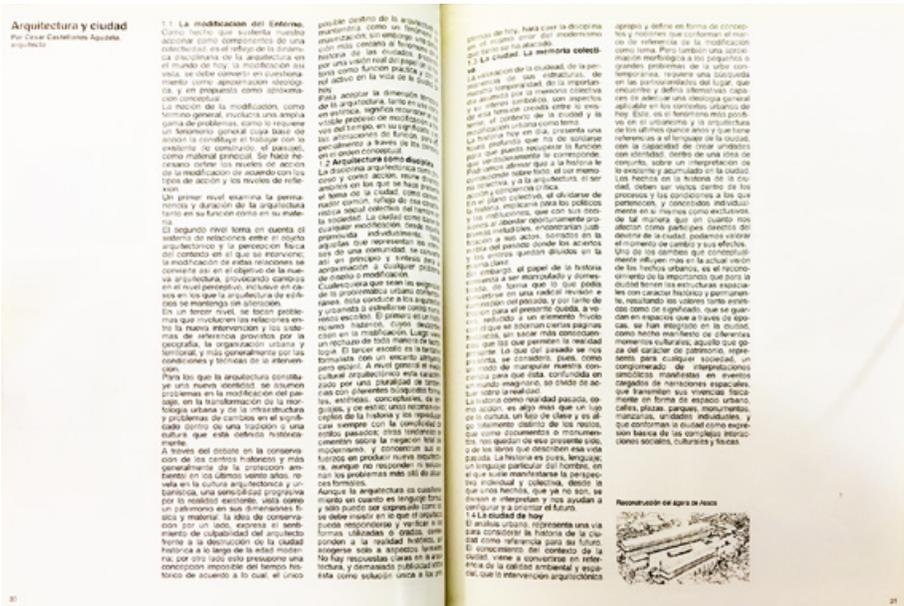


Fig. 4. César Castellanos Agudelo, «Arquitectura y ciudad», *Proa*, n° 390, avril 1990, p. 30-31.

Tous ces textes constituent donc des critiques, avant tout, du système politique et économique qui a transformé les villes latino-américaines en espaces de spéculation. En général, les discours qui y sont portés associent l'activité

- 21 Maria Alice Junqueira Bastos, «A nova crítica e as conexões latino-americanas», *Brasil, arquiteturas após 1950*, op. cit., p. 205.
- 22 Germán Téllez, «Intenciones y Significados en el diseño arquitectónico», *Proa*, n° 289, février 1980, p. 12-15.
- 23 *Ibid.*
- 24 César Castellanos Agudelo, «Arquitectura y ciudad», *Proa*, n° 390, avril 1990, p. 30-31.

sociale et politique de l'architecte latino-américain aux conditions particulières des réalités de ces pays. Par conséquent, on affecte aux architectes la mission de contribuer aux changements nécessaires pour transformer ces villes grâce à des espaces plus adaptés aux besoins des usagers. Ces débats s'intensifient surtout à partir du milieu des années 1980, quand il devient possible d'observer une certaine récurrence dans l'association entre les traditions culturelles et les questions concernant la ville qui aboutit, en 1991, à la réalisation de la Ve SAL autour du thème : *Notre espace urbain : propositions morphologiques*²⁵.

Projeto, Summa et *Proa* sont le vecteur de pensées en faveur d'une discussion plus contextualisée, disposée à développer des méthodes d'analyse propres et mieux adaptées au contexte latino-américain. En même temps, ces revues critiquent l'importation de théories qui, pensées pour d'autres réalités, ne peuvent embrasser dans leur intégralité les tensions internes de l'architecture latino-américaine. À cet égard, ces réflexions se portent surtout sur les aspects suivants : la relation entre « centre » et « périphérie », voire ses implications dans les manifestations culturelles locales, le rôle des différentes techniques constructives et le développement et la notion de l'espace urbain comme patrimoine²⁶. Comme point de convergence entre ces sujets, on trouve la question de l'identité dans l'architecture latino-américaine, question qui se pose à la fois dans les champs de la pratique et de la critique architecturales.

Vers une identité commune en architecture

En considérant le cadre dense et métissé qui marque cette période²⁷, le terme « révision » – de concepts, de lignes de pensée et de positionnements critiques – semble le plus approprié pour décrire la reprise des débats dans le paysage architectural latino-américain des années 1980. Au-delà du cadre socio-économique, ce moment est marqué par des postures architecturales distinctes²⁸, parmi lesquelles on trouve des architectes qui expriment explicitement leurs inquiétudes face à l'architecture moderne. Ils sont notamment influencés par des réflexions produites sur la scène mondiale quelques années auparavant. Dans ce contexte, même si aucune des trois publications ne revendique une affiliation internationale ou une tendance architecturale en particulier, la question de la postmodernité architecturale commence à y être mise en débat dans le but

25 La V^e édition du Séminaire d'architecture latino-américaine a eu lieu à Santiago du Chili en 1991.

26 Francisco Ramírez Potes, « Una mirada a la generación de los ochenta », *Proa*, n° 425, juin 1995, p. 53-59.

27 Ruth Verde Zein, « Crise da Pós-modernidade: especificidades brasileiras », art. cit., p. 197.

28 *Ibid.*

d'offrir aux lecteurs des éléments pour discuter d'une matière qui, bien que déjà connue dans le milieu architectural, suscite encore des questionnements quant à son essence. Or, cette démarche semble être plus liée à la diversité des choix qu'à une seule doctrine restrictive²⁹.

Ainsi, la recherche d'une identité *commune*, où les réalités culturelles, économiques et sociales jouent un rôle très important pour le projet d'architecture, représente un effort d'intégration dont le but est de valoriser une architecture latino-américaine riche, diverse mais surtout *propre* à ces pays. Cette architecture est d'ailleurs souvent associée à un « groupe » et à une réalité plurale³⁰ dans laquelle le droit à la diversité doit être respecté³¹. Pour cette raison, à partir du milieu des années 1980, les lignes éditoriales se réorientent vers la mise en valeur de la richesse culturelle spécifique de l'Amérique latine et de ses régions, et se proposent de contribuer à l'établissement de critères pour analyser leur architecture.

Plusieurs articles sont consacrés à cette question, aussi bien à l'échelle nationale que latino-américaine (**fig. 5**). Ils traitent surtout du besoin d'établir des paramètres appropriés dans les exercices de la pratique et de la critique architecturales, en évitant l'importation de théories exogènes. Cependant, il ne s'agit pas d'isolement³² ni de recherche de nouvelles certitudes afin de remplacer celles qui étaient définies auparavant par les prémisses modernistes. Il faut y voir plutôt l'affirmation d'une conscience critique qui permet de distinguer ce qui est approprié à la réalité et de mettre justement en discussion la pluralité des postures architecturales ainsi que la richesse culturelle des pays latino-américains. Cette prise de position, qui valorise la pluralité mais aussi les identités spécifiques, semble donc se constituer en opposition directe à la proposition d'une architecture universelle, rationnelle et fonctionnelle qui marquait la scène latino-américaine dans les années précédentes, surtout en raison de la diffusion sans modification de modèles étrangers. En conséquence, ce discours prône un changement de posture et une réorientation afin de tourner le regard vers soi-même, et non plus seulement en direction de ce qui se fait à l'extérieur³³.

Les textes publiés dans ces revues discutent souvent la notion de « lieu », qui y revêt une importance particulière. La véritable architecture latino-américaine devrait donc se matérialiser par des démarches plus contextualisées et se porter

29 *Ibid.*, p. 202.

30 Ramón Gutiérrez, « La historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870-1985) », *Summa*, n° 215/216, août 1985, p. 40-60 ; Ramón Gutiérrez, « Identidad en la arquitectura argentina », *Summa*, n° 229, septembre 1986, p. 24-26.

31 Ruth Verde Zein, « Construir a identidade com diversidade », *Projeto*, n° 96, février 1987, p. 56.

32 Ruth Verde Zein, « Panorama da arquitetura brasileira », *Projeto*, n° 91, septembre 1986, p. 77.

33 Acácio Gil Borsóí, « Depoimento », *Projeto*, n° 91, août 1982, p. 54.



Referentes generales

La crisis económica mundial produce como reacción un cerrar filas en los países desarrollados del Norte que, aun acusando los golpes de las circunstancias, continúan en el buen su camino, acomodándose sobre la marcha de los acontecimientos. No abundan las señales, de su parte, de una preocupación por un equilibrio mundial que contemple los problemas de los países periféricos; sus prioridades son insudiables y su visión de futuro no parece advertir, por ejemplo, que la ruina que amenaza a los países hoy fuertemente endeudados con ellos arrastraría también a sus acreedores.

Por otro lado, la crisis despedazó nuestras últimas ilusiones de poder acompañar, aun resacaídos, al ritmo de desarrollo del Norte. Caído nuestro cordón umbilical hace más de un siglo, entramos sin demasiada conciencia —con embargo, en general—, en un estado de dependencia que hoy nos ahoga y que no

señaliza por Último Par. Debese ser una modernidad que no niegue ni nuestros rasgos, una modernidad basada sobre una identidad propia.

Esta tortuosa línea de conciencia, esta necesidad definitiva de identidad es particularmente difícil para nosotros los argentinos, ya que nuestra fijación cultural con Europa ha sido especialmente fuerte, a partir de costumbres —censemos ahora en nuestra arquitectura—, en uno de los ejemplos más decididos del trasplante. Si la adopción de ideas y gustos de ultramar sin tinte propio alguno. Nuestro proverbio "estar al día", estar al tanto, con real intención, de las últimas avanzadas mundiales, nos ha llevado, la más de las veces, a adoptar ideas y lenguajes ajenos, con una capacidad creativa que produce resultados que pueden compararse sin imitación con la mejor producción internacional, pero si bien se logra mantener la modernidad buscada, errática y hostilmente como una sana postura progresista, nuestra producción arquitectónica

Identidad y modernidad

podremos superar fácilmente. Permanecemos ligados en él y, paradójicamente, la brecha que nos separa crece en forma acelerada. Nuestras manifestaciones culturales

—literatura, música, artes plásticas, aun nuestros logros en varias ramas de la ciencia—, demuestran nuestro potencial como pueblos, mientras fracasamos estrepitosamente en la producción propia a veces, interesada otras por modelos económicos importados, por tecnologías y productos importados, y en nuestra eterna dificultad por mantener un sistema democrático de vida.

Nuestra única posibilidad de supervivencia es conseguir afirmarnos sobre bases propias, encontrar caminos alternativos, modelos surgidos de y para las necesidades locales, desde posturas autoconscientes, objetivas y desprejuiciadas, y ante todo modernas.

Es en la definición de los términos de esa modernidad imprescindible donde reside el éxito de nuestras propuestas futuras y que enfrenta la ruptura con nuestra tradición antemoderna,

perdió la relación con su pasado propio y se desentendía de su porvenir a ser en posiciones retrógradas o topocólicas.

Nuestras ciudades —Buenos Aires es un claro ejemplo—, reproducen con entusiasmo el clima urbano de París, más tarde reflejaron con excoherencia el dogma del Movimiento Moderno, siguiendo, en fin, los sucesos internacionales caso a caso hasta hoy. A su punto han sido fuertes estas influencias, que hoy son una parte de nuestra historia que no puede dejarse de lado: son un antecedente más que define nuestra identidad. No es sencillo encontrar los nuevos caminos. La corriente europea va diluyéndose, pero la local es débil, compenetrada con la de otros países como Brasil o México, por ejemplo, aun cuando estos participan también de nuestra problemática general como latinoamericanos.

Es curioso observar, como lo señala el poeta argentino Godofredo Tormo, confundido con Alberto Cruz de la Estrella de

Fig. 5. «Arquitectura en Iberoamérica», *Summa*, nº 212, janvier/ février 1981, p. 22-23.

sur l'établissement de compromis avec les réalités locales³⁴. Cela se matérialise par un effort pour l'établissement d'une critique spécifique, dans la mesure où l'importation de théories issues d'autres pays, tels les pays européens ou nord-américains, est également vue avec une certaine méfiance dans quantité de textes qui se proposent de discuter du panorama architectural du moment³⁵. L'intention est donc de comprendre et d'analyser la production contemporaine

³⁴ Ruth Verde Zein, «Panorama da arquitetura brasileira», art. cit., p. 114.

³⁵ Lala Méndez Mosquera, «Editorial», *Summa*, nº 197, mars 1984, p. 15.

à travers des filtres appropriés³⁶, ainsi que de tracer des lignes directrices afin de construire un cadre qui clarifie, ou du moins éclaire, la multiplicité des postures architecturales.

D'autres architectures latino-américaines

Bien que présente dans l'architecture latino-américaine dans les décennies précédentes – et même pendant la période d'or de l'architecture moderniste³⁷ –, cette valorisation des particularités locales ne domine pas le scénario architectural jusqu'aux années 1980. À partir de cette période, elle occupe de plus en plus les pages des revues spécialisées, reflétant les débats qu'elle suscite lors des rencontres d'architectes et au sein de quelques ouvrages bibliographiques – écrits notamment par les mêmes personnages impliqués dans la presse spécialisée, comme Marina Waisman, Alberto Saldarriaga Roa, Silvia Arango et Enrique Browne³⁸. Ce positionnement s'avère encore plus évident au vu des choix variés des architectes ainsi que des projets qui indiquent déjà une posture tendant vers la « pluralité » en architecture. Cette pluralité est liée au rejet croissant de la réduction stylistique et technologique de l'architecture moderniste³⁹. En conséquence, la recherche d'une identité architecturale se reflète dans la construction d'une historiographie, voire d'une théorie et d'une critique propres au continent latino-américain, mais également dans la dimension bâtie de l'architecture qui se montre sensible aux éléments locaux et aux aspects culturels d'une réalité spécifique, éventuellement incorporés aux partis architecturaux.

Depuis la fin des années 1970, la recherche de matériaux et de technologies constructives plus adaptés à la réalité économique et aux conditions climatiques de ces pays encourage la conception « d'autres architectures » plus contextualisées se distanciant de plus en plus de la logique fonctionnaliste. Ainsi, le choix des projets met en évidence que les « architectures contextualisées » ne demeurent plus des exemples périphériques, mais font au contraire partie intégrante de la pratique conceptuelle des architectes pendant les années 1980,

36 À cet égard, la notion de « concepts instrumentaux », développée par Marina Waisman, se montre pertinente selon l'auteur, afin de théoriser sur les architectures latino-américaines, ou toute autre réalité issue de cette même réalité ou, plus précisément, de ses problématiques. Marina Waisman, *El Interior de la Historia*, Bogota, Escala, 1993, p. 36.

