UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
ÉCOLE D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE LA SORBONNE
(EA 4100 – Centre de recherche HiCSA)

HiCSA Éditions en ligne

L'ATELIER DE LA RECHERCHE

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE
2022

Sous la direction d'Éléonore Marantz

Travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture
(année universitaire 2021-2022)

Pour citer cet ouvrage
Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture # 2022 #*, travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (année universitaire 2021-2022), Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2024.

ISBN : 978-2-491040-16-1

SOMMAIRE

Éléonore Marantz, Éditorial : Pour une histoire « grand-angle » de l'architecture ? 3

PARTIE 1 : L'ARCHITECTURE ENTRE STRATÉGIES PROFESSIONNELLES, COMMUNICATIONNELLES ET AMBITIONS CONCEPTUELLES

Céline Pupat, Architecture et décor au service d'un nouvel environnement scolaire. Les ambitions sociales et didactiques du groupe scolaire Marius-Jacotot de Puteaux (1933-1938, arch. : Jean et Édouard Niermans) 7

Andrés Avila Gomez, Stratégies de communication et positionnement des concepteurs de salles de cinéma en France (1950-1980) 19

Davide Tarditi, Architectures de la hauteur et architectures topographiques : les réponses de Jean Ginsberg au contexte monégasque 34

PARTIE 2 : LA PRÉSENCE DE L'HISTOIRE DANS LA FABRIQUE DE LA VILLE

Margot Leroux, Réaffirmer la place de l'Église dans l'espace public. L'église Saint-Martin dans la nouvelle station balnéaire de Villers-sur-Mer 49

Florence Bousquet, ZAC Citroën-Cévennes : inventer une nouvelle manière de faire la ville dans les années 1970 61

Nicole Cappellari, Antoine Grumbach, l'obsession des ruines. Les cas de la digue du plan d'eau de Marne-la-Vallée (1969-1976) et de la Direction départementale de l'Équipement (1982-1985) de Poitiers 75

PARTIE 3 : L'ARCHITECTURE ENTRE CAPTATION ET DÉTOURNEMENT

Constance Marq, Sur les traces de l'Empereur : les architectes anglais à la recherche de l'architecture et des décors napoléoniens (1802-1830) 91

Marie Beauvalet, *Cover-art* de science-fiction : un autre regard sur l'architecture (années 1960-1980) 105

PARTIE 4 : ARCHITECTURE, RENOUVELLEMENT ET ADAPTATION

Marion Georgel, Le musée Malraux du Havre : architectures et démocratisation culturelle (1961-2006) 126

Jonathan Canestrari, La patrimonialisation du siège du Parti communiste français : de l'objet architectural à la maison des Communistes 140

Léontine Wilhelm, Émergence et développement d'architectures pour la danse en France. Le Centre national de danse contemporaine d'Angers (1978-2007) 156

ÉDITORIAL : POUR UNE HISTOIRE « GRAND-ANGLE » DE L'ARCHITECTURE ?

ÉLÉONORE MARANTZ

Maître de conférences en histoire de l'architecture contemporaine, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, chercheure à l'HiCSA

Engager une recherche en histoire de l'architecture implique de poser un regard vaste et englobant sur l'objet de son étude, de manière à en appréhender toute la complexité et à en explorer tous les plis. Pour les étudiants de l'École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03, ED 441, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) embrassant ce champ, l'intention devient acte au cours de formations de Master et/ou Doctorat, qui les font passer du statut d'« apprenant » à celui de « créateur et de diffuseur » de connaissances. *L'Atelier de la Recherche. Annales d'histoire de l'architecture* rend compte de leurs productions intellectuelles, de la manière dont, accompagnés par une équipe pédagogique aux spécialités complémentaires (Jean-François Cabestan, Jean-Philippe Garric, Christine Mengin et Éléonore Marantz), ils identifient des thèmes et sujets de recherche, les analysent avec méthode et discernement, et les projettent dans une Histoire qu'ils contribuent à écrire.

L'Atelier de la recherche#2022 rassemble des articles scientifiques tirés des meilleurs mémoires de Master 1 et de Master 2 soutenus au terme de l'année universitaire 2021-2022, ainsi que de thèses de Doctorat en cours ou récemment achevées. D'emblée, au-delà de leur diversité, les contributions témoignent d'un intérêt renouvelé pour le XIXe siècle, d'une considération toujours vive pour l'Entre-deux-guerres et les années de croissance, mais aussi et surtout d'une attention marquée à l'histoire récente de l'architecture et de la ville, c'est-à-dire celle des soixante dernières années. Le regard des historiens, c'est bien connu, se déplace en même temps que filent les années (parfois d'ailleurs dans le sens inverse de celui auquel on pourrait s'attendre). En histoire de l'architecture comme dans d'autres champs de spécialité, l'histoire du temps présent est une pratique installée, mobilisant des méthodes éprouvées mais n'oubliant pas son paradoxe originel que l'un de ses fondateurs, Dominique Rousso, situait comme « une démarche toute entière marquée par la tension, parfois l'opposition, entre l'histoire et la mémoire, entre la connaissance et l'expérience, entre la distance et la proximité, entre l'objectivité et la subjectivité, entre le chercheur et le témoin, autant de clivages qui peuvent se manifester au sein d'une même personne » (*La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard,

2012, p. 9-13). Si aucun des étudiants dont les écrits sont rassemblés dans ce recueil ne sont véritablement « contemporains » de l'histoire qu'ils racontent, les enseignants-chercheurs qui ont encadré leurs travaux en ont parfois été les témoins. Et, pour les jeunes chercheurs, le principal enjeu était de trouver la juste distance avec les acteurs, les « mythes » et les « idéologies » de l'histoire récente, mais d'ores et déjà révolue, qu'ils étudiaient.

De leurs multiples interrogations, investigations et réflexions émerge une histoire « grand-angle » de l'architecture contemporaine, parcourant à pas de géant plus de deux siècles d'histoire (de 1802 à nos jours). Les « sauts de puce » auxquels invite la lecture du recueil n'en provoquent pas moins une immersion profonde dans le temps dont se dégagent, il est vrai, davantage de permanences dans les problématiques abordées par les jeunes historiens, que dans les corpus étudiés. En photographie, le grand-angle, parce qu'il mobilise de courtes focales, exagère les lignes de fuite et accentue l'espacement des plans. Dans ce numéro de *L'Atelier de la recherche*, il n'en est rien : le grand-angle permet au contraire de renforcer les grandes perspectives et d'envisager, dans la longue durée, des thématiques structurantes de l'histoire de l'architecture contemporaine. Céline Pupat en analysant les collaborations entre artistes et architectes au groupe scolaire Marius-Jacotot de Puteaux (1933-1938), tout comme Andrés Avila-Gomez en étudiant les trajectoires des concepteurs de cinémas en France au cours des années 1950-1980, ou Davide Tarditi en s'intéressant aux réalisations Jean Ginsberg à Monaco, interrogent les stratégies professionnelles et communicationnelles des architectes tout autant que leurs ambitions conceptuelles. La présence de l'histoire dans fabrique de la ville, dans tout ce que cette démarche référentielle mobilise de symbolique, est étudiée, à un siècle de distance, par Margot Leroux au travers de l'église Saint-Martin (1872-1897) située dans la petite station balnéaire de Villers-sur-Mer (Calvados), par Florence Bousquet qui évoque la genèse d'un nouveau quartier édifié au sud du 15e arrondissement de Paris, sur un terrain libéré par le déménagement récent des usines Citroën vers Aulnay-sous-Bois, dans le cadre de la Zone d'aménagement concerté Citroën-Cévennes (1975-1985), et par Nicole Cappellari qui revient sur les interventions d'Antoine Grumbach à Marne-la-Vallée (1969-1976) et à Poitiers (1982-1985). De la même manière, si Constance Marcq s'intéresse à la circulation des modèles entre France et Angleterre entre 1802 et 1830, les logiques de captation et détournement qu'elle identifie ne sont pas si différentes de celles que Marie Beauvalet met en évidence lorsqu'elle étudie la place de l'architecture dans le *Covert-art* de science-fiction dans les années 1960-1980. Enfin, le renouvellement des typologies architecturales et la manière dont ces dernières s'adaptent à de nouveaux usages sont le fil rouge qui relie les contributions de Marion Georgel sur le MuMa du Havre, de Jonathan Canestrari sur la patrimonialisation, au cours

des années 1980-2000, du siège du parti communiste français, œuvre majeure d'Oscar Niemeyer, et enfin de Léontine Wilhelm qui propose une recherche inédite sur l'émergence et le développement des architectures dédiées la danse contemporaine au travers de l'étude du Centre national chorégraphique d'Angers (1978-2007). Dix textes, autant de raisons de se réjouir que s'épanouisse une vision large de l'histoire de l'architecture de la période contemporaine.

Bonne lecture !