37 Enrique Browne, *Otra arquitectura en América Latina*, Mexico, Gustavo Gili, 1986, *passim*.

38 Francisco Ramírez Potes, « Una mirada a la generación de los ochenta », art. cit., p. 53.

39 Carlos Eduardo Comas, « Arquiteutura Brasileira : Anos 80 – Um fio de esperança », *Revista AU*, n° 28, octobre 1986, p. 92-94.

constituant ainsi un mouvement qui s'étend au moins jusqu'au milieu de la décennie suivante.

La valorisation de la diversité architecturale fait la part belle aux architectures régionales, notamment celles situées hors des grands centres urbains. Cette production semble s'opposer à l'importation de valeurs étrangères, notamment celles prônées par l'architecture moderniste internationale, avec son caractère universel et rationnel. Ceci est également évoqué par les textes qui discutent de l'interprétation du concept de « lieu » et de la relation que les architectes établissent entre les bâtiments et celui-ci⁴⁰.

En général, on constate une certaine homogénéité au sein des trois revues en ce qui concerne la publication d'exemples concrets de ces architectures, que ce soit de façon isolée ou dans des rubriques, publiées sporadiquement, qui regroupent la production architecturale de certaines régions. Ces exemples mettent en évidence, d'une part l'adaptabilité des expériences régionales à la réalité latino-américaine et, d'autre part, la cohérence entre les techniques constructives adoptées, voire même les choix formels, et le climat et les traditions culturelles locales. À partir de ce matériel, il est aussi bien possible d'observer combien de nouvelles manifestations architecturales sont organisées en dehors des grands centres, que d'appréhender le vaste répertoire constructif adopté par les architectes. De surcroît, sans que soit établie une amorce dogmatique rigide et grâce à un vaste répertoire formel d'options constructives, les architectes sont libres de choisir les manières les plus appropriées pour intégrer leur travail au lieu ; c'est pourquoi leurs réalisations se caractérisent surtout par la pluralité des solutions, mises en valeur par les critères de sélection des revues. En conséquence, ces architectures semblent constituer en elles-mêmes une critique de la répétition des modèles dans les bâtiments publics, devenue pratique courante dans le paysage architectural de ces pays au cours des années précédentes, en particulier pour ce qui concerne le logement social. Ainsi, les architectes engagés dans cette démarche cherchent des solutions, à la fois typologiques, constructives et formelles, pour insérer l'objet d'architecture dans le lieu, en proposant des créations qui dialoguent avec la réalité locale. Ces propositions plus réalistes, qui ne se préoccupent pas de témoigner du développement technologique à travers l'architecture, sont bien plus sensibles aux manifestations culturelles spécifiques de chaque région et, dans leur grande majorité, semblent montrer une sensibilité accrue à l'égard des usagers, en tenant compte de leurs préférences ou de leurs besoins personnels.

⁴⁰ Jorge Mario Jauregui, « A casa : encontro de arquitetura, poesia e psicanalise », *Projeto*, n°51, mai 1983, p. 54.

En général, les choix de projets mettent en évidence différents artifices utilisés par les architectes pour contextualiser leurs œuvres dans le lieu. Toutefois, cette pratique n'exclut pas les autres qui, au contraire, tendent à se mélanger et à coexister dans une même architecture. D'abord, certaines mettent en avant des matériaux et des techniques constructives traditionnelles, en se préoccupant également des aspects climatiques : cette adéquation au climat local est l'une des solutions les plus explorées, soit à travers le choix des matériaux, soit en mettant en œuvre certains aspects formels du bâtiment de façon stratégique, et notamment ses ouvertures. De surcroît, le site historico-urbain et ses caractéristiques géographiques, voire les bâtiments relevant d'autres programmes construits alentour, représentent parfois une source référentielle, de même que la topographie et la végétation.

Il faut noter, cependant, que la présence de ce type de réalisations dans les trois revues évolue progressivement et s'intensifie au fur et à mesure que les débats sur le régionalisme se fortifient en Amérique latine à partir de la moitié des années 1980. Il est possible de faire le lien entre le discours sur la diversité évoqué à plusieurs reprises et la production bâtie d'une architecture caractérisée par une plus grande attention aux particularités locales, qui, dans ce cas, constituent les aspects majeurs définissant le parti architectural.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Natalia Lubiana, *Lectures contrastées : politiques éditoriales dans le champ architectural en Amérique latine (1980-1995)*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2017-2018.

LA COUVERTURE DES ARÈNES DE NÎMES (1988-2005) ENJEUX ET RÉALITÉS D'UNE INTERVENTION CONTEMPORAINE DANS L'EXISTANT

MATHILDE PONS

Si l'amphithéâtre de Nîmes apparaît aujourd'hui comme un lieu majeur de la vie culturelle nîmoise, c'est entre 1988 et 2005 que l'édifice romain fut au paroxysme de son usage. Jean Bousquet, élu à la mairie en 1983¹, met en place une politique culturelle nouvelle et dynamique, où l'architecture – contemporaine et ancienne – tient un rôle prédominant. Il choisit de s'appuyer sur le patrimoine exceptionnel de l'amphithéâtre pour créer un « monument du spectacle »². Dès 1984, après avoir impulsé des travaux de rénovation et d'aménagements scénographiques pour la période estivale³, il émet l'intention de couvrir l'édifice pendant la période hivernale afin de permettre aux Nîmois de jouir tout au long de l'année d'un lieu pouvant accueillir divertissements et événements culturels. L'architecte Michel Day, déjà chargé de l'aménagement scénographique estival, travaille entre octobre 1984 et octobre 1985 à une proposition qui ne sera toutefois pas retenue⁴. En mars 1986, un appel à candidatures est publié dans *Le Moniteur des Travaux Publics et du Bâtiment* afin de susciter une réelle recherche architecturale. Mais, quelques semaines à peine après son annonce, le concours est abandonné : les contraintes techniques, les conditions d'exploitation du site et le coût estimatif jugé trop important n'autorisent pas de solution acceptable⁵. Cependant, Nicolas Michelin (né en 1955) et Finn Geipel (né en 1958), jeune duo d'architectes ambitieux, jugent la structure originale qu'ils avaient imaginée pour le concours conforme aux attentes du projet. En juillet 1986, presque effrontément, ils présentent à la mairie de Nîmes leur idée :

- 1 Jean Bousquet, fondateur de la marque Cacharel en 1958, a été maire de Nîmes de 1983 à 1995, avec l'étiquette UDF-PR.
- 2 *Les arènes couvertes, Le monument du spectacle*, collection Grands projets et réalisations, Ville de Nîmes, 1988.
- 3 Archives municipales de la ville de Nîmes, 2W52.
- 4 Archives municipales de la ville de Nîmes, 123W190.
- 5 *Les arènes couvertes, Le monument du spectacle, op. cit.*

une structure auto-stable couvrant 4 200m², dont l'élément principal est une « lentille pneumatique » formée par l'assemblage de deux toiles en tissu polyester recouvertes par un film PVC, formant un coussin d'air maintenu sous pression par des ventilateurs. Jean Bousquet, très enthousiaste, parle alors d'« un geste romain »⁶. Avec son aval, Nicolas Michelin et Finn Geipel poursuivent leur étude jusqu'à la présentation, en juillet 1987, du projet définitif de « l'Ovnîmes » devant la Commission Supérieure des Monuments Historiques⁷ (**fig. 1**). Malgré l'avis défavorable de cette dernière, Jean Bousquet continue de défendre le projet et obtient, le 7 décembre 1987, l'accord du ministère de la Culture, alors dirigé par François Léotard⁸. Le 24 décembre 1988, au terme d'un véritable bras de fer opposant ambitions politiques et services patrimoniaux, la couverture des arènes de Nîmes est inaugurée (**fig. 2**). Cet article revient sur les enjeux soulevés par cette intervention dans un monument historique emblématique, en étudiant d'abord le rapport entre patrimoine monumental et création contemporaine du point de vue politique puis du point de vue patrimonial, et en analysant enfin la réalité de l'intervention dans l'amphithéâtre.



Fig. 1. Maquette du projet final de couverture des arènes de Nîmes. Archives municipales de la ville de Nîmes, 6C449.

- 6 Entretien réalisé avec Nicolas Michelin, 27 mars 2018.
- 7 Archives municipales de la ville de Nîmes, 2W52.
- 8 Archives municipales de la ville de Nîmes, 123W190.



Fig. 2. « L'Ovnîmes », vue aérienne, Nîmes. Archives de l'Agence Nicolas Michelin & Associés.

Défis expérimentaux d'une structure originale

Quand Jean Bousquet est élu maire de Nîmes en 1983, la ville connaît une rupture politique. Le fondateur de la maison Cacharel souhaite « faire entrer Nîmes dans le *xxi*^e siècle, à l'ère de la modernité »⁹ et accorde pour cela une grande importance à l'enrichissement de la vie culturelle nîmoise. Dans une logique proche de celle des récents gouvernements¹⁰, le nouveau maire de Nîmes donne à l'architecture une fonction emblématique et politique; il entend marquer de son empreinte le paysage urbain. En quatorze ans, il ne lance pas moins de quinze projets: « restaurer, réhabiliter, construire » deviennent les maîtres-mots de la politique municipale¹¹. Ils apportent à Nîmes quelques grands noms de la scène architecturale contemporaine dont Norman Foster, vainqueur d'un

9 Fanny Bocklandt, 1983-1995: « *Expérience Nîmes* », de *l'art dans la ville à l'art de la ville*, Master 2 Histoire de l'architecture, sous la direction de Jean-Philippe Garric, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015-2016, p. 33.

10 Nous pouvons citer, entre autres: Georges Pompidou et la décision, en 1969, de la création du Centre Georges Pompidou (Paris, 1971-1977, arch.: Richard Rogers, Renzo Piano); François Mitterrand et le projet Grand Louvre (Paris, pyramide: 1983-1989, aménagement du musée: 1983-1997; arch. pyramide: Ioh Ming Pei, Georges Duval, Michel Macary; arch. musée: Ioh Ming Pei, Michel Macary, Jean-Michel Wilmotte), la Grande Arche de la Défense (Paris, 1985-1989, arch.: Johan Otto von Spreckelsen, Paul Andreu), l'Institut du Monde Arabe (Paris, 1981-1988, arch.: Jean Nouvel, Gilbert Lézénès, Pierre Soria, Architecture Studio) ou encore l'Opéra Bastille (Paris, 1985-1989, arch.: Carlos Ott).

11 Ville de Nîmes, *Nîmes futur immédiat*, mission du développement économique, Nîmes, mai 1987.

concours international pour réhabiliter le site de l'ancien théâtre municipal construit en 1827 et incendié en 1952. Face à la Maison Carrée, symbole de la romanité nîmoise, l'architecte britannique conçoit un temple contemporain, « élément majeur du renouveau architectural »¹² de la cité. La construction de la Maison Carrée par Norman Foster témoigne de la vision et de l'ambition culturelles de Jean Bousquet, et ouvre la voie à de nombreux autres projets. L'immeuble de logements sociaux Nemausus (1985-1987, arch. : Jean Nouvel), édifié à la jonction entre le centre-ville et la périphérie, le réaménagement de la place d'Assas et de la place du Marché (1986, art. : Martial Raysse, Philippe Starck), le réaménagement de l'hôtel de ville et des halles publiques (1986-1987, arch. : Wilmotte & Associés), l'immeuble de bureaux et d'habitations Colisée (1987, arch. : Kishō Kurokawa, Mieko Inoue) ou encore le réaménagement du théâtre municipal (1988, arch. : Wilmotte & Associés) sont autant de projets qui témoignent d'un contexte d'effervescence créatrice, de propositions originales en termes d'architecture et d'urbanisme. Bientôt, l'attention de Jean Bousquet se porte sur l'amphithéâtre nîmois.

La demande de Jean Bousquet nécessite une réponse à la hauteur de sa singularité. Alors qu'au mi-mandat du maire de Nîmes le projet de Michel Day est écarté et que l'appel à candidatures lancé en mars 1986 est annulé, la couverture des arènes de Nîmes ne semble plus être qu'une utopie politique irréalisable. Pourtant, Nicolas Michelin et Finn Geipel proposent un projet innovant d'un point de vue technique et formel autorisant de nouvelles potentialités d'usage. En collaboration avec l'agence d'ingénierie Schlaich Bergermann Partner, l'équipe¹³ met au point un concept mettant en jeu des réflexions architecturales, techniques, patrimoniales, scénographiques et acoustiques inédites. Sa traduction architecturale est une structure horizontale en acier de forme elliptique constituée d'un anneau de compression, supporté par trente poteaux cylindriques en acier, de dix mètres de hauteur et 35 centimètres de diamètre, articulés aux pieds sur des platines métalliques fixées sur les pierres antiques. L'anneau soutient deux membranes – toiles en tissu polyester recouvertes par un film PVC pour la membrane inférieure comme pour la membrane supérieure – qui forment

12 *Carré d'art*, Nîmes, Médiathèque-Musée d'art contemporain, 1988.

13 L'équipe de maîtrise d'œuvre est constituée dans son ensemble par : Finn Geipel et Nicolas Michelin pour LAB.F.A.C. (architectes), Schlaich Bergermann Partner (ingénieurs), Bureau d'Études Techniques Bleuses (ingénieur électricien), BET Malnuit (ingénieur chauffagiste), Roger Lamoral (acousticien), Guy Bonardi (scénographe), SOCOTEC (contrôleur technique). Montage de la structure : Baudin-Chateaufort, Groupement des métalliers du Gard. Entreprises sous-traitantes : Établissement Sele (maçonnerie), Sud Electricité (électricité), Marcou et Laurent Bouillet (chauffage), Chalvidant (menuiserie), Merlo (façades mobiles), C.T.C (adaptations), Carrel (canalisations), Stromeyer Ingenieurbau (réalisation de la toile).

une lentille de 4 200 m² maintenue sous pression grâce à des ventilateurs et à un pressostat¹⁴ régulant la pression selon les conditions météorologiques. L'ensemble pèse 12 tonnes. Deux systèmes de câbles complètent l'installation : des câbles radiaux accrochés à chaque tête de poteau exercent une force de compression dans l'anneau entre les deux toiles, tels les rayons d'une roue de bicyclette ; des câbles formant une résille rectangulaire sont placés sous la toile inférieure afin de supporter le grill scénographique suspendu à une hauteur de 12,50 mètres. Un plateau périphérique est disposé le long de l'anneau de compression, sur une longueur de 240 mètres. La fermeture complète de la salle est enfin permise grâce à une façade transparente constituée de quatre cent cinquante lames en polycarbonates assemblées en trente panneaux placés entre les poteaux. La salle atteint 92,70 mètres dans son axe le plus long et 61,50 mètres pour le plus court.

Cet exploit technique permet de disposer d'un espace couvert pouvant accueillir jusqu'à 8 000 spectateurs, rivalisant directement, tant sur le plan pratique que sur le plan financier, avec les Zénith nouvellement créés en province¹⁵. En effet, alors que le Zénith de Montpellier (1986, Chaix & Morel et Associés) revient à 154 millions de francs pour une capacité d'accueil de 6 300 places, le coût de la couverture des arènes est estimé à 51 millions de francs¹⁶. « L'Ovnîmes » apparaît alors non seulement comme l'une des salles couvertes jouissant de la plus grande capacité d'accueil en France, mais aussi l'une des mieux placées et des plus rentables. Il est également pensé par ses constructeurs pour devenir un lieu de spectacles nouveau et singulier. La structure offre en effet une vision à 360 degrés, tant sur l'intérieur de la piste que sur l'extérieur grâce à la transparence de la façade périphérique ; elle offre également un jeu géométrique entre la « bulle » gonflable et la forme elliptique de l'amphithéâtre. Outre la pluralité des aménagements scénographiques possibles, un réel dialogue est ainsi instauré entre la nouvelle structure et le monument antique, incarnation réussie d'une volonté d'architecture expérimentale. Dans l'avant-projet envoyé aux services techniques de la ville de Nîmes en juillet 1986, Nicolas Michelin et Finn Geipel écrivaient vouloir « conférer à cet espace scénique un 'plus', c'est-à-dire une caractéristique unique qui confère à la 'salle' ainsi créée une dimension scénographique supplémentaire qui la distingue des autres salles de spectacles »¹⁷. Cette volonté est réitérée en janvier 1987 devant la Commission supérieure des

14 Objet permettant de maintenir constante la pression d'un fluide dans une enceinte (définition Larousse).

15 Carol Maillard, *Les Zénith en France : histoire de 1984 à nos jours*, Paris, Archibooks + Sautereau, 2010.

16 Archives municipales de la ville de Nîmes, 72W30.

17 Archives municipales de la ville de Nîmes, 123W190.

Monuments historiques¹⁸, et le dialogue entre modernité et antiquité, « entre haute technologie et force historique »¹⁹ est justifié par sa capacité à mettre en place un « spectacle total ». L'amphithéâtre de Nîmes incarne alors le « monument du spectacle » souhaité par Jean Bousquet, symbole architectural d'une politique culturelle très forte qui choisit de mettre en avant un discours de la modernité tout en revalorisant le patrimoine antique de la ville (fig. 3).



Fig. 3. Prospectus « Le monument du spectacle, Inauguration des arènes couvertes », Archives de l'Agence Nicolas Michelin & Associés.

Dès 1983, Jean Bousquet affirme vouloir faire entrer Nîmes dans l'ère de la modernité²⁰. La valorisation de la ville à l'échelle nationale doit passer par une promotion claire de ses ressources et de son identité. À cette fin, une véritable campagne de communication est lancée. En 1987, la mission du développement économique de la ville de Nîmes publie un document qui témoigne de cette ambition : *Nîmes, futur immédiat*²¹. Nîmes « communique », Nîmes « s'enthousiasme »,

18 Archives municipales de la ville de Nîmes, 2W54.

19 *Les arènes couvertes, Le monument du spectacle*, op. cit.

20 Fanny Bocklandt, 1983-1995: « *Expérience Nîmes* », de *l'art dans la ville à l'art de la ville*, op. cit., p. 33.

21 Ville de Nîmes, *Nîmes, futur immédiat*, Nîmes, Mission du développement économique, 1987.

Nîmes « séduit », Nîmes « crée ». La publication promeut une activité intense de la ville, une actualité, un dynamisme. Cette communication ancre toujours les perspectives futures de la ville dans l'héritage de son passé. La présentation de Nîmes ne se fait jamais sans l'évocation de son histoire romaine : Nîmes commence avec Nemausus, d'où elle puise une « identité profonde, à jamais ancrée dans la mémoire collective ». Le projet de ville présenté est donc clair : « construire l'avenir sur les bases même du passé », alors même que le discours politique se veut porter vers une modernité nouvelle. Dans ses travaux, Catherine Bernié-Boissard souligne « la force de l'identité »²² dans la construction et le fonctionnement de la ville. Cette dernière semble absolument dépendante de son patrimoine, de façon positive autant qu'ambiguë : il sert son développement économique tout en le restreignant à un domaine précis. Le patrimoine romain apparaît donc comme une passion identitaire. Les acteurs de la vie municipale défendent cet héritage antique pour en tirer profit, servir le développement de leur ville autant que pour construire son identité²³. En 1996, alors qu'il revenait *a posteriori* sur son projet urbain pour la ville, Jean Bousquet affirmait avoir voulu respecter le patrimoine ancien sans pour autant excentrer les nouveaux projets²⁴. Il expliquait avoir jugé essentiel de « s'adresser à des grands maîtres d'aujourd'hui pour dialoguer avec les grands maîtres d'autrefois », pour faire « cohabiter les siècles ». Il est évident que les architectes de renommée internationale chargés d'intervenir dans la ville de Nîmes entre 1983 et 1995 ont établi un dialogue, voire une référence notoire, avec le patrimoine romain, tant dans les formes architecturales que dans la dénomination des projets. Catherine Bernié-Boissard constate que « les réalisations présentées comme symboles de la modernité sont toutes empruntées d'imitation de l'antique »²⁵. Dans le cas de la couverture des arènes de Nîmes, le recours au patrimoine pour promouvoir la « modernité » est absolument direct. Dans les autres projets portés par Jean Bousquet, il se manifeste de façon plus indirecte, soit par l'analogie formelle (Norman Foster, pour le projet du Carré d'art, se place directement en miroir, presque révérencieusement, de la Maison Carrée), soit par le nom (Jean Nouvel construit *Nemausus*; Kishō Kurokawa et Mieko Inoue reprennent autant la forme que le nom d'un édifice antique emblématique : le Colisée). Au service d'une

22 Catherine Bernié-Boissard, *Nîmes, questions pour une ville : lieux, enjeux, figures du social*, Montpellier, publication ARPES, 1995.

23 Laurent Fournier Sébastien, Dominique Crozat, Catherine Bernié-Boissard, *Patrimoine et désirs d'identité*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 8.

24 « Le deuxième vêtement », Jean-Yves Andrieux, Frédéric Seitz, *Pratiques architecturales et enjeux politiques : France, 1945-1995, op. cit.*, p. 155-168.

25 Catherine Bernié-Boissard, *Nîmes, questions pour une ville : lieux, enjeux, figures du social*, op. cit., p. 104.

politique identitaire très forte développée par la municipalité de Nîmes, ces projets témoignent d'une certaine humilité face à l'héritage romain. Idéale pour les défenseurs d'un passéisme patrimonial, cette situation est néanmoins en passe, selon Catherine Bernié-Boissard²⁶, « d'illustrer une inquiétante mimésis architecturale », transformant la ville en une « ville postiche », pâle copie de ce qu'elle a été : « Nîmes conjugue le futur en déclinant perpétuellement le passé ». Le rapport à l'héritage antique dans la construction d'une politique culturelle pourrait alors sembler à double tranchant.

Les arènes de Nîmes à l'épreuve de l'évolution de la notion de patrimoine

La politique culturelle de Jean Bousquet s'inscrit pourtant dans un contexte plus général d'évolution idéologique où de nouvelles doctrines patrimoniales ne manquent pas de s'affirmer. Si le gouvernement de François Mitterrand fait preuve d'initiative en matière de création architecturale²⁷, il témoigne également d'une vision politisée et élargie du patrimoine²⁸. Études et rapports sont lancés pour en comprendre les enjeux. Max Querrien²⁹, notamment, remet en 1982 à Jack Lang son rapport *Pour une nouvelle politique du patrimoine*. Il y défend, entre autres, une archéologie métropolitaine mieux organisée, une communication culturelle plus ouverte et enfin une décentralisation des actions patrimoniales³⁰. Cette idéologie doit se manifester au travers d'un patrimoine apparaissant comme plus accessible, plus familier et plus « vivant » pour l'ensemble de la population³¹. Selon Jean-Yves Andrieux et Fabienne Chevallier, Max Querrien renouvelle ainsi la définition des monuments historiques et souligne leur importance dans « la charge humaine dont ces témoins sont la trace, la démarche dont ils sont issus »³². Pour les rendre accessibles à tous, s'impose alors l'idée qu'il faut « les réutiliser, les réanimer, les réinsérer ». Autant que François Mitterrand avec le

26 *Ibid.*, p. 106.

27 Philippe Poirrier, *Les politiques du patrimoine en France sous la Ve République, D'une politique étatique à une politique nationale*, p. 6, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00569258/document>.

28 Jean-Yves Andrieux, Fabienne Chevallier, *Le patrimoine monumental : sources, objets et représentations*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 399.

29 Max Querrien a été directeur de l'Architecture sous la mandature d'André Malraux.

30 Max Querrien, *Pour une nouvelle politique du patrimoine : rapport au ministre de la culture, juin 1982*, Paris, La Documentation française, 1982.

31 Jean-Yves Andrieux, Fabienne Chevallier, *Le patrimoine monumental*, *op. cit.*, p. 405.

32 *Ibid.*

projet du Grand Louvre par exemple, Jean Bousquet semble tenir compte de cette impulsion idéologique nouvelle et en présente une application directe.

Ces réflexions politiques trouvent leurs fondements dans des raisonnements antérieurs. Dès 1978, les acteurs du patrimoine interrogeaient le rapport au monument historique et à l'architecture contemporaine. Plusieurs événements convergent pour donner à la « réutilisation » du patrimoine une importance sans précédent³³ : le Conseil International des Monuments et des Sites organise en octobre 1978 un congrès intitulé « Utiliser les monuments historiques »³⁴ et pose alors la question de l'avenir du patrimoine ; les auteurs Xavier Fabre et François Arnaud, après une étude réalisée en 1977, tentent de dresser un bilan et une analyse critique des expériences récentes de réutilisation de l'existant³⁵ ; en 1982, l'École du Louvre organise une rencontre sur le thème « Conservation du patrimoine et création contemporaine : complémentarité ou alternative ? » et étudie la relation qu'a entretenue la création contemporaine avec l'existant au fil des périodes historiques et artistiques³⁶ ; en 1984, le colloque « Les monuments historiques demain » s'interroge sur le devenir des édifices en matière de protection et d'interaction avec les collectivités³⁷ : « Faut-il contempler les monuments historiques ou les réinvestir en leur trouvant de nouveaux usages sociaux ? »³⁸. La communauté scientifique se questionne donc sur les idéologies patrimoniales à adopter et les actions à défendre en rapport aux monuments historiques. Dans ce contexte, les interventions architecturales ou événementielles peuvent apparaître tant audacieuses qu'inévitables ou déplacées. Des exemples d'animation et d'utilisation du patrimoine monumental se multiplient tant à l'échelle présidentielle (le projet du Grand Louvre à Paris en est l'exemple le plus frappant) que municipale (la réhabilitation de la Vieille Charité à Marseille en 1986 ou la restauration de l'opéra municipal de Lyon entre 1989 et 1993, entre autres).

Aussi, de 1986 à 1988, le ministre de la Culture François Léotard soutient cette approche et développe une réflexion générale sur la question des usages

33 Dominique Rouillard, « Le monument à l'ère de l'événement », *Monumental*, « Création architecturale et monument historique », 2013, p. 6.

34 « Utiliser les monuments historiques », *Les Monuments Historiques de la France*, octobre 1978.

35 François Arnaud, Xavier Fabre, *Réutiliser le patrimoine architectural*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1978.

36 Dominique Ponneau (dir.), *Rencontres de l'École du Louvre, Conservation du patrimoine et création contemporaine : complémentarité ou alternative ?*, Paris, École du Louvre, 1982.

37 Direction du patrimoine, Mission des relations extérieures, *Les monuments historiques demain*, [colloque, Paris, La Salpêtrière, novembre 1984], Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1987, p. 7-8.

38 *Ibid.*, p. 8.

du patrimoine pour promouvoir son animation³⁹. Lorsque Jean Bousquet écrit au ministre pour solliciter son attention sur le projet de couverture des arènes après l'avis défavorable de la Commission Supérieure des Monuments Historiques⁴⁰, il s'appuie donc sur cet argument : ce projet s'inscrit parfaitement dans la politique culturelle dynamique et ambitieuse défendue par le ministère. Alors que l'édifice romain est déjà prépondérant dans l'activité estivale de la ville, sa couverture doit lui permettre de devenir un lieu phare tout au long de l'année. Ainsi réinvesti, le monument deviendrait, grâce à la « bulle » et selon la ville, « le lieu de toutes les passions, de tous les défis », où « chacun est à la fois témoin et acteur dans cet espace où l'architecture des romains et les lignes de notre temps s'harmonisent »⁴¹. L'amphithéâtre s'impose comme un lieu unique. Il alimente un discours communicationnel qui promeut la ville tant au niveau national qu'international : les fascicules de présentation de la couverture des arènes sont illustrés de photographies d'événements marquants, aussi divers que les championnats d'Europe de boxe, la représentation des ballets de la compagnie Béjart, la tenue de forums ou encore la mise en place de la Feria de Primavera, dont les échos puissants ne font qu'accroître l'importance de la ville dans l'actualité de la tauromachie. Pour la revue espagnole *Aplausos*, la lentille des arènes est en effet « une conquête du futur »⁴² (**fig. 4**). Jean Bousquet peut finalement défendre l'idée selon laquelle l'utilisation de l'amphithéâtre tout au long de l'année permet d'engendrer « des retombées économiques non négligeables »⁴³. Dans un contexte de reconsidération de la notion de patrimoine et de ses usages, la couverture des arènes de Nîmes se révèle donc un projet de réinvestissement d'un monument antique permettant de donner un « souffle de vie »⁴⁴ à l'édifice, mais également à la ville : elle devient un facteur de développement économique local et global.