PARTIE 1

L'ARCHITECTURE ENTRE STRATÉGIES PROFESSIONNELLES, COMMUNICATIONNELLES ET AMBITIONS CONCEPTUELLES

ARCHITECTURE ET DÉCOR AU SERVICE D'UN NOUVEL ENVIRONNEMENT SCOLAIRE

LES AMBITIONS SOCIALES ET DIDACTIQUES DU GROUPE SCOLAIRE MARIUS-JACOTOT DE PUTEAUX (1933-1938, ARCH. : JEAN ET ÉDOUARD NIERMANS)

CÉLINE PUPAT

La période de l'Entre-deux-guerres est un moment où art et politique opèrent des croisements significatifs[1]. Le Front populaire, au pouvoir de 1936 à 1939, accorde une grande attention au monde artistique, dans le but de le mettre « à la portée de tous ». C'est la même préoccupation que l'on retrouve dans le groupe scolaire Marius-Jacotot de Puteaux (**fig. 1**). Cette école a été construite entre 1933 et 1938 par les architectes Jean (1897-1984) et Édouard (1904-1984) Niermans qui, dans la commune, venaient de réaliser le nouvel Hôtel de ville[2]. Georges Barthélemy, maire socialiste de Puteaux, maître d'ouvrage, annonce le projet en ces termes : « Le projet qui va être réalisé et a fait l'objet d'études très poussées, a donné lieu à des critiques et à des suggestions qui auront pour résultat de donner aux enfants le maximum de bien-être et de réaliser toutes les conditions pour le développement harmonieux de leur corps et de leur esprit[3] ». Dans le sillage du développement récent de la pédopsychologie, l'attention des architectes se focalise sur le confort physique et le bien-être moral des plus jeunes, avec la volonté de créer une école joyeuse et attrayante. Ils s'emploient à créer un environnement propice au confort, à la gaieté et à l'étude, à conjuguer modernité, fonctionnalité et beauté. Dans cet article, la réflexion ne portera pas tant sur l'architecture à proprement parler[4], mais plutôt sur la

1 Jean-Louis Cohen (dir.), *Années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, cat. exp. (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 23 janvier-15 avril 1997), Paris, CNMH/Éditions du Patrimoine, 1997.

2 Antoine Heckel, *Le nouvel Hôtel de ville de Puteaux : un palais pour la ville. Les frères Niermans au temps du « socialisme municipal »*, M2 Histoire de l'art Mention Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03, année universitaire 2018-2019.

3 Conseil municipal, « Compte-rendu de mandat municipal », *Le Bulletin Municipal de Puteaux,* n° 71, avril 1935, p. 21.

4 Céline Pupat, *Une ambition sociale et artistique. Le groupe scolaire Marius-Jacotot à Puteaux de Jean et Édouard Niermans (1933-1938)*, mémoire de Master 1 Recherche en Histoire de

manière dont l'environnement créé par les architectes et les artistes associés au projet illustre l'ambition sociale d'une ville de la banlieue parisienne dans le domaine de l'éducation esthétique et artistique des enfants, pendant l'Entre-deux-guerres. Cette réflexion considèrera la dimension didactique de cet édifice uniquement au travers de sa décoration et des enseignements artistiques qui y étaient prodigués.

Fig. 1. Carte postale de l'École Marius-Jacotot vue depuis le parc Moulin-de-Chantecoq, Archives municipales de Puteaux, cote 2Fi430, © Archives de Puteaux.

Un « environnement » favorable à l'éducation

À Puteaux, l'intention d'accueillir les enfants dans un cadre adapté et favorable à l'éducation s'exprime dès les abords du bâtiment où les architectes substituent à la traditionnelle cour de récréation un jardin « à l'anglaise » traversé par un petit ruisseau qu'un pont permet de franchir, un bac à sable, une volière et un sentier empierré. Il s'agit bien pour Jean et Édouard Niermans de créer un nouvel environnement scolaire dont le caractère immersif repose notamment sur une utilisation savante de la couleur. La revue *La Technique des travaux*, qui consacre un article au groupe scolaire Marius-Jacotot en août 1938, ne s'y

l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03), année universitaire 2021-2022.

trompe pas et décrit, avec force détails, le chromatisme du bâtiment : « Les sols sont de caoutchouc aux teintes franches d'outre-mer, de grenat ou de vert. Les murs enduits d'une peinture mouchetée, rose, verte ou bleue, sont soulignés par une retombée de plafond très claire, qui donne de la hauteur et de l'air à la pièce, et par des plinthes de carreaux brun foncé[5] ». Cette évocation presque poétique des couleurs, montre à quel point leur utilisation est étudiée par Jean et Édouard Niermans[6]. Si pour les architectes la couleur participe pleinement au dispositif spatial (une teinte différente est par exemple donnée à chaque classe, comme le souligne *L'Architecture d'aujourd'hui*[7]), elle est davantage perçue, par les observateurs tout au moins, comme un moyen de rendre l'étude scolaire plus attrayante, en associant presque toujours l'idée de gaieté et d'hygiène. D'autres critiques, comme Jean Galloti dans *Art et décoration*, saluent l'équilibre atteint entre les différents tons : les éléments foncés comme les dessus des tables, barres de sièges, et les tableaux, opposés aux éléments clairs comme les plafonds, les murs et le linoléum allant « du blanc à la teinte pâle[8] ». L'auteur poursuit en opposant les colonnes de mosaïque noire et le sol foncé des préaux, à la blancheur des murs et des plafonds. Il termine par les touches de couleurs, gradins bruns et mosaïque rouge des douches, de la blanche piscine du groupe scolaire.

L'importance accordée au cadre dans lequel évoluent les enfants, à leur santé et à leur bien-être, explique également que les architectes donnent une place de choix au mobilier scolaire qui, au cours des années 1920 et 1930, fait l'objet de nombreuses recherches[9]. Les mots d'ordre sont échelle (un mobilier adapté à la taille des enfants), modularité des éléments et adaptabilité à différents usages, tandis que les formes arrondies apportent plus de sécurité et de confort dans leur maniement. Dans certaines écoles maternelles, c'est le cas à Puteaux, la « table-banc » est progressivement remplacée par des tables et des

5 R. Filippi, « Le groupe scolaire Marius-Jacotot à Puteaux (Seine) », *La Technique des travaux,* n° 8, août 1938, p. 404.

6 Cette attention n'est néanmoins ni spécifique à l'école Marius-Jacotot, ni à ses architectes. C'est une tendance, une direction que prend notamment l'architecture scolaire et qui s'exprime par exemple dans l'école maternelle rue de Ruffi (1936-1938, arch. : Marius Dallest, Marcel Peyridier) à Marseille.

7 SN, « Groupe scolaire Marius-Jacotot à Puteaux. Les frères Niermans architectes », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 8, août 1938, p. 27.

8 Jean Gallotti, « Un groupe scolaire à Puteaux. Les frères Niermans, Architectes », *Art et décoration*, n° 8, septembre-octobre 1938, p. 343.

9 Un article du numéro que *L'Architecture d'aujourd'hui* consacre en 1933 aux écoles en France, présente du mobilier scolaire réalisé en tube d'acier et en bois courbé dessiné par l'architecte André Lurçat et édité par l'entreprise Thonet ; SN, « Mobilier scolaire en tube d'acier », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 1, janvier 1933, p. 95.

chaises individuelles, souvent empilables voire démontables, qui permettent une utilisation plus souple des salles de classe. La grande fascination pour la machine et les objets de l'industrie[10] s'exprime à Puteaux, à toutes les échelles de l'architecture[11], mais surtout dans un mobilier combinant structures en métal tubulaire et tôles pliées avec des sièges et écritoires en bakélite noire (**fig. 2**). À l'exception de celui de l'école maternelle, ce mobilier était fixé au sol mais pouvait basculer pour faciliter le nettoyage. La recherche d'une architecture efficiente et hygiéniste était en réalité au cœur du projet de Jean et Édouard Niermans, ce dont témoigne aussi le revêtement de sol en linoléum, matériau « moderne » par excellence, cumulant résistance et qualités en termes d'isolation phonique, facilité d'entretien et qualités visuelles.

Car l'« environnement » favorable à l'éducation des enfants recherché par les architectes, repose aussi en grande partie sur la décoration. Au groupe scolaire Marius-Jacotot, il s'agit pour eux de générer une ambiance à la fois joyeuse mais fortement didactique. Cette double ambition se comprend à la lumière du contexte de l'Entre-deux-guerres, où les Français ont besoin de retrouver une certaine insouciance mais aussi de réactiver un socle de valeurs communes. Il y a bien une volonté de la part des édiles de former « l'esprit et le cœur » des jeunes, notamment ceux issus de milieux modestes, grâce à l'architecture scolaire et aux messages dont elle est vectrice[12]. L'architecte Roger Hummel s'en fait l'écho en 1938, dans *L'Architecture d'aujourd'hui* : « Il faut que l'école serve à élever le niveau moral des masses, qu'elle serve à enseigner le beau et le « respect du beau ». Il faut donc que le cadre soit digne du but à atteindre[13]. »

10 L'une des expressions les plus éloquentes est donnée par Le Corbusier dans *Vers une architecture* (Paris, Éditions Crès & Cie, 1923).