Si la municipalité fait de la couverture des arènes un outil de communication et de développement, elle met aussi en avant l'idée selon laquelle intervenir dans l'édifice permettrait de mieux transmettre son histoire. L'ICOM (Conseil International des Musées) définit la conservation comme toutes les actions et mesures mises en œuvre pour sauvegarder le patrimoine tout en garantissant son accessibilité aux générations présentes et futures⁴⁵. Utiliser

39 Philippe Poirrier, *Les politiques du patrimoine en France sous la Ve République*, op. cit., p. 7.

40 Courrier en date du 24 juillet 1987, archives municipales de la ville de Nîmes, 2W52.

41 Archives municipales de la ville de Nîmes, 6C991.

42 « Nîmes ya tiene tres ferias », *Aplausos*, février 1989.

43 Archives municipales de la ville de Nîmes, 6C991.

44 Philippe Poirrier, *Les politiques du patrimoine en France sous la Ve République*, op. cit., p. 6.

45 Définition rappelée par les membres de l'ICOM à l'occasion de la XV^e conférence triennale, New Delhi, 22-26 septembre 2008.



Fig. 4. Corrida, feria de Primavera, amphithéâtre de Nîmes. Archives municipales de la ville de Nîmes, 6C991.

un monument historique, plus qu'utiliser son image, pose donc la question de sa conservation. La ville de Nîmes possédant certains des monuments romains les mieux conservés de France (Maison Carrée, temple de Diane, tour Magne, amphithéâtre), le patrimoine antique génère une activité économique essentielle entre contemplation, intervention et utilisation. Sa conservation, compte tenu de son statut, est délicate. En 2001 et 2002, la revue *Monumental* s'est intéressée à la question de la place des ruines et patrimoine antique dans la société et a identifié plusieurs approches⁴⁶. À Nîmes, jusqu'à l'arrivée de Jean Bousquet, les services patrimoniaux avaient choisi de « partager » les usages possibles de l'amphithéâtre romain : s'il retrouvait sa fonction antique de lieu de divertissement pendant la période estivale, son architecture s'offrait librement au visiteur pendant la période hivernale. À partir de sa couverture en 1988, il jouit d'une fonction dynamique et d'une activité accrue qui l'intègre au quotidien des habitants. Emblème historique, l'édifice devient aussi un emblème de la vie culturelle. Plus que son image, sa fonction perdure. Le monument est un véritable « médiateur » permettant « d'établir des passerelles entre les époques »⁴⁷ et grâce auquel l'appropriation du lieu par les habitants ne se fait

⁴⁶ « Vivre avec les ruines », *Monumental*, 2001 ; « Le patrimoine antique », *Monumental*, 2002.

⁴⁷ Jean-Noël Mathieu (dir.), *Architecture historique et projets contemporains : La reprise des monuments, Pratiques de la réutilisation sur 40 sites en Europe aujourd'hui*, Paris, Le Moniteur, 2003, p. 44.

plus seulement à travers l'image de représentations « d'un temps révolu » mais bien à travers des représentations « propres au présent ».

Cette utilisation est considérée par les défenseurs du projet comme une façon rationnelle de conserver le monument. Ainsi, Nicolas Michelin se rappelle que l'architecte en chef des Monuments historiques, Jean-Pierre Dufoix, jugeait à l'époque qu'utiliser un bâtiment était le préserver⁴⁸. Suzanne Barthélémy, historienne, maîtresse de conférences honoraire à l'université ParisX, écrivait également dans une plaquette municipale de présentation du projet que de nombreux archéologues considéraient que : « C'est préserver à bon escient les pierres vénérables que de les faire vivre intensément »⁴⁹. De fait, l'intervention dans les arènes de Nîmes redonne au monument l'attention privilégiée des services des Monuments historiques : l'étude des archives de la Conservation régionale des Monuments historiques de la région Occitanie a permis d'observer qu'à partir de 1984, études et projets de restauration se multiplient alors qu'ils avaient été inexistants pendant près d'un siècle⁵⁰. L'intervention contemporaine prenant la forme précise d'une « couverture », l'idée d'une préservation directe de l'édifice est avancée par les défenseurs du projet⁵¹ : la couverture finalement installée, en plus des travaux relancés par les Monuments historiques, permet une isolation de la partie inférieure et centrale de l'amphithéâtre et devient un abri pour une partie des pierres antiques. Autant qu'un objet de développement économique, la couverture des arènes se révèle donc aussi être un facteur de conservation matérielle et immatérielle de l'édifice : l'amphithéâtre est « réactualisé » tant dans la conscience collective des habitants de la ville que dans l'intérêt des services patrimoniaux.

La possibilité d'intervention dans l'amphithéâtre de Nîmes, quoi qu'elle entraîne un éveil de considération et de conservation du patrimoine, n'est possible que sur la base de sa réversibilité. Au moyen d'une architecture textile et temporaire, Finn Geipel et Nicolas Michelin élaborent un système permettant de conserver l'édifice dans son intégrité historique. Plus encore, ils choisissent de s'inscrire dans la tradition romaine du *velum*. Suzanne Barthélémy défend le projet en expliquant que les auteurs latins, tels Tite Live, Pline l'Ancien ou Ovide, évoquaient le confort par ce dispositif à l'époque de gloire du Colisée, dont l'amphithéâtre nîmois est directement inspiré⁵². Outre une volonté

48 Entretien réalisé avec Nicolas Michelin, 27 mars 2018.

49 « Les arènes, ça assure », archives municipales de la ville de Nîmes, 2W54.

50 Archives de la Conservation régionale des Monuments historiques, Occitanie, 1339; 0108; 1746; 2929.

51 Suzanne Barthélémy (*Les arènes couvertes, Le Monument du spectacle, op. cit.*); Jean-Pierre Dufoix (Archives municipales de la ville de Nîmes, 2W52).

52 *Les arènes couvertes, Le Monument du spectacle, op. cit.*

d'immerger le spectateur dans la représentation grâce à la forme elliptique de l'amphithéâtre et à des installations scénographiques sophistiquées telles que des cassolettes de parfum disposées dans les gradins, d'immenses toiles déployées au-dessus des gradins formaient un abri. Ce *velum*, supporté par un réseau de cordages et de mâts disposés selon un rythme régulier à l'extérieur de la couronne des arènes, était fixé au sommet de l'édifice. Les consoles de l'amphithéâtre de Nîmes en gardent encore trace. L'idée de couvrir les arènes n'était donc pas nouvelle, comme Finn Geipel et Nicolas Michelin ne manquent pas de le rappeler dans l'argumentaire en faveur de leur projet; ils affirment vouloir « réintégrer de manière contemporaine la couverture temporaire des arènes sous les Romains »⁵³. Ils proposent ainsi de respecter l'héritage antique et, surtout, de le mettre en valeur par une toile qui contraste avec la monumentalité de l'édifice autant qu'elle rappelle le souvenir du *velum*. Plus qu'un moyen



Fig. 5. Vue sur les ruines antiques depuis l'intérieur de la « bulle ». Archives de l'Agence Nicolas Michelin & Associés.

de réactualiser sa fonction et sa conservation, l'intervention contemporaine dans l'amphithéâtre veut apparaître comme un prolongement de son caractère propre (**fig. 5**).

53 Archives municipales de la ville de Nîmes, 2W54.

Réalités d'une intervention inédite

Bien que l'intervention aux arènes de Nîmes parvienne à redonner au monument une actualité poignante et puisse apparaître comme bénéfique à sa conservation et sa transmission, évaluer ses répercussions est indispensable. Ainsi, alors que les politiques gouvernementales des années 1980 encourageaient les opérations de réutilisation ou de réhabilitation, les spécialistes du patrimoine se sont attachés à les théoriser et à en définir les limites. Les rencontres scientifiques précédemment citées en témoignent. Pour « servir l'édifice avant de s'en servir »⁵⁴, il est nécessaire de bien définir les modalités de son utilisation. Surtout, il faut que « les monuments offerts à la réappropriation culturelle [soient] des monuments restaurés ou qui du moins [aient] fait l'objet de mesures de conservation »⁵⁵. Or, si la volonté de couvrir les arènes de Nîmes correspond à cet objectif sur le principe, sa mise en œuvre ne répond pas à toutes les exigences souhaitées. Les archives montrent en effet que les projets d'aménagements impulsés par Jean Bousquet aux arènes passent souvent outre les exigences patrimoniales : en 1984, quand le maire de Nîmes prend l'initiative de remédier aux aménagements antérieurs, alors jugés peu valorisants et peu adéquats à des représentations de grande ampleur, il n'obtient que « l'accord de principe » du ministre de la Culture⁵⁶. Malgré l'urgence qu'il y a à statuer (une représentation de l'opéra *Aida* de Giuseppe Verdi est programmée au cours de l'été), l'architecte en chef des Monuments historiques et le directeur des Antiquités historiques émettent un avis mitigé sur le projet et demandent l'avis de l'Inspection générale ou de la Commission supérieure des Monuments historiques⁵⁷. Néanmoins, François Léotard autorise les installations pour l'été à venir. En donnant son accord au projet de couverture des arènes de Nîmes en 1987⁵⁸, il affirme sa volonté de redonner aux monuments historiques un « souffle de vie » et s'accorde avec les réflexions scientifiques élaborées dix ans plus tôt. Cependant, il semble que la question de l'étude même du monument historique et de son état de conservation ne soit pas approfondie autant que l'auraient souhaité les services patrimoniaux : les dernières études et campagnes de restauration de quelque importance remontent au XIX^e siècle. Surtout, le ministre de la Culture passe outre l'avis défavorable émis par la Commission

54 François Enaud, « Du bon ou du mauvais usage des monuments historiques, Essai d'interprétation historique », *Les Monuments Historiques de la France*, « Utiliser les monuments historiques », octobre 1978, p. 9.

55 Direction du patrimoine, Mission des relations extérieures, *Les monuments historiques demain*, *op. cit.*, p. 264.

56 Archives de la Conservation régionale des Monuments historiques, Occitanie, 0108.

57 *Ibid.*

58 Archives municipales de la ville de Nîmes, 123W190.

supérieure des Monuments historiques. L'intervention contemporaine dans l'édifice ne semble plus, alors, relever des avis patrimoniaux. Par la suite, Jean Bousquet met à nouveau en place divers aménagements au cœur de l'amphithéâtre sans en informer en temps voulu les services : en mars 1990, il transmet à la Conservation régionale des Monuments historiques un marché d'ingénierie pour la réfection du plancher de la piste des arènes⁵⁹, sans qu'aucune étude préalable n'ait été communiquée auparavant. Les volontés politiques semblent passer outre les procédures administratives. À Nîmes, l'utilisation du monument historique peut finalement être perçue comme standardisée ou normalisée, voire instrumentalisée ; elle sert les propos de ses pourfendeurs au risque de voir apparaître une usure tant matérielle que symbolique.

Olivier Poisson, dans son étude sur les arènes de Nîmes pour la revue *Monumental* en 2002⁶⁰, déplore l'attitude interventionniste de la municipalité nîmoise dans les années 1980. L'exploitation de l'amphithéâtre, c'est-à-dire son utilisation à des fins économiques et promotionnelles, a alors exercé à son avis « une pression continue qu'il devient nécessaire d'évaluer ». Les études mises en place au cours des années 1990 ont permis d'identifier un peu mieux les différents problèmes liés à la conservation du monument antique : l'évolution de la structure de l'édifice, l'absence d'étanchéité et enfin son éventuel « sur-usage » sont concernés. Les recherches d'Alain Veyrac notamment, rendues publiques en mars 2000, prouvent l'existence, à l'époque romaine, de quatre égouts elliptiques concentriques à l'amphithéâtre, permettant une évacuation des eaux pluviales. Toutefois, les accès à ces égouts étant détruits ou bouchés, les gradins, les galeries et les escaliers servent à l'écoulement des eaux jusqu'au sol. L'inspecteur général des Monuments historiques affirme que, lors de la présence de la « bulle » six mois dans l'année, les eaux s'écoulent directement dans la galerie équestre de l'amphithéâtre. Bien que celle-ci ait été étanchéifiée avant la première installation de la structure, cela ne s'est pas avéré suffisant. Ainsi, l'exposition aux intempéries ayant été identifiée comme le facteur le plus dégradant, l'auteur ne remet nullement en doute la qualité de la création de Nicolas Michelin et Finn Geipel mais considère nécessaire de prendre du recul : « l'usage, c'est l'usure, et un équilibre reste à trouver, qui soit moins défavorable à la conservation du monument »⁶¹. Les études menées par le GRAHAL (Groupe de Recherche Art Histoire Architecture Littérature) en 2002, tout comme celles conduites par les services du patrimoine, notamment par le comité scientifique

59 Archives de la Conservation régionale des Monuments historiques, Occitanie, 0108.

60 Olivier Poisson, « Les arènes de Nîmes, Gard. Du dégagement à la réutilisation, de la réutilisation à la destruction ? », *Monumental*, 2002, p. 31.

61 *Ibid.*

créé par la ville de Nîmes et la Direction régionale des Affaires culturelles au milieu des années 1990⁶², contribuent à mettre en évidence l'importance des dégradations de l'amphithéâtre. En 2005, l'architecte en chef des Monuments historiques Thierry Algrin établit un diagnostic général qui met à son tour en avant l'ampleur et la diversité des dégradations.

Ce constat, ainsi que le coût financier croissant et les difficultés techniques liés à l'exploitation de la couverture des arènes de Nîmes, signent la fin du projet Michelin-Geipel. Une attention absolue est désormais donnée à l'état de conservation du monument. Une opération de restauration de la façade de l'édifice est alors lancée. Alors que, pendant près d'un siècle, une politique de « purge » de l'édifice avait prévalu, une volonté de limiter au maximum le remplacement des pierres est désormais affirmée. Depuis 2009, date du lancement de la tranche expérimentale⁶³, travée par travée, un travail précis, pierre par pierre, est mené. L'achèvement de la restauration totale de l'édifice est prévu pour 2030. Outre sa restauration directe, l'amphithéâtre voit également son environnement rénové avec le projet AEF (Arènes-Esplanade-Feuchères) imaginé par Jean Bousquet, abandonné par Alain Clary (maire de Nîmes entre 1995 et 2001) faute de moyens⁶⁴, et remis à l'ordre du jour par Jean-Paul Fournier (maire de Nîmes depuis 2001). Après de nombreux débats, le projet est finalement réalisé entre 2008 et 2012 : les trois espaces publics sont repensés pour n'en faire qu'un, qui permet d'articuler le centre historique au pôle de la gare. Les circulations sont réorganisées, un revêtement du sol de couleur claire est mis en place, un mobilier original créé, la végétation renouvelée, l'éclairage repensé. Un véritable écrin se dessine autour des arènes⁶⁵.

Le démontage final de la couverture des arènes de Nîmes en 2005 apparaît comme une occasion de reporter l'attention sur l'histoire du monument et son importance dans le patrimoine romain, plutôt que sur sa capacité à accueillir des événements culturels. Que cette intervention ait été considérée comme une réussite ou un échec, elle demeure l'une des décisions les plus audacieuses de Jean Bousquet. Il semble bien que le regain d'intérêt général autour de l'amphithéâtre émerge de la volonté du maire d'intervenir dans les arènes et, par la suite, d'une démarche de mise en valeur importante conférant au monument la plus forte valeur symbolique de la ville. Depuis 2005, les travaux de restauration et de rénovation de ses abords attestent d'une détermination à

62 Archives de la Conservation régionale des monuments historiques, DRAC Occitanie.

63 Ville de Nîmes, Unverscience, INRAP, *Les arènes de Nîmes, un amphithéâtre romain*, « La restauration de la travée 49 » [en ligne], <https://arenas-webdoc.nimes.fr/fr/restaurer/aujourd'hui/piece-rapportee/la-restauration-de-la-travee-49/>.

64 David Mataix, *Les maires de Nîmes depuis la Révolution*, op. cit., p. 169.

65 « Nîmes, le projet Arènes-Esplanade-Feuchères », *Le Moniteur*, 30 juillet 2004.

lui rendre son aspect le plus « authentique » possible. Montré comme un édifice romain avant tout, témoignage du passé antique de la ville bien qu'intégré dans l'actualité nîmoise, l'amphithéâtre a été présenté comme le joyau de la candidature de la ville au Patrimoine mondial de l'UNESCO, symbole d'une « Antiquité au présent ». Le rejet, pour la seconde fois, de cette candidature, pose bien, aujourd'hui encore, la question des usages du patrimoine monumental antique, entre ambitions politiques et préservations patrimoniales.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Mathilde Pons, *La couverture des arènes de Nîmes (1988-2005). Réinventer un monument antique?*, Master 1 Patrimoine et musées, sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2017-2018.

LA RÉNOVATION-EXTENSION DU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE (1991-1997, ARCH : JEAN-MARC IBOS ET MYRTO VITART)

SARAH TOMMASINI

Le Palais des Beaux-Arts de Lille a, depuis sa construction par Édouard Bérard et Fernand Delmas à la fin du XIX^e siècle, subi de nombreux remaniements. Son architecture porte la trace de son histoire¹, le musée ayant été officiellement créé par Bonaparte en 1801, par arrêté du 14 fructidor an IX. Auparavant, de 1801 à 1848, ses collections étaient installées dans la chapelle de l'ancien couvent des Récollets, avant d'être déplacées au second étage de l'Hôtel de ville en 1848. Suite à l'enrichissement rapide des collections, la création d'un édifice dédié à leur conservation et leur présentation devient urgente. En 1881, le conseil municipal décide de construire un musée, un « palais » des Beaux-Arts pour lequel un concours est lancé en 1884. Les architectes parisiens Edouard Bérard et Fernand Delmas voient leur projet – un projet portant le nom de « Salve » – retenu ; la construction de l'édifice, monumental et ostentatoire, dure sept ans, de 1885 à 1892. Cependant, l'argent venant rapidement à manquer, Bérard démissionne en 1889, laissant Delmas achever seul un édifice qui voit la moitié de sa superficie initiale sacrifiée. Le musée, dans une version tronquée, est néanmoins inauguré en grande pompe en mars 1892. Parmi les 600 invités, nul ministre n'est venu présider la cérémonie, preuve peut-être du manque d'investissement de la sphère politique dans le domaine culturel au XIX^e siècle². À midi, le musée ouvre ses portes au public, laissant les 10 000 visiteurs arpenter le Palais flambant neuf. Ces derniers sont impressionnés par le faste des salles, les espaces monumentaux et l'impressionnante collection de sculptures présentée dans le vaste hall d'entrée. Pourtant, rapidement, le musée montre ses limites. Les interventions futures tenteront de remédier à cette naissance douloureuse, notamment la rénovation-extension conduite par Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart entre 1991 et 1997. Le Palais des Beaux-Arts de Lille fait l'objet d'une transformation importante et ambitieuse tendant à rendre le lieu plus accueillant pour les œuvres, mais aussi pour les visiteurs.

1 Véra Dupuis, *Lille, Palais des Beaux-Arts, l'esprit du lieu*, Paris, Éditions Scala, 2014.

2 *Ibid.*

L'obsolescence d'un musée

Le Musée-Palais de Lille conçu par Édouard Bérard et Fernand Delmas renvoie au style « Beaux-Arts » promu par Napoléon III au musée du Louvre³. Il est érigé sur la place de la République, aménagée en 1858 lors de l'agrandissement de la ville, face à la Préfecture construite en 1865 : la Culture fait face au Politique. Myrto Vitart explique comment a été travaillé ce lien physique et symbolique lors de la rénovation-extension du musée : « Aujourd'hui, la façon d'appréhender le musée a changé, il s'adresse à un public beaucoup plus large, et il était très important qu'il soit perçu, qu'il soit reconnu et lisible dans la ville. Et donc notre première idée, notre premier sentiment, a été qu'il fallait que ne se produise plus la confusion entre la Préfecture et le musée, mais que, tout en dialoguant ensemble au travers de la place, on sache parfaitement où était le musée, où était la Préfecture ; pour cela il fallait ouvrir le musée sur la ville »⁴. La façade de pierre du musée, flanquée à chacune de ses extrémités d'un pavillon à coupole, animée par des balcons à balustres, des loggias et des pilastres engagés, est marquée par des références à l'Antique et à l'architecture de la Renaissance italienne, notamment avec l'emploi d'arcs en plein cintre, de frontons triangulaires et de colonnes couronnées de chapiteaux corinthiens. Deux entrées colossales précédées d'escaliers permettent d'accéder au musée dont le plan en U s'organise autour d'une cour spacieuse. La découverte des collections débute dès l'immense vestibule du rez-de-chaussée, où sont exposées les sculptures. Une salle ouvrant sur la Place de la République, spécialement dédiée à la collection Wicar, est particulièrement soignée : des présentoirs et vitrines accueillent de précieux dessins datant de la Renaissance mis en valeur par le plafond haut cintré et la lumière pénétrant par les trois grandes baies de la salle.

Si l'architecture est ambitieuse, le musée ne peut ni exposer, ni conserver, toutes les pièces de la collection dans des conditions optimales du fait de sa superficie tronquée. Ainsi, la multiplication des tableaux sur les murs dépasse l'usage muséographique du XIX^e siècle, et le taux d'hygrométrie des salles est difficilement contrôlable. Malgré la mise en place d'une commission quelques mois après l'inauguration du musée, le problème n'est pas réglé et, au bout de trois ans, le ministre de l'Instruction et des Beaux-Arts, Émile Combes, menace la municipalité d'un retrait des œuvres mises en dépôt par l'État⁵. Le 8 avril 1895, le conseil municipal mis sous pression vote un crédit de 2 500 francs afin de financer des travaux. Il est urgent d'intervenir : l'eau ruisselle sur les murs, les

3 Geneviève Bresc-Bautier, *Le Louvre, architecture*, Paris, Assouline, 1995 ; Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts, 1849-1872*, Paris, Mare & Martin, 2015.

4 Entretien avec Myrto Vitart, 4 juin 2018.

5 Véra Dupuis, *Lille, Palais des Beaux-Arts, op. cit.*

tableaux sont humides, les moisissures prolifèrent ; la dégradation des œuvres est telle que le Palais des Beaux-Arts de Lille est qualifié de « Palais des Eaux »⁶. La situation s'améliore en 1896 lorsque Gustave Delory, nouveau maire de Lille, met à disposition le budget nécessaire à la réalisation de travaux d'isolation et de chauffage. Dans une perspective similaire, en 1905, les verrières des galeries de peinture du premier étage sont abaissées de 2 mètres, afin de réduire le volume des espaces à chauffer.

Durant la Première Guerre mondiale, le bâtiment est fortement endommagé par plus de 70 obus. Ces destructions entraînent une première grande phase de rénovation entre 1918 et août 1924, ce qui nécessite de fermer le musée est au public. Une série de photographies, conservées aux archives du Palais des Beaux-Arts⁷, attestent d'une seconde phase de travaux entre 1932 et 1935. La physionomie du musée s'en trouve changée : la cour intérieure du Palais est alors couverte d'une verrière d'une superficie de 1 600 m² afin d'en faire un espace clos (**fig. 1**) ; un escalier monumental est construit dans ce vaste atrium afin de desservir les galeries de peintures au premier étage ; enfin, des galeries périphériques sont créées afin d'augmenter la surface d'exposition. En 1975, le Palais des Beaux-Arts de Lille est inscrit à l'inventaire des Monuments historiques, ce qui témoigne de la reconnaissance désormais acquise par un musée qui voit sa valeur architecturale et patrimoniale réévaluée, en même temps que l'architecture de la seconde moitié du XIX^e siècle voit sa connaissance et son historiographie profondément renouvelées et que s'engage, au niveau national, une campagne de protection en faveur des édifices de cette période⁸.

Dans le cadre de la loi programme de 1978⁹, le musée bénéficie d'une première campagne de rénovation (1978-1982) se traduisant par l'entresollement de la salle Wicar et la construction d'une extension administrative (**fig. 2**), accolée au musée

6 *Ibid.*, « Le Palais des Eaux », p. 20.

7 Fonds d'archives du centre de documentation du Palais des Beaux-Arts (18 bis rue de Valmy, Lille), non coté.

8 Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III, op. cit.* ; Françoise Bercé, *Des Monuments historiques au patrimoine, du XVIII^e siècle à nos jours*, ou « Les égarements du cœur et de l'esprit », Paris, Flammarion, 2000.

9 « La loi n° 78-727 du 11 juillet 1978 de programme sur les musées a pour objet de préserver et de mettre en valeur les différentes composantes du patrimoine artistique, archéologique et historique de la France et d'en assurer le libre accès au public. Au sein des musées cela prend la forme d'une vaste politique de restauration, d'entretien et de conservation des collections, de nouvelles présentations rationnelles des collections, mais aussi de développement de programme d'animation culturelle et d'information portant sur les richesses artistiques des musées », Thomas Bédère, *La mutation des musées de province (1981-1995), Architecture et politique étatique*, Mémoire de Master 2 Histoire de l'Art sous la direction d'Éléonore Marantz, UFR03, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.

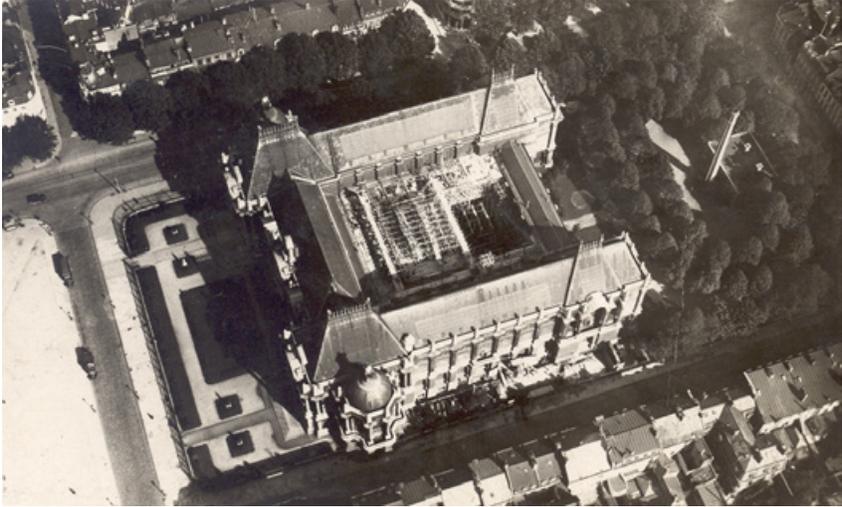


Fig. 1. Cour intérieure du musée couverte durant les travaux de 1932 à 1935. Archives du Palais des Beaux-Arts.



Fig. 2. Construction de l'extension administrative côté jardin, accolée à l'atrium, en 1978, plus tard surnommée la «verruë». Archives du Palais des Beaux-Arts.

du côté du jardin. Cette dernière, volume géométrique de verre et d'acier et sans véritable qualité architecturale, est rapidement qualifiée de « verrue »¹⁰. Au début des années 1980, le monumental musée-Palais rêvé par Bérard et Delmas est un édifice composite sans réelle cohérence architecturale. En 1986, alors que le musée peine à accueillir les 16 plans-reliefs des villes fortifiées par Vauban devant quitter les Invalides, une restauration complète s'impose. Une mission d'audit est alors lancée et, en septembre 1987, l'État et la ville s'accordent sur une restauration globale du musée des Beaux-Arts de Lille en vue d'améliorer la présentation des collections et d'y installer les plans-reliefs¹¹. Arnauld Brejon de Lavergnée (né en 1945), nommé conservateur du Palais des Beaux-Arts en 1987 par la Direction des Musées de France (DMF), a pour mission principale de mener à bien cette rénovation. La presse brosse le portrait d'un conservateur investi désireux d'un musée digne d'accueillir les prestigieuses collections lilloises¹². De son côté, Françoise Ruel est chargée en 1988 par la DMF d'établir une étude de programmation architecturale dans la perspective du concours. Cette étude, menée en collaboration étroite avec le conservateur, décrit avec sévérité l'état du musée : vétusté de l'accueil, muséologie désuète, interruption des circulations, état dramatique des réserves¹³. Le programme du concours vise à transformer le Palais des Beaux-Arts en « un musée ouvert sur la ville, un musée conçu comme un outil culturel »¹⁴. Les préconisations portent sur le respect des volumes et des ornements, de l'éclairage zénithal, des matériaux, des sols et sur la muséographie. La rénovation et l'extension du bâtiment doivent permettre l'accueil des nouveaux services (boutique-librairie, auditorium de 200 places, bibliothèque, ateliers pédagogiques, restaurant), la création d'une salle d'expositions temporaires, le relogement des bureaux de la conservation et le redéploiement des collections permanentes (parmi lesquelles figurent désormais les imposants plans-reliefs du nord de la France). Il s'agit aussi et surtout de faire du Palais des Beaux-Arts un pôle culturel majeur, répondant

10 Le documentaliste des archives du Palais des Beaux-Arts est porteur de la mémoire de ce surnom donné à l'extension (Entretien avec Sarah Tommasini, janvier 2018). Nous n'avons trouvé aucune trace du nom de l'architecte dans lesdites archives où subsiste un cliché unique du bâtiment.