11 Depuis la forme générale du bâtiment qui, par certains aspects, rappelle la silhouette carénée des grands paquebots transatlantiques, aux percements circulaires des façades formant autant de hublots sur le monde extérieur ; Céline Pupat, *Une ambition sociale et artistique. Le groupe scolaire Marius-Jacotot à Puteaux de Jean et Édouard Niermans (1933-1938),* doc. cité.

12 Conseil municipal, « Compte-rendu de mandat municipal », *Le Bulletin Municipal de Puteaux,* n° 71, avril 1935, p. 21.

13 Roger Hummel, « L'évolution scolaire en France », *L'Architecture d'aujourd'hui,* n° 8, août 1938, p. 4.

Fig. 2. Table biplace utilisée pour les salles de cours du groupe scolaire Marius-Jacotot, *L'Architecture française,* n° 70, mai 1947, p. 28.

Le groupe scolaire Marius-Jacotot, comme de nombreux autres[14], est effectivement envisagé sous cet angle. Tout concourt à en faire un support d'éducation, notamment parce qu'architecture et décoration s'y conjuguent efficacement – les messages de l'une renforçant ceux de l'autre – en une forme de dialogue des arts auquel les frères Niermans adhéraient complètement. L'ornementation est ainsi présente dès l'entrée de l'établissement : au-dessus de la porte, un bas-relief en plomb représente des scènes fantastiques et des personnages de fables

14 Nous pensons par exemple au groupe scolaire Jules-Ferry à Maisons-Alfort (1932-1935, arch. : André Dubreuil et Roger Hummel).

entourant des enfants. C'est une œuvre d'Henri Laggrifoul (1907-1981), élève de Paul Landowski et Grand Prix de Rome de sculpture en 1932, pensionnaire à la Villa Médicis (1933-1936) où il a certainement croisé Jean Niermans, Grand Prix de Rome d'architecture en 1929 qui l'y a précédé[15]. Bien que considérées comme particulièrement onéreuses, transformant même, selon certains, les écoles en « palais pour enfants[16] », les peintures murales sont des éléments de décor essentiels à l'école Marius-Jacotot. À l'instar du groupe scolaire Karl-Marx de Villejuif (1932-1933, arch. : André Lurçat) où, quelques années auparavant, Jean Lurçat (1892-1966) avait réalisé une série de décors floraux, les peintres Maurice Blech et Pierre Bertrand[17] réalisent à Puteaux, à l'invitation de Jean et Édouard Niermans, des peintures murales prenant pour sujet des fables de Jean de La Fontaine et des contes de Charles Perrault, auteurs « classiques » dont les écrits sont alors, en France, des piliers de l'éducation[18].

La pédagogie par l'image

À Puteaux, architectes et artistes contribuent à instaurer une véritable pédagogie par l'image. Le préau de l'école maternelle est en effet orné d'un cycle de peintures murales. Ce sont des représentations colorées, aux tons doux et joyeux, brossées dans un style enfantin (**fig. 3**), mais qui n'en sont pas moins « parlantes » et contribuent de fait à l'éducation littéraire et morale des tout-petits. La fable (et le conte) ayant pour but de faire « passer l'amertume de la morale

15 Jean Niermans, élève d'Emmanuel Pontremoli, obtient le Grands Prix de Rome d'architecture en 1929. Il séjourne à la Villa Médicis du 1er février 1930 au 30 avril 1933. Henri Laggrifoul y est pour sa part pensionnaire entre 1933 et 1936.

16 C'est le cas de l'architecte Roger Hummel : « Mais est-ce un luxe que de développer l'hygiène, l'air, les plantations, le souci du beau ? », dans Anne-Marie Châtelet (dir.), *Paris à l'école, « qui a eu cette idée folle… »*, cat. exp. (Paris, Pavillon de l'Arsenal, 1993), Paris, Picard, 1993.

17 Maurice Blech (1904-1980) est diplômé de l'École des beaux-arts de Paris en 1934, dans la section architecture. Actif en tant qu'architecte jusque dans les années 1950, il devient également décorateur puis peintre à partir de 1939. Sa peinture, qu'il expose à Paris, est influencée par les mouvements du Cubisme et du Surréalisme. Pierre Bertrand (1905-1973) est également diplômé de la section architecture l'École des beaux-arts de Paris en 1932. D'abord associé à son père, il fonde, à sa mort de ce dernier, l'agence Atelier d'architectes associés avec Antoine Debré et Pierre Balanda.

18 Ce choix témoigne d'une promotion de la culture française à un moment où d'autres récits de la littérature de jeunesse se diffusent en provenance particulièrement des États-Unis (le marin Popeye, Buck Rogers, astronaute de science-fiction, la saga Tarzan) ou encore de Belgique (Tintin) ; Serge Fauchereau, *La fin des avant-gardes. De l'Entre-deux-guerres. Arts plastiques-Littérature-Architecture-Photographie-Cinéma-Arts du spectacle-Musique,* Paris, Hermann, 2019, p. 17-31.

par la douceur du récit[19] », les enfants sont mis en garde, sans qu'ils en soient réellement conscients, contre les vices qui pourraient les guetter : curiosité et imprudence (*La Tortue et les deux Canards*), vanité, orgueil et flatterie (*Le Corbeau et le Renard*), ingratitude (*Le Loup et la Cigogne*), ou encore avarice et paresse (*La Cigale et la Fourmi*). Les contes de Perrault, avec leurs « vrais » personnages auxquels les enfants peuvent plus facilement s'identifier, délivrent aussi un message moral en opposant deux conduites : la bonne conduisant à la gloire et la mauvaise à la mort[20]. En outre, les origines modestes et les difficultés matérielles auxquelles sont confrontés le Petit Poucet ou Cendrillon sont peut-être un moyen supplémentaire mobilisé par les peintres pour frapper l'esprit des enfants d'extraction populaire scolarisés à Marius-Jacotot.

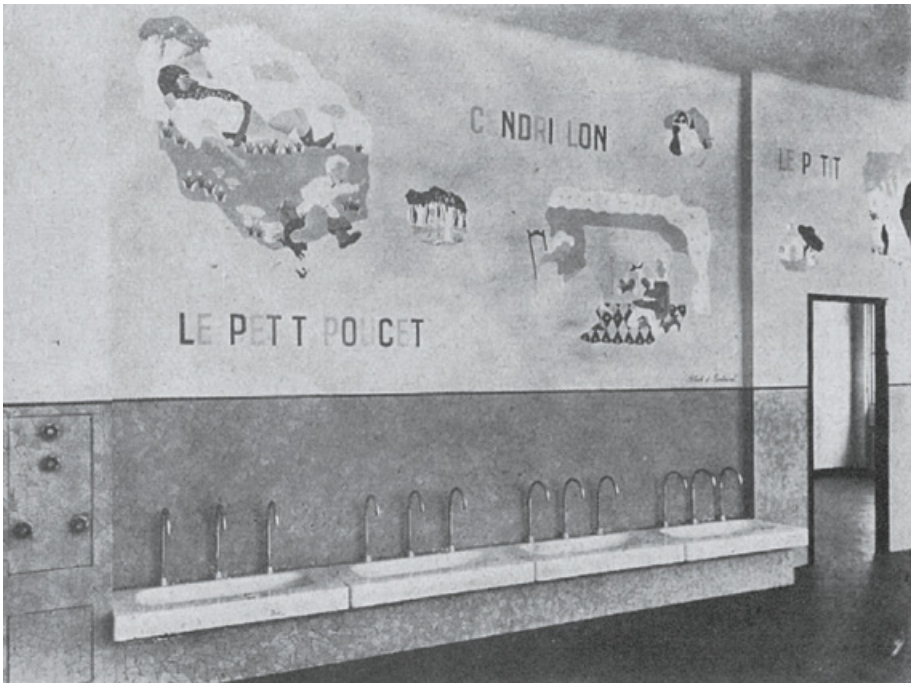

Fig. 3. Décor de l'intérieur de l'école maternelle représentant une scène de la fable du « Petit Poucet » et du conte de « Cendrillon », *L'Architecture française,* n° 70, mai 1947, p. 25.

19 Laurence Jung, « Les fables à l'école. 350 ans des fables de la Fontaine », *Le Blog Gallica,* 31 mai 2018, [en ligne], disponible à l'adresse : https://gallica.bnf.fr/blog/31052018/les-fables-lecole?mode=desktop. Consulté le 06/05/2022.

20 Jean-Paul Sermain, « Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les Contes de Perrault », *Féeries,* n° 13, 2016, p. 47-64, [en ligne], disponible à l'adresse : https://journals.openedition.org/feeries/996. Consulté le 06/05/2022.