11 Serge Renimel, Mission d'audit « *Les musées de Lille, situations et perspectives* », septembre 1987.

12 Arnauld Brejon de Lavergnée, « *Les atouts d'un musée rénové : le cas de Lille* », (actes du colloque, « Les Musées en mutation », organisé par Christian Prevost-Marcilhacy, inspecteur général des Monuments historiques, le jeudi 18 novembre 1999 à la Fondation Singer-Polignac à Paris).

13 Cabinet Françoise Ruel, *Étude de programmation « Pour un musée européen, Projet de rénovation du Musée des Beaux-Arts de Lille »*, décembre 1988, p. 32 (AN 20000329/47).

14 Ville de Lille, Direction Générale des Services Techniques Bâtiments Équipements Publics Constructions Neuves, *Concours d'architecte et d'ingénierie, Programme*, 1988. (Archives du Palais des Beaux-Arts).

aux exigences de la fin du xx^e siècle. L'appel à candidature pour le concours est lancé en octobre 1989. Le 5 mai 1990, les architectes Jean-Marc Ibos (né en 1957) et Myrto Vitart (née en 1955) sont désignés lauréats du concours d'architecture avec un projet de musée ouvert sur la ville.

Architectes d'une nouvelle génération

En 1990, lorsque Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart sont désignés lauréats du concours pour la rénovation-extension du Palais des Beaux-Arts de Lille, leur agence est encore peu connue et n'a pas beaucoup de réalisations à son actif. Jean-Marc Ibos n'est diplômé que depuis huit ans, après des études à UP5 (Unité pédagogique d'architecture 5, Nanterre). La même année que son diplôme (1982), il est lauréat du Programme Architecture Nouvelle PAN XII, puis des albums de la Jeune Architecture en 1983, et de la Villa Médicis Hors les murs en 1984¹⁵. Myrto Vitart, quant à elle, avait fait ses études à UP7 (Unité pédagogique d'architecture 7, alors située à Paris, dans le 13^e arrondissement¹⁶), dont elle est diplômée en 1984. Les deux architectes appartiennent à la génération ayant suivi un enseignement renouvelé, après la bascule de 1968¹⁷. À partir de 1979 Myrto Vitart travaille aux côtés de Jean Nouvel. En 1985, Emmanuel Blamont et Jean-Marc Ibos les rejoignent pour fonder l'agence « Jean Nouvel & Associés ». Après quelques années aux côtés de Jean Nouvel en tant qu'architectes associés, Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart fondent leur propre agence en 1990 (« Jean-Marc Ibos Myrto Vitart »). Leur succès au concours pour la rénovation du Palais des Beaux-Arts de Lille le 5 mai 1990 donne une impulsion décisive à leur carrière personnelle.

Un chantier de rénovation-extension d'une ampleur inédite

À Lille, le programme imposant le « respect » du palais des Beaux-Arts de Bérard et Delmas, Ibos et Vitart font le choix de mettre en valeur les éléments constitutifs du bâtiment : les façades de pierre, les parquets de bois, les arcades en brique du sous-sol, les mosaïques de parement, les vitraux ainsi que les coupoles des

15 Site de l'agence Ibos-Vitart : <http://www.ibosvitart.com/index.php/site/agence>.

16 Éléonore Marantz, « Les écoles d'architecture à Paris et en région parisienne depuis 1968 », Guy Lambert, Éléonore Marantz (dir.), *Architectures manifestes. Les écoles d'architecture en France depuis 1950*, Genève, MétisPresses, 2018, p. 246-247.

17 Caroline Maniaque, Éléonore Marantz, Jean-Louis Violeau, *Mai 68. L'architecture aussi !*, Paris, B2, 2018 (catalogue de l'exposition éponyme, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, mai-septembre 2018).

escaliers latéraux. Ils s'attachent à en restituer l'état initial, en supprimant par exemple l'escalier monumental de l'atrium qui obstruait la perspective sur le jardin ou encore le bâtiment administratif construit lors de la première phase de rénovation entre 1978 et 1982. Afin d'augmenter de 5 000 m², comme le stipulait le programme du concours¹⁸, la surface du musée jusqu'à atteindre 17 000 m², Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart projettent une nouvelle construction, indépendante du bâtiment existant ; elle doit s'élever au fond de la parcelle, côté jardin, face au musée. Cette extension prend la forme d'un « bâtiment-lame », étroit parallélépipède de verre et d'acier de 7 mètres de large (fig. 3). Il doit accueillir de nouvelles réserves (niveau -1 et -2), les ateliers de restauration (1^{er} étage), des bureaux (2^e et 3^e étage) et un centre de documentation (2^e étage) ; le restaurant se trouve au rez-de-chaussée du musée tandis que sa terrasse est installée sur le parvis. Pour les architectes, investir ainsi la partie de la parcelle où devait originellement s'élever l'aile « sacrifiée » du Palais des Beaux-Arts de Bérard et Delmas est un moyen de restituer à l'édifice son envergure d'origine, tout en mettant en tension l'architecture de la fin du xix^e siècle avec celle de la fin du xx^e siècle. Le choix du mur rideau de verre pour la façade permet en effet un jeu de reflets avec la façade de pierre du Palais.



Fig. 3. Vue frontale du bâtiment lame. © Georges Fessy, 1997.

18 AM Lille, Direction Générale des Services Techniques Bâtiments Équipements Publics Constructions Neuves, *Concours d'architecte et d'ingénierie, Programme*, 1988.

Derrière une façade principale constituée de deux plans verticaux (un pan de verre avec des « points-miroirs », sorte de brise-soleil jouant avec la vision du regardeur situé à l'extérieur), se développent les couloirs rejetés en façade. Ce dispositif deviendra l'une des signatures des architectes qui en feront une magistrale démonstration à la Maison des adolescents (Paris 14^e arrt., 2003-2004, Équerre d'argent en 2005). Dans ce grand volume transparent et lumineux qui se déploie tout en longueur pour accueillir les jeunes patients, les étages d'hospitalisation qui se développent au-dessus du hall du rez-de-chaussée voient leurs circulations implantées en façade nord, le long du boulevard de Port-Royal, permettant ainsi aux salles d'activités et aux chambres de bénéficier de plus d'intimité et de calme, ainsi que d'une orientation plein sud. À Lille, des panneaux polychromes – larges aplats de couleur or sur fond rouge pompéien – se déploient en retrait des murs et font écho aux collections du musée. Ce jeu de transparence confère un aspect illusionniste à l'architecture. Ce même principe sera repris aux Archives départementales d'Ille-et-Vilaine (Rennes, 2002 : concours, 2004-2006) où la façade principale est composée d'un vaste mur rideau de verre, laissant apercevoir en retrait les murs en béton brut des couloirs sur lesquels les mots « Archives départementales » se détachent en lettres rouges. À Lille comme à Rennes, Ibos et Vitart travaillent la perception de l'architecture au travers de ces différentes « peaux ». Enfin, au Palais des Beaux-Arts de Lille, afin d'accroître la surface d'exposition sans donner le sentiment d'une construction trop dense, Ibos et Vitart glissent sous le bâti existant une salle dédiée aux expositions temporaires qui, depuis l'extérieur, n'est perceptible que grâce à sa verrière zénithale (**fig. 4**). Ce tour de force technique nécessite de mettre sur vérins les piliers de l'ancien atrium (**fig. 5**). En-dessous est créée la salle des plans-reliefs et un auditorium de 200 places, équipement désormais nécessaire à la mission de médiation assignée au musée.

La restructuration du Palais des Beaux-Arts s'accompagne d'une recherche muséographique pointue à laquelle Ibos et Vitart associent l'équipe de conservation. Pour le département des collections de faiences et céramiques présentées au rez-de-chaussée du musée, ils conçoivent un modèle de vitrine innovant permettant aux conservateurs d'intervenir facilement sur les œuvres (**fig. 6**). Les collections sont par ailleurs redéployées afin d'optimiser le confort de visite; désormais, le visiteur peut arpenter les trois niveaux du musée sans revenir sur ses pas. Les architectes proposent une muséographie épurée, aérée, sobre. La couleur rouge des cimaises (**fig. 7**), ainsi que la signalétique, mettent en valeur les œuvres.

Les architectes tiennent à instaurer un dialogue entre l'architecture et les œuvres d'art, celles des collections bien sûr mais aussi des œuvres contemporaines, spécialement créées lors de la rénovation-extension du musée. Ils



Fig. 4. Salle d'expositions temporaires en construction durant le chantier. Archives numériques © Agence Ibos et Vitart).



Fig. 5. Piliers de l'atrium mis sur châssis afin de creuser sous le musée durant la rénovation de 1991-1997. © Agence Ibos et Vitart.



Fig. 6. Dispositif d'exposition des œuvres du département des faïences céramiques lorsque les vitrines sont levées. © Georges Fessy, 1997.



Fig. 7. Cimaises « rouge pompéien » de la galerie des peintures. © Georges Fessy, 1997.



Fig. 8. Lustres monumentaux des deux rotondes d'entrée du palais réalisés par Gaetano Pesce. © Georges Fessy, 1997.

invitent des artistes contemporains à intervenir dans des espaces-clés du musée : le designer italien Gaetano Pesce¹⁹ dessine les lustres monumentaux du hall d'entrée (**fig. 8**) ; Giuilo Paolini réalise dans l'atrium une sculpture de forme elliptique, composée de cubes en verre posés à même le sol, en résonance avec le travail des architectes pour l'extension du bâtiment. Par ce dialogue actif qui crée des correspondances entre art contemporain et collections historiques, entre architecture des XIX^e et XX^e siècles, le Palais des Beaux-Arts devient un « musée vivant »²⁰. Par ailleurs, Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart ne pensent pas seulement l'édifice, ils pensent aussi la relation que ce dernier entretient avec la ville : dans leur *Dictionnaire des idées reçues*, ils définissent la continuité urbaine comme « garante de la structure urbaine »²¹. Afin d'ouvrir le musée sur la ville, les architectes conçoivent le rez-de-chaussée comme un espace public : le visiteur peut pénétrer dans le musée depuis la place de la République et en ressortir aisément par la rue de Valmy, derrière l'extension. De même, ils mettent en valeur le jardin qui permet d'adoucir les angles bruts et les surfaces

19 « Les lustres de Lille », *Verre & Création, contemporary glass newsletter*, n°8, juillet 1997, p.3.

20 Jean-Marc Ibos, Myrto Vitart, Dossier « *Rénovation et extension du Palais des Beaux-arts de Lille, interventions d'artistes contemporains, projet* », décembre 1991 (Archives du Palais des Beaux-Arts).

21 *Ibid.*

froides du bâtiment-lame paré de verre²². À Lille, Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart proposent un musée qui dépasse sa vocation culturelle pour devenir un « sensible capteur urbain ».

Le « nouveau » Palais des Beaux-Arts de Lille, prototype du musée du XXI^e siècle ?

Par cette ambitieuse rénovation-extension, la ville de Lille espérait faire du Palais des Beaux-Arts un pôle culturel majeur correspondant aux nouvelles attentes du public en matière culturelle. Claude Mollard, dans un ouvrage rédigé en collaboration avec Laurent Le Bon²³, évoque la « révolution » des musées dans les années 1980 ; les auteurs y expliquent que ces derniers, pour rester attractifs, devaient intégrer de nouveaux services comme des restaurants, des libraires et boutiques, mais aussi des auditoriums. Ces nouveaux espaces, dont on attendait qu'ils permettent de nouveaux usages, devaient faire des musées des lieux de vie, de rencontre, de sociabilité. Ces éléments furent constitutifs de la rénovation du Palais des beaux-arts de Lille mais n'ont pas tous perduré : le restaurant aménagé au rez-de-chaussée du bâtiment-lame et s'ouvrant sur la vaste esplanade est aujourd'hui fermé ; la librairie-boutique gérée par la Réunion des Musées Nationaux (RMN) et la vaste salle d'exposition temporaire continuent pour leur part de fonctionner. Une nouvelle campagne de rénovation du musée a été lancée en 2017 ; elle concerne notamment l'atrium et la salle des plans-reliefs. L'étude des strates architecturales du Palais des Beaux-arts de Lille pourra donc être poursuivie. Elle permet d'ores et déjà d'entrevoir à quel point l'histoire d'un édifice, dense et passionnante, renvoie à la notion de palimpseste architectural. Au Palais des beaux-arts de Lille, l'architecture du musée en narre l'histoire.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Sarah Tommasini, *La réinvention d'un musée de province : le Palais des Beaux-Arts de Lille (1991-1997, arch. : Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart), intervention sur l'existant et médiatisation d'un projet de province*, Mémoire de Master 1 Histoire de l'Art parcours « Histoire de l'Architecture », sous la direction d'Éléonore Marantz, 2017- 2018.

22 Jean-Marc Ibos, Myrto Vitart, « Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart : histoire d'eux : les entretiens de Chaillot », Conférence animée par Jean-Paul Midant « Allons voir si la rose », Paris, Cité de l'Architecture et du patrimoine, *Dictionnaire des idées reçues par Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart*, 2006, p. 14.

23 Claude Mollard, Laurent Le Bon, *L'art de concevoir et gérer un musée*, Le Moniteur, 2016.

DE L'ARTEFACT PATRIMONIAL AU *MUNDUS SENSIBLE* : MISE EN LUMIÈRE DE KOLUMBA

JEANNE MARTINEL

« Certaines personnes s'obstinent à croire que nous défendons les vestiges du passé. Quelle vue étroite ! Quelle conception étriquée ! Nous défendons moins le passé que l'avenir »¹.