Cette volonté didactique, voire moraliste, n'est pas dénuée de visées politiques, consistant à la fois à ouvrir les enfants au monde et à développer chez eux des valeurs morales et un attachement patriotique. Cette ambivalence s'exprime alors dans la presse et la littérature pour enfant qui s'ouvre progressivement à la mondialisation (le personnage de Mickey, créé aux États-Unis, se diffuse rapidement outre-Atlantique[21]) et fait en même temps l'objet d'un certain repli identitaire[22]. L'iconographie mobilisée à Puteaux obéit à ce double mouvement d'ouverture et de repli. Les sols des couloirs sont ainsi ornés par les drapeaux des différentes nations, ceux des préaux des écoles primaires de garçons et de filles (**fig. 4**) figurent les quatre continents au travers d'éléments emblématiques (éléphant pour l'Asie, girafe pour l'Afrique, église pour l'Europe, tipis pour l'Amérique), mais selon le point de vue européanocentré de l'époque. Ces allégories sont chacune caractérisées par un personnage suffisamment stéréotypé pour représenter un « peuple ». Cette décoration donne à comprendre la conception du monde que l'on souhaitait transmettre aux enfants : un regard que l'on pourrait qualifier de colonialiste, avec une vision tribale de l'Amérique et l'Afrique. Par ailleurs, alors qu'à l'école de plein-air de Suresnes (1933-1935, arch. : Eugène Beaudouin et Marcel Lods) un globe terrestre monumental marquait l'entrée de l'édifice[23], à Puteaux, sur un mur pignon dans la cour de récréation est représenté le seul territoire français. Cette peinture murale, visible au-delà de l'enceinte de l'établissement scolaire, témoigne d'une conception très régionaliste de la France, attachée à ses coutumes et à sa culture, avec la représentation de bâtiments et de costumes typiques. Son message fournit un contrepoint aux références aux pays étrangers et marque ainsi la tension entre mondialisation et nationalisme. Car si cet environnement scolaire vise à participer à l'éducation des enfants, il prétend également toucher leurs familles et donc une plus grande partie de la population. C'est en tout cas l'hypothèse que défend plus globalement l'architecte André Hermant (1908-1978) dans *L'Architecture d'aujourd'hui,* en 1939 : « Mieux encore, cette heureuse influence agit même, par une sorte de contagion morale, sur son entourage et c'est par l'enfant que s'éduquent parfois les parents. Ainsi, l'école est le lieu où se forge la mentalité d'un pays[24] ». C'est également une vision à long terme que développent les constructeurs du groupe scolaire Marius-Jacotot en éduquant les enfants à

21 Serge Fauchereau, *La fin des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 17-31.

22 Annie Renonciat, *Livre mon ami, lectures enfantines 1914-1954,* cat. exp., Paris, Agence culturelle de Paris, 1991, p. 85.

23 Bertrand Lemoine, « France. Écoles des années 30 », *L'Architecture d'aujourd'hui,* n° 232, avril 1984, p. 32.

24 André Hermant, « Introduction », *L'Architecture d'aujourd'hui,* n° 11, 1939.

la modernité : « considérant que l'enseignement de l'école n'est pas seulement celui que l'on trouve dans les livres, mais aussi celui de l'esthétique, du goût, de la propreté, il doit arriver à éduquer les petits pour que plus tard, dans leur vie privée, ils cherchent à retrouver la même atmosphère[25] ». La diffusion d'une architecture et d'une esthétique modernes s'accompagne donc de la promotion de valeurs telles que la santé et l'hygiène (rappelons qu'à Puteaux le groupe scolaire est couplé à une piscine municipale). C'est donc toute une mentalité, tout un art de vivre que les dirigeants souhaitent insuffler en aménageant et en équipant leurs villes.

Fig. 4. Maquette à la gouache du linoléum du préau des écoles primaires pour le groupe scolaire Marius-Jacotot, Centre d'archives d'architecture contemporaine, cote JN.DES.13/1.2.

Enseigner l'art à l'école

Si le dessin fait partie des matières enseignées à l'école depuis les lois sur l'école publique, laïque et obligatoire de Jules Ferry, la pédagogie qui lui est attachée évolue considérablement. À la fin du XIXe siècle, il était enseigné selon la « méthode d'Eugène Guillaume », qui a pour base la géométrie, la copie de modèle et le dessin d'ornement. En 1909, une approche qualifiée « d'intuitive », la « méthode de Gaston Quénioux », est entérinée par un arrêté ministériel. Sous l'influence de la psychologie expérimentale, elle favorise la libre expression, et est principalement utilisée en maternelle[26]. Cependant, cette méthode initie également aux métiers de l'industrie par des exercices de compositions décoratives et la copie d'objets, comme c'est le cas à Puteaux. Les instructions ministérielles de 1936 précisent que « dans les écoles de quatre classes et plus, une salle distincte pourra être affectée à l'enseignement du dessin. Autant que

25 SN, « Groupe scolaire Marius-Jacotot à Puteaux. Les frères Niermans architectes », art. cité, p. 12.

26 Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes,* Paris, Hazan, 2003.

possible, l'éclairage sera unilatéral et la paroi éclairante, entièrement vitrée au-dessus des allèges, orientée au Nord[27] ». Au groupe scolaire Marius-Jacotot, aucune des deux salles de dessin – une pour les filles, l'autre pour les garçons - ne disposent d'éclairage latéral. La lumière naturelle pénètre zénithalement, par un large oculus. Ce dispositif est assez inhabituel pour une salle de dessin, d'autant que l'emplacement de ces salles était propice à une ouverture côté Nord. Situées au troisième et dernier étage de l'édifice côté rue, précédées par des vestiaires, elles adoptent un plan rectangulaire. Cependant c'est leur disposition en gradins et en arc de cercle qui dicte l'utilisation de l'espace[28] et qui permet aux élèves – chacun assis sur son siège métallique fixé au sol – de s'exercer à la copie de modèle (**fig. 5**). Si la visibilité de tous est assurée, l'absence de table à dessin peut surprendre, d'autant que Jean et Édouard Niermans, par leur formation aux Beaux-Arts, étaient familiers de l'exercice !

Fig. 5. Salle de dessin du groupe scolaire Marius-Jacotot, *La Technique des travaux,* n° 8, août 1938, p. 404.

27 André Hermant, « 1887-1936 Instructions ministérielles concernant les écoles primaires élémentaires », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 8, août 1938, p. 7.

28 R. Filippi, « Le groupe scolaire Marius-Jacotot à Puteaux (Seine) », art. cité, p. 404.

Un autre apprentissage, plus rare et moins attendu, était proposé aux élèves du groupe scolaire Marius-Jacotot : le cinéma. Ce dernier connait alors un développement sans précédent (les premiers films parlants datent de 1929) et tend à devenir un des vecteurs, avec la radio et la presse d'informations illustrées, d'une « culture de masse[29] », en raison notamment de ses « capacités distrayantes[30] » et de ses vertus éducatives. Et la presse architecturale de saluer que le groupe scolaire Marius-Jacotot dispose « de salles d'enseignement par l'image[31] », symptomatiques de la volonté conjuguée des pouvoirs publics, des pédagogues et des architectes de coller à l'air du temps. Comme pour le dessin, il y a deux salles de cinéma, une pour les filles, l'autre pour les garçons ; elles sont disposées en gradins, afin de garantir la visibilité de tous, et sont dotées d'une tribune pour l'appareil de projection, et sur le mur d'en face, d'un écran de visionnage. Le mobilier est fixe, comme pour les salles de dessin, avec des sièges métalliques équipés d'assises et de tablettes en bois.

Le groupe scolaire Marius-Jacotot est donc un exemple particulièrement intéressant de la rencontre fructueuse entre des édiles qui souhaitent « éduquer » leur population, et des architectes qui se saisissent de cette volonté pour donner un nouveau visage à l'architecture scolaire et en faire une architecture opérante participant pleinement à la formation des enfants. La création de cet « environnement » favorable à l'éducation passe bien entendu en premier lieu par la conception d'espaces et de mobiliers spécifiques, et intègre pour cela les apports récents de la psychopédagogie. La réflexion porte également sur la décoration des édifices qui, au-delà de qualités et ambitions esthétiques, réaffirme ses vertus didactiques, morales et politiques. L'expression d'une certaine modernité doit, dans l'esprit de tous, contribuer à former le regard esthétique des enfants, pour réformer, en quelque sorte, le goût de la population banlieusarde. Enfin, à Puteaux, l'importance accordée aux pratiques artistiques témoigne d'un engagement fort, de la part du politique, dans la formation des plus jeunes, pour « faciliter l'avènement de tout ce qui peut élever le niveau intellectuel du peuple, et de contribuer ainsi, dans la mesure de nos moyens, au progrès social incessant[32] ».

29 Serge Fauchereau, *La fin des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 17-31.

30 *Ibid*.

31 R. Filippi, « Le groupe scolaire Marius-Jacotot à Puteaux (Seine) », art. cité, p. 405.

32 Le maire, Georges Barthélemy, accorde une importance toute particulière au cinéma auquel il assigne un rôle éducatif, et qu'il souhaite mettre à la portée de tous, particulièrement des plus modestes. Georges Barthélemy, « La politique des loisirs ouvriers. Le cinéma », *Bulletin municipal de Puteaux*, n° 99, juillet 1937, p. 2.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Céline Pupat, *Une ambition sociale et artistique. Le groupe scolaire Marius-Jacotot à Puteaux de Jean et Édouard Niermans (1933-1938),* mémoire de Master 1 Recherche en Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03), année universitaire 2021-2022.

STRATÉGIES DE COMMUNICATION ET POSITIONNEMENT DES CONCEPTEURS DE SALLES DE CINÉMA EN FRANCE (1950-1980)

ANDRÉS AVILA GOMEZ

Introduction

L'identité des concepteurs des salles de cinéma construites en France après la Seconde Guerre mondiale reste encore un sujet peu abordé par l'historiographie française de l'architecture du XXe siècle, malgré le fait que certains architectes et décorateurs spécialisés, exerçant souvent dans le cadre d'une agence, d'un cabinet ou d'un atelier, ont conçu des centaines de salles pendant les Trente Glorieuses, tout en menant une carrière exclusivement dans ce champ. Pendant les années 1950 et 1960, les recherches autour du concept de « salle de spectacle polyvalente » ont accompagné une intense édification de théâtres et ont rendu possibles les importantes expérimentations programmatiques et techniques effectuées dans les nouvelles maisons de la culture[1]. Elles ont aussi influencé la production sans précèdent de nouveaux cinémas et la modernisation des espaces existants abritant le spectacle cinématographique. La parution en 1948 de la Loi d'aide temporaire à l'industrie cinématographique[2] a en effet largement conditionné le renouveau d'un parc cinématographique caractérisé par une foisonnante variété programmatique, conceptuelle et technologique. Les pages de la presse corporative cinématographique en témoignent. Mais alors, qui ont été ces professionnels chargés par la vaste clientèle d'exploitants de concevoir et de réaliser leurs projets, ou de moderniser leurs anciennes salles de cinéma ? Quelles stratégies de communication et quelles pratiques de positionnement ont mis en place ces architectes et décorateurs « spécialisés », dans le but d'obtenir davantage de commandes et d'être reconnus à l'échelle nationale ?

1 Richard Klein (dir.), *Les maisons de la culture en France*, Paris, Éditions du patrimoine, 2017, p. 31-51.

2 Votée pour une durée de cinq ans, la loi n° 48-1474 du 23 septembre 1948 instituant une aide temporaire à l'industrie cinématographique est entrée en vigueur le 1er janvier 1949. Ensuite, la loi n° 53-684 de 1953 a institué la création pour quatre années d'un fonds de développement de l'industrie cinématographique, qui succède à la loi d'aide temporaire. Sur le contexte institutionnel, voir notamment Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le cinéma : une affaire d'état, 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2014.

Cet article analyse et interroge quelques stratégies et pratiques développées par un binôme d'architectes, Jacques Berce (1929-1997) et Valentin Fabre (1927-2022), et par le patron d'une agence, Georges Peynet (1904-1979), ayant bénéficié d'une visibilité majeure au sein des principaux réseaux français d'exploitants de salles. Visant à dévoiler ces dynamiques, nous analysons quelques aspects de leurs trajectoires professionnelles en nous appuyant principalement sur les contenus de trois revues corporatives : le mensuel *Le Technicien du film*[3], et les hebdomadaires *Le Film français*[4] et *Cinéma de France*[5].

Une courte carrière comme architectes de cinéma : Jacques Berce et Valentin Fabre dans le mensuel *Le Technicien du film*

Dès son premier numéro paru en décembre 1954 sous la direction de Henriette Dujarric, le mensuel *Le Technicien du film*[6] comporte une rubrique intitulée « Le Cahier de l'exploitant ». Elle fera par la suite régulièrement partie de la vingtaine de pages constituant cette publication. Cette courte rubrique (deux pages) est, jusqu'à 1960, la tribune de deux « spécialistes » signant une soixantaine d'articles en tant que « décorateurs DPLE » : le parisien Valentin Fabre et le tourangeau Jacques Berce, deux jeunes diplômés de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD, respectivement en 1952 et en 1955). Simultanément à la création de la revue, ce binôme est chargé du Service des décorations de salles (plus tard appelé Service conseil et décoration, puis Service conseils décoration et construction de salles) du *Technicien du film*[7]. Ce service, dont Fabre et Berce restent les deux seuls membres de l'équipe à être identifiés, regroupait des spécialistes issus de disciplines diverses y compris des « architectes, décorateurs,

3 Sous-titré « Le magazine des productions audiovisuelles » et adressé à l'ensemble de la profession (producteurs, distributeurs, exploitants, etc.), *Le Technicien du film* a été fondé en 1954 par Henriette Dujarric.

4 Grâce à l'initiative de Jean-Placide Mauclaire et de Jean-Bernard Derosne, le 8 décembre 1944 paraît pour la première fois *Le Film Français. Organe de l'industrie cinématographie française* tout en se proclamant le « premier journal corporatif du Cinéma libéré ». Entre 1966 et 1974, *Le Film français* fusionne avec l'hebdomadaire *La Cinématographie française*.

5 Pendant sa courte existence (1976-1982), cette revue corporative destinée spécifiquement aux exploitants de salle a publié 69 numéros comportant des rubriques plus ou moins régulières, avant d'être absorbée en 1983 par *Le Film français*.

6 Présentée dans la publicité pour l'abonnement comme « La revue de défense du cinéma français ».

7 Pascale Blin signale que Berce et Fabre ont été associés de 1956 à 1964, c'est-à-dire juste un an après le diplôme de Berce. Pascale Blin, *L'AUA : mythe et réalités. L'Atelier d'urbanisme et d'architecture, 1960-1985*, Paris, Electa Moniteur, 1988, p. 139.

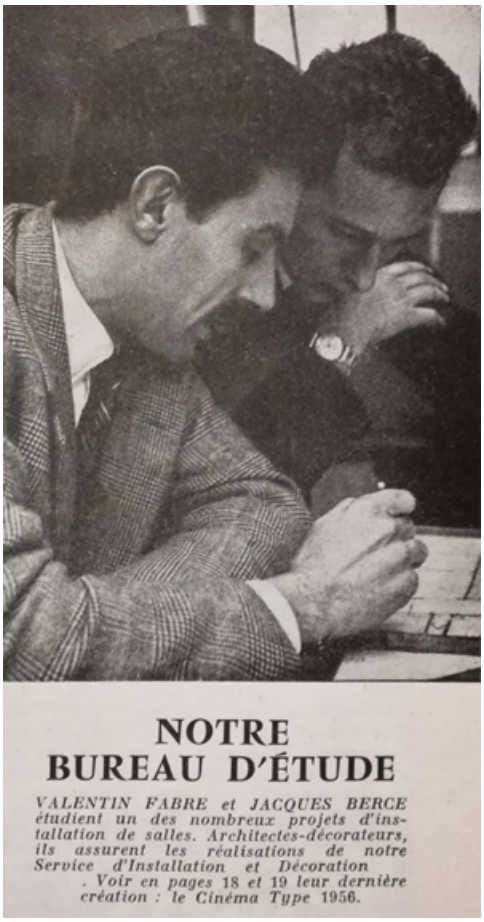

Fig. 1. Fabre et Berce au bureau. Source : *Le Technicien du film*, n° 12, décembre 1955, p. 5.

ingénieurs conseils, acousticiens, ingénieurs électriciens » mettant leurs connaissances « au service de la réfection et construction des salles d'exploitation cinématographique[8] ». Aucune photographie des membres du Service conseil n'a jamais été publiée dans la rubrique, mais dans l'article paru lors de la célébration du premier anniversaire du *Technicien du film*[9] figure un cliché montrant les deux jeunes « architectes-décorateurs » en train d'analyser l'« un des nombreux projets d'installation de salles[10] » (**fig. 1**). Dans le même numéro, l'article sur le Cinéma Type 56 est illustré sur une double page (**fig. 2**) avec un cliché qui permet d'identifier Berce et Fabre à côté de quatre autres membres de la revue en train de discuter autour d'un amas de plans et de dessins posés sur une table (**fig. 3**). La présentation commence ainsi : « Notre service d'Installation et de Décoration de Cinéma lance sur le marché de l'exploitation en France un modèle de Cinéma Type 56, dont le prix de construction défie toute concurrence et permettra d'en augmenter les chances de viabilité. Les différentes solutions seront communiquées dans nos prochains numéros, avec les prix de revient[11] ». Par contre, les articles préparés à l'occasion des anniversaires suivants privilégient des clichés dans lesquels apparaissent des figures de

8 Avec quelques variations au fil des numéros, ces formules apparaissent dans la rubrique dès les premiers numéros.

9 « Connaissez-vous votre Revue Le Technicien du film », *Le Technicien du film*, n° 12, décembre 1955, p. 4-5.

10 *Ibid*.