Lorsque l'Archevêché de Cologne choisit l'église Sainte-Colombe, au cœur de la *Altstadt*, pour construire un musée abritant ses collections, seules subsistent sur la parcelle les ruines de ses façades gothiques, une chapelle octogonale des années 1950 et des entrailles archéologiques. Joachim Meisner² décèle cependant dans ce lieu un potentiel à exhumer au moyen d'une intervention contemporaine espérée « salvatrice ». Soucieux d'ancrer le sacré dans la société actuelle, Meisner aspire surtout, au travers de ce projet, à laisser « un témoignage architectural fort de son ministère »³. En effet, la genèse du musée Kolumba dépasse un simple souhait d'agrandissement : elle inaugure un changement de tutelle au sein de l'institution. Instigué à l'origine par la *Christlicher Kunstverein für das Erzbistum Köln*⁴ – une association d'art chrétien créée en 1853 –, le musée diocésain souffrait de lourds problèmes financiers qui l'empêchaient de se projeter dans l'avenir. Alors qu'il prît ses nouvelles fonctions en 1989, Meisner décide de dissoudre l'association et de faire passer le musée sous la juridiction de l'archevêché de Cologne. Ce tournant institutionnel est aussi marqué par la

- 1** Claude de Montclos, *La mémoire des ruines. Anthologie des monuments disparus en France*, Paris, Mengès, 1994, p. 8.
- 2** Dominik Duka, Norbert Schmidt (éd.), *Kolumba*, Prague, Salve. Review for Theology, Spiritual Life, and Culture, 2011. Joachim Meisner, né en 1933, prononce ses vœux en tant que prêtre à Erfurt en 1962 et finit en 1969, son doctorat en théologie à Rome. En 1975, il devient évêque auxiliaire à Erfurt. En 1980, il est évêque à Berlin. Le pape Jean Paul II l'élève au rang de cardinal en 1983, et à celui d'archevêque de Cologne en 1988.
- 3** Kai Kappel, « Se souvenir et réécrire. La sémantique du site de Sainte-Colombe à Cologne », *Allemagne d'aujourd'hui*, vol. 209, n° 3, 2014, p. 81-93.
- 4** Elke Backes, *Kolumba, Die Evolution Eines Museums*, Mönchengladbach, B Kühlen Verlag, 2015. L'association d'art chrétien de l'archevêché de Cologne est fondée le 14 février 1853 par l'évêque auxiliaire Johann Baudri et son frère, le peintre Friedrich Baudri. Affiliée à l'archidiocèse de Cologne et le diocèse d'Aix-la-Chapelle et au vu de sa collection grandissante, l'association obtient la permission de créer un musée diocésain, le 2 avril 1853 par le cardinal von Geissel.

nomination à la direction du musée, de l'historien de l'art Joachim M. Plotzek⁵, avec qui Meisner partage une ambition de modernisation. Deux objectifs leur tenaient particulièrement à cœur : poursuivre la conservation de la collection d'art chrétien constituée depuis le Moyen Âge, mais également l'étendre à des œuvres d'art contemporain. Toutefois, l'archevêque en était bel et bien conscient : un tel concept muséal ne pouvait que se heurter aux limites du bâtiment existant – situé depuis 1972 sur la *Roncallitplatz*, tout près de la cathédrale de Cologne. La construction d'un nouvel édifice adapté à ce dessein était donc nécessaire. Ainsi, l'église Sainte-Colombe⁶ – ou du moins ce qu'il en reste – devient, à leurs yeux, le site idéal pour réécrire cette histoire. Lieu martyr, l'église fut bombardée durant la Seconde Guerre mondiale – au même titre que 78 % de la ville – et ses vestiges demeurèrent jusqu'aux années 1990 au centre de Cologne, des stigmates difficiles à panser. Chargée historiquement de par son origine, son drame et ses fouilles, Sainte-Colombe incarnait une évidence qu'il n'était plus possible d'écarter. Confronter le musée diocésain à ce site archéologique supposait irrémédiablement de revoir le programme architectural initial, qui était d'abriter un musée d'art. Tant de strates historiques rendaient impératif de remettre en valeur l'édifice existant et de créer une cohérence avec la nouvelle construction.

La complexité du projet résidait finalement dans la capacité de l'architecte à restituer la mémoire du lieu, à la surpasser pour offrir au musée de nouveaux horizons, une nouvelle identité. Participe notamment au concours architectural, lancé sur invitation en 1997⁷, Peter Zumthor (né en 1943), architecte suisse dont l'ascension venait de culminer avec ses projets récents pour les thermes de Vals et la Kunsthhaus à Bregenz. Sujet de fascination, abordé par la presse spécialisée, Zumthor était reconnu pour ses architectures dites « impénétrables », tant elles entrent en résonance avec ce que recherche l'homme. À Cologne, il fut d'ailleurs le seul architecte du concours à proposer de construire à même les ruines et à imaginer un musée de la verticalité, de la réflexion comme, semble-t-il, l'attendait la maîtrise d'ouvrage⁸. Alors qu'il venait d'être brutalement congédié

5 Dominik Duka, Norbert Schmidt (éd.), *Kolumba*, *op. cit.*, p. 188. Avant d'être promu directeur du musée diocésain, Joachim M. Plotzek (né en 1943) était conservateur du musée Schnütgen, une des collections d'art médiéval sacré et baroque les plus importantes.

6 L'église est située à l'angle de la *Brückenstrasse* et de la *Kolumbastrasse*, dans le centre historique de Cologne.

7 Sept agences internationales ont été conviées au concours : Carlo Baumschlager et Dietmar Eberle, Van Berkel & Bos, David Chipperfield Architects, Annette Gigon et Mike Guyer, Christoph Mäckler Architekten, Paul Robbrecht et Hilde Daem et enfin celle de Peter Zumthor.

8 Chiara Baglione, « Museo Kolumba, Colonia, Germania – Un museo per contemplare », *Casabella*, n° 760, novembre 2007, p. 4-21.

du chantier du musée de la Topographie de la terreur à Berlin⁹, Zumthor est désigné lauréat du concours de Cologne. Le nouveau projet muséal Kolumba pouvait soudain cristalliser ses nouvelles inspirations.

À l'épreuve du site, Zumthor déploie une vigueur architecturale poignante où le lieu se fige pour devenir objet et la matière pour devenir corps. On se propose, dans cet article, d'analyser l'architecture de Zumthor pour comprendre sa réelle intervention. De l'enveloppe extérieure du musée à son « chœur » archéologique, tous les « essentiels » de la démarche de Peter Zumthor sont présents. Revenir à la source de Kolumba, c'est finalement envisager les origines du processus créatif de l'architecte suisse.

Entourer le site, renfermer l'histoire, dresser un monde écrivain

Agrégé aux ruines éparses de l'église Sainte-Colombe, le musée ne fléchit pas : il se dresse comme un monolithe (**fig. 1**). Le volume monolithique, la couleur et le caractère massif de Kolumba font qu'il se signale dans l'espace urbain comme un tout indivisible. Pourtant, il s'agit d'une architecture composite : d'église, devenue musée ; de pierre, devenue de briques et de gothique, devenue contemporaine. Norbert Schmidt, vicaire général responsable de l'exécution du projet, pose d'ailleurs la question de la séparation entre le passé et le présent¹⁰. L'histoire de l'architecture existe-t-elle à la seule condition que tout fragment se conserve, se restaure, se réhabilite ? Ici, le vestige est bien gage d'avenir, non seulement pour l'histoire qu'il perpétue mais aussi pour le motif qu'il génère. En effet, au vu de la position des ruines de l'église en bordure de parcelle, pratiquer un certain « façadisme » était la seule option envisageable pour construire un nouveau bâtiment, tout en conservant les ruines (**fig. 2**). Appliquant le concept du *weiterbauen*¹¹, Peter Zumthor fit produire une brique spécifique, éponyme de son lieu de destination : la brique Kolumba. Le briquetier danois Christian Petersen la mit au point en deux ans et retint un format proche de la brique romaine : très fine pour se joindre avec précision aux nervures de la maçonnerie

9 Layla Dawson, « Refusing the Spotlight, Peter Zumthor designs quiet buildings that still attract devotees », *Architectural Record*, vol. 196, janvier 2008, p. 48.

10 « Can we truly separate the past from the present? », Norbert Schmidt, « The Experiment of the Church in Cologne », *Zlatý rez*, n° 30, Prague, 2008.

11 Chiara Baglione, « Museo Kolumba, Colonia, Germania – Un museo per contemplare », art. cit., p. 4-21. *Weiterbauen* peut se traduire par « construire dans la continuité » – ici de l'ancien, des ruines. Dans la logique de cette tradition, la continuité matérielle se veut modeste et ne cherche en aucun cas à accentuer des « fractures historiques ».



Fig. 1. Le « monolithe » Kolumba (cl. JM, 2017).

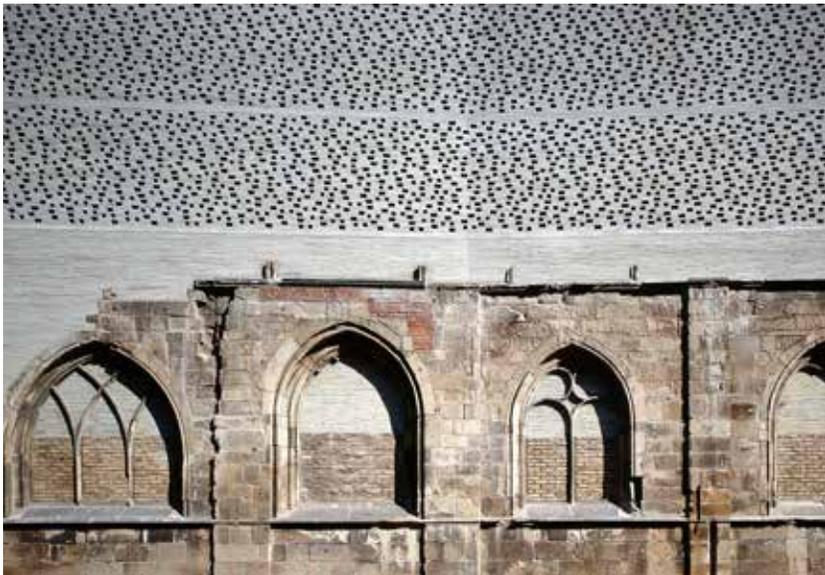


Fig. 2. Le principe constructif du « façadisme » © Petersen Tegl.

gothique. Mais cette continuité matérielle entre passé et présent n'aurait jamais vu le jour sans la prouesse technique de l'ingénieur Jürg Buchli¹².

Outre le désir d'unité architecturale qu'il incarne, le monolithe imaginé par Peter Zumthor permet de rassembler la forme hétéroclite de la parcelle. En effet, trois entités, distinctes mais inséparables, composent l'église existante : tout d'abord les ruines des façades extérieures, ensuite la chapelle *Madonna in den Trümmern* (Notre-Dame des Ruines) construite en 1950 par l'architecte Gottfried Böhm et enfin un site archéologique mis au jour suite à une campagne de fouilles sous la direction de Sven Seiler de 1973 à 1976¹³. Alors que Sainte-Colombe était la plus ancienne église paroissiale de Cologne, mentionnée pour la première fois en 980, elle fut très endommagée par les premiers bombardements alliés de la Royal Air Force sur la ville dès le début de la Seconde Guerre mondiale, en juin 1940. L'église, en tout cas ce qu'il en restait, fut conservée à la fin de la guerre, mais très vite « écartée » du plan d'urbanisme d'après-guerre de Rudolf Schwarz¹⁴, en devenant un jardin commémoratif où la nature pouvait reprendre ses droits. Joseph Geller, prêtre pionnier dans le renouvellement de l'art sacré, fut à l'initiative de la construction sur le site d'une chapelle élevée comme un hommage à la sculpture de la Vierge à l'enfant – qui était miraculeusement restée intacte sur son pilier (**fig. 3**). Vingt ans plus tard, des fouilles archéologiques avaient révélé les strates historiques de l'occupation du site, donnant de précieuses indications sur l'histoire et l'évolution architecturale de l'église.

Ce patrimoine « dé-couvert », Zumthor souhaite tout naturellement l'abriter, l'englober dans une enceinte protectrice. Conceptualisée par l'architecte dans son ouvrage autographe¹⁵, la notion de *surrounding object* repose sur l'intention d'entourer le site, de sorte à ce que chaque composant soit « embrassé » et réuni en un seul foyer, l'*Heimat*¹⁶. Le musée Kolumba crée ce centre névralgique, à la fois cœur de l'église et cœur du monolithe, dans lequel le visiteur y éprouve, d'un seul coup d'œil, toute la charge émotionnelle et historique de l'espace. Comme s'il cherchait à revenir aux principes mêmes de l'architecture, Zumthor espère

12 Peter Zumthor, Thomas Durisch, *Peter Zumthor : réalisations et projets*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2014, p. 165. Jürg Buchli, fidèle collaborateur de Zumthor sur de nombreux projets, imagine pour le musée Kolumba, des murs de maçonnerie sans joints de dilatation.

13 Sven Seiler, « Ausgrabungen in der Ruine der Kirche St. Kolumba », M. Plotzek Joachim, *Kolumba. Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997*, Cologne, Buchhandlung Walther König, 1997, p. 63-71.

14 Rudolf Schwarz, « Das Neue Köln, ein Vorentwurf », Stadt Köln (éd.), *Das neue Köln*, Verlag J.-P. Bachem, Cologne, 1950, p. 62.

15 Peter Zumthor, *Atmospheres, Architectural Environments, Surrounding Objects*, Berlin, Birkhäuser, 2008.

16 *L'Heimat* en allemand désigne ce sentiment réconfortant lorsqu'on se sent chez bien dans un foyer, ou lorsqu'on retrouve sa patrie. Diffuser cette atmosphère de paix intérieure par le biais d'une architecture protectrice est le dessein de Peter Zumthor.