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

l'industrie cinématographique telles qu'Abel Gance, Claude Autant-Lara ou Jean Mitry en 1958[12]. Le 92 Champs-Élysées (Paris, 8e arrt.), siège de l'administration, de la rédaction et de la publicité du *Technicien du film*, est l'adresse à laquelle les propriétaires et gérants français de salles de cinéma doivent envoyer leurs questions et le matériel pour les illustrer : « Dès aujourd'hui écrivez-nous, nous vous conseillerons gratuitement […] Envoyez-nous une ou deux photographies de la façade et de l'intérieur de votre cinéma, ainsi qu'un petit plan en nous indiquant ce que vous désireriez réaliser[13] ».

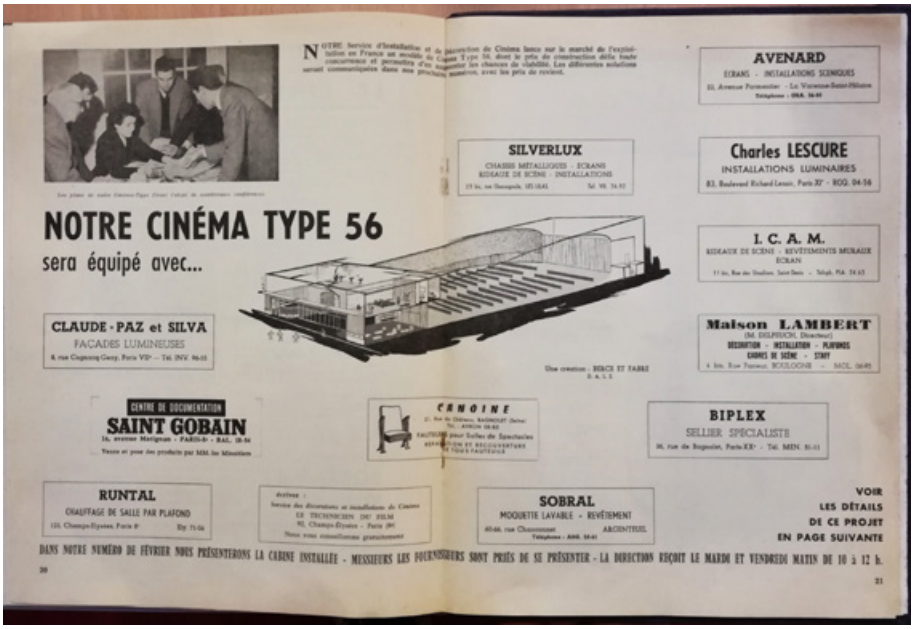

Fig. 2. Double page montrant le Cinéma Type 56 entouré des annonces des principaux fournisseurs. Source : *Le Technicien du film*, n° 12, décembre 1955, p. 5.

12 Henriette Dujarric explique : « Chacun ne pourra se retrouver dans ses [sic] pages faute de place, mais les tiroirs de la Rédaction renferment des photos qui pourront être recueillies par les intéressés. Plus de 400 personnes ont défilé, malgré une limitation regrettable des invitations afin de ne pas envahir la Terrasse Martini dont la direction offrait aux invités le plus réussi des cocktails », *Le Technicien du film*, 4e année, n° 35, janvier-février 1958, p. 2-3.

13 *Le Technicien du film*, 1re année, n° 1, décembre 1954, p. 14-15.

Fig. 3. Détail de la photo située en haut et à droite de la double page : Fabre apparaît de profil, à droite tout en cachant Berce. Source : *Le Technicien du film*, n° 12, décembre 1955, p. 5.

Durant l'été 1958 est publiée pour la première fois une annonce (en pleine page) titrée « Exploitants, votre cinéma doit être traité par des spécialistes », invitant les éventuels clients à téléphoner au numéro BALZAC 72-69 pour prendre un rendez-vous « sur le terrain » avec l'un des architectes-décorateurs du Service conseil et décoration. Ce spécialiste pourrait ensuite diriger les trois étapes du projet (élaboration ; plans définitifs et devis ; exécution), processus expliqué avec moult détails : « Quelques jours après ce premier contact et sans aucun engagement de votre part, celui-ci vous remettra l'étude préalable, rapport définissant la ou les solutions possibles avec caractéristiques, avantages, inconvénients et coût approximatif des travaux. Cette deuxième entrevue sera l'entrevue du choix, elle conditionnera la physionomie de l'avant-projet chiffré que le bureau d'études établira en fonction des nécessités techniques et esthétiques et aussi de votre budget. Lors de sa présentation, cet avant-projet sera l'objet de discussions et d'une mise au point avant réalisation des plans d'exécution et établissement des devis définitifs par les diverses entreprises. Le libre choix et la mise en concurrence des entreprises devant effectuer les travaux reste l'apanage de l'exploitant, toutefois nous pourrons lui conseiller un choix des entrepreneurs dûment éprouvés par des nombreux chantiers réalisés en commun. Les honoraires du bureau d'études sont calculés d'après le montant des travaux et

sont ceux en usage chez les architectes décorateurs. Les frais d'élaboration de l'avant-projet seront toujours couverts par une provision d'étude[14] ».

Après un premier article assez général, Berce et Fabre abordent dès les deuxième et troisième numéros des « cas concrets » : les possibilités de transformation du cinéma Denfert[15] et un avant-projet pour le Hollywood[16], tous deux situés à Paris. La structure de la rubrique ne changera plus : description synthétique des espaces (façade, hall, orchestre, balcon, etc.), des éléments architecturaux ou décoratifs (éclairages, fauteuils, etc.), accompagnée de plans et de dessins en noir et blanc assez simples, mais jamais de photos des réalisations. Outre les projets présentés par Berce et Fabre comme réponses aux questions de leurs lecteurs, le Service conseil conçoit quelques projets « modèles » dont le Cinéma Type 56[17] ainsi qu'un éventail de solutions standardisées. Les réponses et les invitations à consulter le Service conseil s'écrivent toujours au pluriel : « Nos spécialistes conçoivent rapidement par la pratique continuelle de leur profession, des maquettes en couleurs qui vous aideront par le descriptif qui les accompagne à rénover vous-même votre cinéma. Aussi accompagnez vos demandes d'études, de photographies de la salle ancienne en expliquant ce que vous souhaitez voir réaliser. La plupart omettent souvent de nous donner les dimensions. Pensez-y. En nous écrivant, nous vous répondrons. Nos prix sont à la portée de tous et vous permettent en connaissance des techniques actuelles d'éviter des erreurs souvent très onéreuses. N'hésitez plus : consultez-nous[18] ».

La parution des derniers articles signés par Berce et Fabre en 1960 (dont les projets pour une salle de 414 places pour les « nouveaux ensembles qui se créent actuellement au cœur du Sahara[19] » et une autre « à usage culturel et industriel[20] ») coïncide avec leur entrée en tant qu'associés à l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, AUA créé par le sociologue et urbaniste parisien Jacques Allégret (1930-2004) et l'architecte Jean Perrottet (1925-2021), auxquels se joignent les architectes parisiens Georges Loiseau (1928- ?) et Jean Tribel (né en 1929).

14 *Le Technicien du film*, 4e année, n° 39, 15 mai-15 juin 1958, p. 20.

15 « Rénovez votre cinéma dans un style nouveau », *Le Technicien du film*, 1re année, n° 2, janvier 1955, p. 14-15.

16 « Nous conseillons un lecteur qui nous demande un avant-projet », *Le Technicien du film*, 1re année, n° 3, février 1955, p. 14-15.

17 « Notre Service d'installation de salle de cinéma propose… le Cinéma Type 1956 », *Le Technicien du film*, 2e année, n° 12, décembre 1955, p. 19-22.

18 « La décoration de votre cinéma ne s'improvise pas », *Le Technicien du film et le Cahier de l'exploitant*, 4e année, n° 30, juillet-août 1957, p. 16-17.

19 « Salle de spectacle à Hassi-Messaoud », *Le Technicien du film*, 6e année, n° 62, 15 juin-15 juillet 1960, p. 16-17.

20 « Une salle de projection 16 mm à usage culturel et industriel », *Le Technicien du film*, 6e année, n° 65, 15 octobre-15 novembre 1960, p. 16-17.

La rubrique ne permet pas de déterminer combien de projets Berce et Fabre ont réellement conçu pendant ces cinq années. Néanmoins, certains éléments biographiques récemment mis au jour permettent d'entrevoir l'efficacité de leur stratégie commerciale : « Depuis leur atelier de la place de la Nation à Paris les deux associés œuvrent ensemble à l'aménagement de magasins et de salles de cinéma dans la banlieue parisienne (Garges-lès-Gonesse, Le Vésinet, Montreuil, Nogent-sur-Marne, Paris, Rosny-sous-Bois, Rueil-Malmaison, Vélizy et Versailles). (…) Grâce à l'exploitant de salles de cinéma Jean-Charles Édeline, les deux amis travaillent à l'aménagement de nombreuses salles en périphérie de la capitale. [Valentin Fabre] se voit également confier par l'intermédiaire de la Caisse des dépôts la réalisation d'un théâtre à Hassi Messaoud en Algérie (1957-1960)[21] ». Et, effectivement, l'intérêt de Fabre pour l'architecture des salles de spectacle s'est confirmé au sein de l'AUA[22] et s'est consolidé jusqu'aux années 2000 par une trajectoire professionnelle remarquable dans la conception et transformation de salles de théâtre[23].

L'ascension fulgurante chef de file de l'architecture cinématographique : Georges Peynet

Vers la fin des années 1940, notamment dans l'hebdomadaire *Le Film français*, Georges Peynet est de plus en plus cité dans les notices et les articles consacrés aux salles de cinéma reconstruites, transformées ou modernisées, à côté d'architectes reconnus dans cette activité depuis les années 1930[24] tels que Maurice

21 Jean-Louis Cohen, Vanessa Grossman (dir.), *AUA : une architecture de l'engagement, 1960-1985*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2015.

22 Initialement, entre 1961 et 1967, dans le cadre d'une étude théorique sur les maisons de la culture avec recherches d'application à Villeurbanne et à Lyon signé par le scénographe René Allio et l'AUA ; ensuite avec le projet de restructuration du Théâtre de la Ville à Paris (ancien Théâtre Sarah Bernhardt) réalisé en 1967-1968.

23 Associé principalement avec Jean Perrottet, Fabre a réalisé plusieurs dizaines de projets de salle de spectacle. Jean Chollet et Marcel Freydefont, *Fabre et Perrottet. Architectes de théâtre*, Paris, Norma Éditions, 2005.

24 Sans réellement approfondir les parcours de ces architectes spécialisés, Jean-Jacques Meusy consacre quelques paragraphes à commenter l'activité en tant qu'« architectes spécialisés » de Henri Belloc, Germain Faure, Jules Lavirotte, Marcel Oudin, et Eugène Vergnes. Jean-Jacques Meusy, *Écrans français de l'entre-deux-guerres*, t. I, *L'apogée de « l'art muet »*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017 (p. 67-79). D'autre part, Abadie cite aussi en quelques lignes un panel d'architectes dont Henri Belloc, Auguste Bluysen, Paul Dubreuil, Lucien Thomas et Eugène Vergnes. Shahram Abadie, *Architecture des salles obscures. Paris, 1907-1939*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2018 (p. 156-157).

Gridaine (1878-?), Eugène Chirié (1902-1984)[25], Édouard Lardillier (1908-1964), ou le tandem formé par Pierre de Montaut (1892-1974) et Adrienne Gorska (1899-1969)[26].

Au début des années 1950, devenu architecte principal de la Société nouvelle des établissements Gaumont (SNEG), Georges Peynet est incontestablement une figure emblématique parmi les spécialistes français de l'architecture cinématographique : un privilège dont il saura profiter jusqu'à la fin de sa carrière (au milieu des années 1970), et que ses associés Roz et Chauvelin, qui reprennent son agence, feront fructifier pendant plusieurs années après sa mort en 1979. Pendant vingt ans, l'activité de Georges Peynet au sein des principaux réseaux professionnels, techniques et commerciaux liés à l'industrie cinématographique lui garantit une visibilité maximale auprès de sa clientèle et, bien entendu, parmi l'ensemble d'entreprises fournisseur d'équipement et de matériaux sur le territoire national[27].

Le Colisée-Gaumont inauguré en grande pompe le jeudi 28 septembre 1950 a été l'un de ses premiers grands projets parisiens, décrit ainsi dans les pages de l'hebdomadaire *Le Film français* : « à 11 heures, le monde cinématographique était reçu par M. Jean Le Duc, président de la Société nouvelle des Établissements Gaumont qui au cours d'un brillant cocktail faisait les honneurs du nouveau Colisée de Paris (…). Et les ovations qui accueillirent la dernière image du film réunirent dans un même hommage, l'auteur et les interprètes de cet « ensorcelant monument cinématographique », et M. Georges Peynet qui avait conçu, aidé de MM. Faguer et Letheuil, le ravissant écrin dans lequel on venait de présenter un spectacle de si haute qualité[28] ». Sur la photographie noir et blanc accompagnant l'article, Peynet apparaît accompagné de Michel Fourré-Cormeray directeur du Centre national de la cinématographie (CNC). Quelques jours après, du 10 au 12 octobre, le même Colisée-Gaumont accueillait la Convention des directeurs de salles de la SNEG : cette fois-ci, présenté comme l'architecte « ayant transformé le Royal et le Tivoli de Lyon, L'Alhambra de Saint-Étienne, l'Empire de Reims, le Colisée et le Saint-Paul de Paris », une photographie

25 Éléonore Marantz, *Eugène Chirié (1902-1984) : une expérience de l'architecture au vingtième siècle*, Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Claude Massu, Université d'Aix-Marseille, 2006.

26 Alexandre Ragois, *Vers une nouvelle vision et conception de l'architecture cinématographique dans les années trente, à travers l'œuvre de Pierre de Montaut et d'Adrienne Gorska*, mémoire de Maîtrise, Université Paris IV Sorbonne, 1999.

27 Andrés Avila Gómez, « Construire des salles de cinéma durant les Trente Glorieuses : le cas méconnu de l'architecte Georges Peynet », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, n° 4, 2019, [en ligne] https://journals.openedition.org/craup/1422

28 « Le nouveau Colisée-Gaumont a suscité l'admiration du Tout-Paris », *Le Film français*, 7e année, n° 309, 6 octobre 1950, p. 5.

montre Peynet posant parmi une quarantaine d'invités de l'« État-Major » de la SNEG, dont René Faguer chef des services architectures, Jules Letheuil chef des services techniques, et Jacques Cellerin chef de la publicité[29].

En 1951, dans son numéro spécial d'automne, *Le Film français* lance la première livraison d'un nouveau dossier confié à l'architecte DPLG Roger Dornès[30] (1908-1964) et consacré à « la construction des salles de cinéma ». Le texte d'introduction est un dialogue entre Dornès et Peynet abordant les principaux problèmes concernant la rénovation des salles[31]. La décennie 1950 marque la consécration de Peynet comme architecte de cinémas. Du 10 au 12 juin 1959 à Paris il est invité comme intervenant dans le cadre du IVe Colloque international de technique cinématographique organisé par la Commission supérieure technique (CST) et l'Association française des ingénieurs et techniciens du cinéma (AFITEC), tenu dans la salle de projection du Musée Guimet[32]. *La Technique cinématographique* en publie un compte-rendu intitulé « Tendances actuelles dans la conception et l'agencement des salles[33] », soulignant les principales idées exposées par l'architecte lors de son intervention. Quelques mois plus tard, le 22 septembre 1959, l'Ambassade, cinéma conçu par Peynet, ouvre ses portes sur les Champs-Élysées : il s'agit d'une salle d'environ 1 000 places aménagée dans un immeuble moderne situé à l'angle de la rue du Colisée. Il fait l'objet d'un reportage en noir et blanc, présenté dans le cadre d'une émission sonore des actualités Gaumont[34]. L'enregistrement de quelques minutes montre le cocktail organisé pour célébrer l'inauguration imminente de l'Ambassade : au début de la cérémonie, Jean Le Duc président de la SNEG remet un « compas d'or » à Georges Peynet, qui l'exhibe fièrement devant la caméra du journal ; plus tard, en présence de nombreuses personnalités et vedettes et sous le regard attentif de l'architecte, la salle est « baptisée au champagne par l'une des plus jeunes étudiantes de médecine de Paris ». Lors de cette inauguration, Jean Le Duc reçoit le diplôme « Prestige de la France » célébrant la réalisation

29 Pierre Colas, « La Convention des Théâtres Gaumont vient de se tenir à Paris », *Le Film français*, 7e année, n° 313, 20 octobre 1950, p. 17-18.

30 Diplômé en juin 1938 de l'ENSBA (matricule 8908), Roger Albert Auguste Dornès a été aussi dramaturge et scénographe ; directeur du Théâtre du Vieux-Colombier de 1955 à 1960. https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00286140

31 *Le Film français*, 8e année, n° 373-374, numéro spécial automne 1951.

32 « IVe Colloque international de technique cinématographique tenu à Paris », *La Technique cinématographique*, XXVIIe année, n° 200, juillet 1959, p. 177-178.

33 Edmond Achere, « Orientation et avenir du spectacle cinématographique », *La Technique cinématographique*, XXVIIe année, n° 200, juillet 1959, p. 185-187.

34 « Grand cocktail aux Champs-Élysées pour la naissance d'un nouveau cinéma » [Spécial salles Gaumont n° 23711], référence 5927GJ00010, diffusion 1959.

de ce nouveau cinéma qui confirme un véritable « apogée de l'effort constant accompli pour la SNEG depuis huit ans pour l'extension et la modernisation continues du circuit Gaumont[35] ».