Fig. 3. Détail de la façade du Kolumba (cl. JM, 2017).

faire un refuge d'un lieu qui endura le temps et éprouva la guerre. Monolithe isolé de l'espace public, refermé sur lui-même, le musée se dresse tel un fort et en appelle de fait, à notre for intérieur. Il invite, dès le pas de la porte passé, à pénétrer dans un nouveau monde qui appelle au recueillement. En effet, dans la lignée des idées d'Aloïs Riegl, d'après qui la restauration d'un bâtiment doit diffuser une atmosphère propice à la « remémoration »¹⁷, la maîtrise d'ouvrage offre au visiteur un musée introspectif¹⁸. En élevant le musée sur les ruines, Zumthor cherche aussi, littéralement, à lui faire prendre de la hauteur pour devenir un élément significatif de la *skyline* urbaine. Atteignant désormais la

17 Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, Paris, Éditions du Seuil, 1984 [1903].

18 M. Plotzek Joachim, *Kolumba. Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997*, Cologne, Buchhandlung Walther König, 1997, p. 91-96. Il est écrit : « *a new, path-breaking form of a museum's understanding of itself is to be achieved* ». De ce fait, les commanditaires recherchent une forme architecturale, capable de transmettre une atmosphère propice à la compréhension de soi.

même hauteur que les îlots environnants, Kolumba retrouve une place à la fois symbolique et matérielle dans la ville de Cologne et dans la vie des habitants. L'édifice, formant un écrin aux vestiges, doit permettre de transmettre le passé et d'en permettre le culte. Plongé dans l'obscurité, le visiteur initie une expérience sensible au beau milieu du site archéologique. Le parcours de visite instaure alors un véritable rituel que seul l'architecte accompagne et guide par une habile mise en lumière.

L'(en)jeu de lumière comme invention du lieu

La lumière constitue un élément majeur dans l'architecture de Peter Zumthor, elle lui donne vie. Les aspérités, les sillons des excavations se révèlent sous la lumière naturelle. Visible à l'œil nu, le passé surgit, existe, émeut. Et si la lumière fondait tout simplement l'architecture¹⁹ ? En éclairant tel ou tel détail, elle module la perception que l'homme a de l'espace. Zumthor en a bien conscience ; le neuvième « principe » qu'il a théorisé traite d'ailleurs de « la lumière sur les choses »²⁰. L'architecte y explique comment la lumière, par les ombres qu'elle crée, accentue la vision des reliefs et des profondeurs et sublime les espaces comme les matériaux. Peter Zumthor affirme : « Penser d'abord le bâtiment comme une masse d'ombre et placer ensuite les éclairages comme par un processus d'évidement »²¹. Au Kolumba, tel un maître d'orchestre, il travaille la lumière naturelle et artificielle de sorte à captiver le visiteur.

La salle archéologique est isolée du monde extérieur²², dénuée de vue, et plongée dans une semi pénombre. La lumière naturelle y pénètre au travers d'un mur perforé par l'alternance de briques. Appelé *filtermauerwerk* en allemand, « pullover brickwork »²³ par Zumthor, ce mur ressemblant à une maille qui filtre les faisceaux lumineux est devenu l'un des éléments les plus emblématiques du musée Kolumba (**fig. 4**). Alors que le moucharabieh fait souvent naître des « contrastes de luminance, [...] source certaine d'éblouissement »²⁴ par

19 Christine Desmoulins, *25 musées*, Paris, AMC Le Moniteur, 2005. D'après le chapitre « La lumière fonde l'architecture » qui traite de la lumière et de son occultation.

20 Peter Zumthor, *Atmospheres*, *op. cit.*

21 *Ibid.*, p. 59.

22 La salle est coupée visuellement de l'extérieur, mais les perforations rendent le mur légèrement perméable aux sonorités de l'environnement urbain (oiseaux, voitures, passants).

23 Martina Klausner, Gerhard Panzenböck, *Brick'08 – Die beste Ziegelarchitektur, The very best brick architecture*, München, Callwey Verlag, 2008, p. 18-25. Littéralement, cela signifie « maçonnerie à l'apparence d'un pull-over », le terme allemand *filtermauerwerk* se traduisant par « maçonnerie filtrante ».

24 Jean-Jacques Ezrati, « L'éclairage muséographique entre conservation et présentation : scénographie, muséographie et expographie », Marie-Odile de Bary, Jean-Michel Tobelem



Fig. 4. Les dispositifs de lumière de la salle archéologique (cl. JM, 2017).

les parties ajourées et pleines, le procédé de Zumthor, malgré sa proximité esthétique, n'en pâtit pas. En effet, les perforations ne se situent pas au niveau du regard du visiteur mais interviennent dans la partie supérieure des murs, elles projettent peu, si ce n'est pas, d'ombres portées au sol. Ceci dépend bien évidemment du temps, qui génère différents types d'ambiances, autant par la lumière que par la température ressentie. En hiver, les lumières deviennent plus ternes et créent un univers froid, évoquant alors les sensations procurées par

.....
 (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Editions Séguier, 2003, p. 129.

une église. L'aspect poreux de la brique et cette obscurité partielle apportent un confort muséographique similaire aux constructions en pierre²⁵.

L'utilisation par Peter Zumthor de cette seule lumière naturelle tamisée entraîne cependant un problème d'éclairage au niveau de la chapelle de Gottfried Böhm, totalement enserrée dans la salle archéologique. Les grands vitraux du chœur paraissent en effet « *éteints* »²⁶ et la fameuse Madone, trônant en son chœur, n'était plus baignée par la lumière du jour. Depuis 2010, à la suite des plaintes des fidèles, les vitraux sont désormais illuminés au moyen de projecteurs placés à l'extérieur de la chapelle, et la sculpture par un spot. Ces péripéties illustrent la seule limite de l'architecture de cette salle car, d'après le cahier des charges du concours, rien ne devait porter préjudice au « caractère dépouillé et à l'enchantement produit par les effets de lumière »²⁷ de la chapelle. Peter Zumthor semble avoir pris une tangente, lui qui confiait que « la lumière du jour, la lumière sur les choses [le touchaient] à tel point [qu'il croyait] presque y déceler quelque chose de spirituel »²⁸. À Kolumba, Zumthor a donc privilégié une cohésion spatiale propice au parcours historique, en réunissant au sein d'un seul et même espace, les ruines, les fouilles et la chapelle. Dans ce descriptif, la lumière artificielle joue un rôle essentiel : elle guide le pas et le regard du visiteur vers quelques vestiges archéologiques précis. Les suspensions lumineuses, longilignes et coniques, dessinées par l'architecte transpercent le vide et amplifient l'immensité de la salle. Ainsi, « l'éclairage artificiel complète [...] la lumière naturelle et s'y substitue à la tombée du jour ; donnant à chaque œuvre le relief qui lui sied, il accompagne le parcours »²⁹. Cette « dramaturgie de la lumière »³⁰ donne à voir les stigmates d'une disparition, d'une dégradation ; la lumière éclaire ce que l'architecture tente en vain de combler.

Le corps pour réveiller l'esprit : le souvenir par les sens

Quelle forme architecturale peut restituer une cohérence à un patrimoine fragmenté, disséminé ? Zumthor prend le parti d'un parcours muséographique surplombant les vestiges, et donc l'histoire et ses strates, au moyen d'une rampe.

²⁵ *Ibid.*, p. 124.

²⁶ Kai Kappel, « Se souvenir et réécrire. La sémantique du site de Sainte-Colombe à Cologne », *Allemagne d'aujourd'hui*, vol.209, n° 3, 2014, p. 81-93.

²⁷ Joachim Plotzek, *Kolumba. Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997*, Cologne, Buchhandlung Walther König, 1997, p. 102.

²⁸ Peter Zumthor, *Atmospheres*, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Martin Vanek, « Kolumba – nové muzeum vybudované na starých tradicích », *Moravská galerie v Brně*, n° 71, 2015.

³⁰ « Dramaturgy of light », *ibid.*

Il offre ainsi au visiteur la possibilité d'éprouver la fugacité du temps au contact des ruines qu'il place au centre du projet. Il cultive « le goût des ruines »³¹, de ces ruines qui attirent le regard et renvoient l'homme à la fugacité de sa propre existence face à l'inconstance de l'univers et à la fragilité des sociétés.

« La ruine est-elle par nature illisible ? Ou bien serait-ce le visiteur qui doit apprendre à lire et qu'il convient d'aider dans sa démarche ? [...] Faut-il traiter la ruine ou le visiteur ? »³² se demandaient des spécialistes du patrimoine en 1990. À Kolumba, Zumthor choisit d'agir sur le visiteur et guide ses pas, règle sa démarche, sa cadence de façon à l'éveiller au site et à l'histoire dont il porte les traces. Le corps stimule l'esprit, un cheminement sans cesse recherché par Zumthor qui utilise la lumière pour créer une atmosphère sensible, que seul le corps est à même de capter. En 2009, Zumthor affirmait : « Vous devez croire en la signification du processus de construction. Le processus de construction doit faire sens, et je dois voir ce sens, le ressentir. Et c'est seulement après que je peux concevoir et construire »³³. L'architecte recherche le sens des choses, de la forme, du matériau, de la lumière. Dans son processus de création, chaque élément a une fonction, génère une sensation, un sentiment. Peter Zumthor considère que lorsque quelque chose est compris, l'homme est en mesure de s'en émouvoir : c'est ce qu'il aspire à transmettre au Kolumba. Le musée requiert une architecture logique, presque scientifique, où chaque espace doit acquérir une *signification* auprès du visiteur. Mais le musée n'est pas seulement le foyer d'un discours, il doit permettre d'appréhender le monde³⁴, de « divertir ses visiteurs et [de] les aider à se détendre »³⁵. Comment y amener l'homme, sinon au travers de ses propres sens ? Bien que, dans notre société contemporaine, le sens prédominant soit la vue³⁶, Peter Zumthor semble considérer qu'il est nécessaire de retrouver l'aspect corporel d'une expérience muséale qui se vit, plutôt qu'elle ne se regarde. Peter Zumthor communique un langage intrinsèque aux murs, que tout visiteur éprouve lors de son parcours. Ce langage, est selon

31 Sophie Lacroix, « La fonction critique des ruines. Volney », Pierre Hyppolite, *La ruine et le geste architectural*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 39.

32 Entretiens du Patrimoine, *Faut-il restaurer les ruines ?*, (actes de colloque de la Direction du patrimoine avec le concours de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites et de l'Association pour la connaissance et la mise en valeur du patrimoine, Mémorial de Caen, 8-10 novembre 1990), Paris, Direction du patrimoine, 1991.

33 « You have to believe in the meaningfulness of the building task. The building task must make sense, and I have to see this sense, feel it. And then I can design and build », Dominik Duka, Norbert Schmidt (éd.), *Kolumba, op. cit.*, p. 130.

34 Norbert Schmidt, « The Experiment of the Church in Cologne », art. cit.

35 Dominique Poulot, *Musées et muséologie*, Paris, La Découverte, 2009, p. 10.

36 Prélude de Jana Tichá dans la revue *Zlaty rez*, no 30, Prague, 2008.

ses termes, une « atmosphère »³⁷ diffuse qui se vit par le mouvement, se ressent par la température et les matériaux : autant de facteurs qui participent à l'expérience et sont propices au souvenir, au plaisir, à la satisfaction. À rebours des dimensions brutaliste et massive de son architecture, Zumthor introduit des touches de sensualité : bois, cuir, soie des rideaux ; utilisés avec parcimonie, ces matériaux attirent l'attention. Il semble ainsi rejoindre Wassily Kandinsky qui affirmait que « la simple contemplation d'un matériau, d'une étendue de matière, suffit pour exalter, en nous de vives impressions sensorielles »³⁸. De ce travail subtil émane une vive « exaltation », pour Mickaël Labbé³⁹, une « froide exaltation » pour Aldo Rossi⁴⁰, pourrait-on parler d'une forme d'ivresse ?

Un regard sur le fragment

Si « le génie d'un lieu se mesure au destin qui le frappe »⁴¹, bien que le destin funeste de l'église Kolumba l'ait conduit au seuil de sa disparition, ses entrailles souterraines furent la clef de sa renaissance. Perçue comme une « chance pastorale »⁴² par le vicaire général Norbert Feldhoff, cette renaissance requérait une performance architecturale inédite permettant au présent de joindre le passé. Privilégiant une certaine unité, Peter Zumthor se positionne à contre-courant d'une tendance dominante consistant à introduire un contraste spectaculaire entre nouveau et ancien⁴³. L'édifice reclus de Peter Zumthor suggère plutôt qu'exhibe, sert d'abri, de protection à un patrimoine archéologique fragmenté, figé au sol. À travers rampes et faisceaux lumineux, Peter Zumthor guide le pas et le regard du visiteur. Le plongeant dans une atmosphère paradoxale faite de

37 Peter Zumthor, *Atmospheres*, op. cit.

38 Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Méditations, 1912.

39 Mickaël Labbé, « La pensée architecturale de Peter Zumthor : le lyrisme sans exaltation », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 9, 2012/1, p. 107-117.

40 Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2010, p. 17.

41 Citation de Henri-Pierre Jeudy tirée des Entretiens du Patrimoine, *Faut-il restaurer les ruines ?*, (actes de colloque de la Direction du patrimoine avec le concours de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites et de l'Association pour la connaissance et la mise en valeur du patrimoine, Mémorial de Caen, 8-10 novembre 1990), Paris, Direction du patrimoine, 1991.

42 Cardinal Joachim Meisner, « Today's Church as a Vehicle of Culture », Dominik Duka, Norbert Schmidt (éd.), *Kolumba*, op. cit., p. 13-26. Joachim Meisner a une vision plutôt fataliste de la culture de nos jours : elle est d'après lui, amoindrie par son manque de racines dans la religion. Ce musée est un moyen pour l'archevêque de réunir à nouveau le culte et l'art, afin qu'elles s'enrichissent mutuellement.

43 Peter Zumthor, Thomas Durisch, *Peter Zumthor*, op. cit. De règle générale, la plupart des projets rendus, proposaient des constructions légères en acier ou en verre face aux murs massifs de l'existant.

mémoire et d'intemporalité : l'architecte redonne sens aux vestiges environnants. Soudain, le passé, devenu prégnant, interpelle corps et esprit. Kolumba et ses artefacts communiquent une émotion qui envahit. Et le fragment, par sa fragilité, devient le liant de tout un microcosme⁴⁴.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Jeanne Martinel, *Kolumba, de la ruine à l'écrin architectural. Histoire d'une Invention Patrimoniale*, Master 1 Recherche en histoire de l'architecture Patrimoine et Musées sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 Histoire de l'art et archéologie, année universitaire 2017-2018.

44 Jean-Louis Déotte, *Oubliez... Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 75-76.