Au début des années 1960, *Le Film français* publie plusieurs entrefilets témoignant de l'ouverture de la 37e salle du Circuit[36] : le nouveau Gaumont de Nantes[37]. Lors de l'inauguration, le mercredi 16 octobre 1963, Peynet est présent. Deux photographies prises pendant le cocktail d'inauguration, le montrer entouré par l'« État-Major » de la SNEG. Sur la première image, il discute, cigarette à la main, avec M. Tournier directeur des services financiers de la SNEG. On y voit aussi Roger Sallard directeur général de l'entreprise et Paul Cadet directeur du département de l'exploitation et des théâtres. Au centre de la deuxième photo (**fig. 4**) Peynet pose souriant, sa main droite dans la poche, à côté de plusieurs cadres de la SNEG ainsi que de Jean-Charles Edeline et de Jean Rebotier, respectivement président d'honneur et président de la Fédération national des cinémas de France (FNCF).

Fig. 4. De gauche à droite : Jean-Charles Edeline, Jean Le Duc, Georges Peynet (marque rouge), M. Pommier, Jean Rebotier, Roger Sallard et Paul Cade lors du cocktail d'inauguration du Gaumont à Nantes. Source : *Le Film français*, 20e année, n° 1012, 25 octobre 1963, p. 11.

35 « Inauguration de « L'Ambassade Gaumont ». Une salle qui fait honneur aux Champs-Élysées », *Le Film français*, 16e année, n° 798, 18 septembre 1959, p. 15.

36 Depuis 1954, le Gaumont Nantes est la huitième création, après le Gaumont-Palace de Grenoble (1954), le Club de Bordeaux et le Gaumont-Palace de Toulon (1956), le Richelieu de Paris (1957), l'Ambassade de Paris (1959), et le Gaumont-Palace de Nice (1961).

37 Ce nouveau projet de Peynet est d'une envergure considérable : une salle de 1000 places occupant le rez-de-chaussée et l'entresol d'un immeuble de cinq étages construit en 1961 par l'architecte nantais Yves Liberge.

Le 3 février 1967, l'hebdomadaire récemment devenu *Le Film français-La Cinématographie française*, revient en détail sur une conférence de presse-cocktail organisée par l'Union générale cinématographique (UGC) dans le nouveau cinéma parisien La Marotte (ancienne cinéma Vivienne, transformé et réouvert peu avant le 21 décembre 1966). Accompagné par Georges Peynet, Philippe Baer président directeur général de la société UGC annonce le programme d'expansion du circuit[38]. La photographie montre l'architecte posant près de la maquette du cinéma Ariel (**fig. 5**), alors en cours de construction à Grenoble. En soulignant que ce nouveau bâtiment sera le « plus moderne [cinéma] d'Europe », Baer signalait qu'avec l'Ariel, l'UGC démarrait une nouvelle étape d'édification de cinémas conceptuellement « révolutionnaires ». Dans un délai de deux ans l'UGC envisageait l'ouverture de quatre « salles-pilotes[39] », dont le *design* était confié à Peynet. En octobre 1968, quatre pages de publicité dans *Le Film français-La Cinématographie française* servent à annoncer les « baptêmes » des nouvelles salles Paramount/Parafrance : le Paramount-Élysées, le Paramount-Montmartre, le Paramount-Gobelins, le Paramount-Montparnasse, tous à Paris, ainsi que le Paramount[40] et le Studio-Paramount[41] à Nice. La quatrième page résume le chantier conduisant à l'ouverture de ces deux nouvelles salles ultramodernes conçues par Georges Peynet à l'emplacement de l'ancien cinéma Mondial, tout en affirmant que ce projet « sera pour Georges Peynet, concepteur-architecte-décorateur sa 320ème salle[42] ». Au même moment la renommée de Peynet est soulignée de façon curieuse dans une notice publiée dans les pages de *La Technique cinématographique* affirmant que : « De Lyon à Rouen, de Nice à Paris, les nouvelles salles semblent surgir de sa baguette magique ».

38 A. Marinie, « Important programme d'expansion de l'UGC », *Le Film français-La Cinématographie française*, 24e année, n° 1182/n° 2200, 10 février 1967, p. 5. La double numérotation s'explique par une période de transition qui suit la fusion des deux revues.

39 La capacité des salles a été initialement établie dans une moyenne de 300 à 650 places et les villes choisies étaient Rouen-Saint-Aignan, Lyon-La Duchère, Strasbourg-Esplanade, et Cherbourg-Octeville.

40 « Décor classique beige et tilleul. 700 fauteuils vieil or. Moquette à motifs de cannage vieil or et noir. Climatisation ».

41 « Décor jaune à dominante orange. 350 fauteuils. Sol surbaissé. Plafond fonctionnel. Vision exceptionnelle. Climatisation ».

42 *Le Film français-La Cinématographie française*, 25e année, n° 1263/n° 2281, 25 octobre 1968, p. 5, 7, 9, 11.

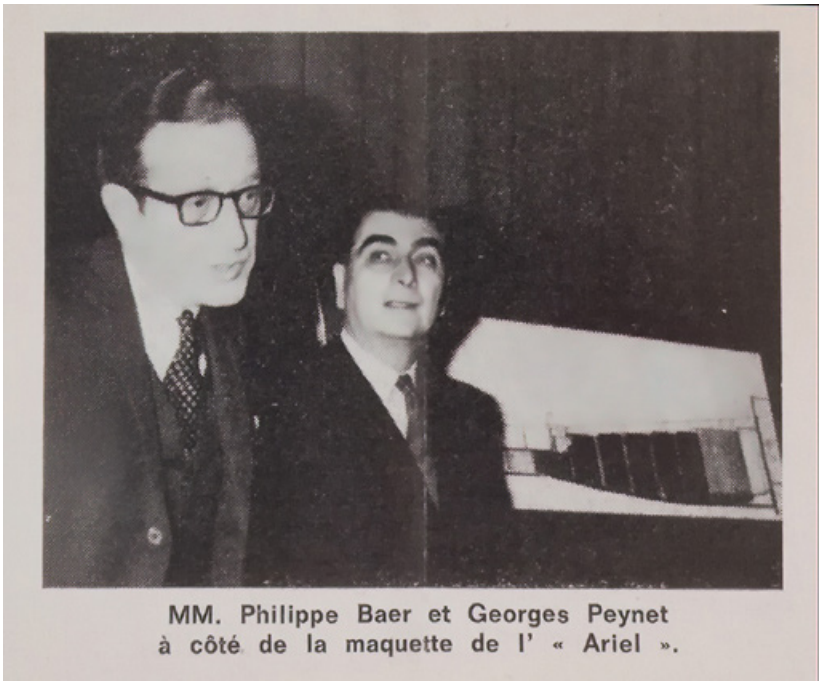

Fig. 5. Philippe Baer avec Georges Peynet à côté de la maquette du cinéma Ariel (Grenoble). Source : *Le Film français-La Cinématographie française*, 24e année, n° 1182/n° 2200, 10 février 1967, p. 5.

La renommée acquise par Peynet au cours des années 1950 et 1960 fait de lui une sorte de *starchitecte* dans le domaine, bien qu'il reste méconnu dans le milieu architectural « artistique » français. Ses nombreux projets publiés dans la presse corporative constituent la preuve irréfutable d'une carrière prolifique : en 1975, dans l'introduction à un entretien paru dans *Le Film Français* les réalisations de Peynet et de son équipe sont estimées à quelques 600 cinémas depuis 1942[43]. Une photographie en noir et blanc, montrant l'architecte lunettes à la main, illustre un entretien dans lequel il dresse son propre bilan des Trente Glorieuses et explique l'essor de son agence grâce à l'augmentation continuelle des commandes : « Au début, on « retapait », les créations étaient rares. Très vite, je me suis associé avec d'autres architectes et de cinq à six salles par an nous sommes arrivés à quarante-huit en 1973[44] ». En février 1979, la rubrique « La vie de salles » parue dans un numéro spécial de la revue *Cinéma de France* (n° 32)

43 « Georges Peynet : une politique architecturale exemplaire », *Le Film français*, n° 1568, 21 février 1975, p. 35.
44 *Ibid*.

présente dans un entrefilet en deux colonnes la disparition de l'architecte : « MM. Raymond Roz et Raymond Chauvelin et les collaborateurs de l'Atelier Peynet ont le regret de vous faire part du décès de Georges Peynet. Avec Georges Peynet le cinéma a perdu l'un de ses plus grands professionnels. (…) C'est en 1935 que Georges Peynet construisit, place de la Nation, sa première salle de cinéma. Durant 40 années, son nom ne devait cesser d'être associé à l'évolution et à la création de salles de cinéma[45] ».

Conclusions

Les trajectoires abordées témoignent de l'importance que tient la presse cinématographique dans la reconnaissance professionnelle et dans l'affirmation du prestige des architectes spécialisés et de leurs agences, en leur assurant une clientèle sur le territoire national. En revanche, la presse architecturale a relégué ce type de bâtiments et de surcroît leurs concepteurs, en privilégiant pendant les Trente Glorieuses la médiatisation des projets et des discours concernant d'autres architectures du spectacle, dont les théâtres et les maisons de la culture. D'après la typologie proposée en 1989 par Allégret, Bertrand, Accorsi et Debarre, concernant les trajectoires professionnelles dans le champ de l'architecture[46], il est important de signaler que l'activité des architectes et des agences abordés dans le cadre de notre recherche s'inscrit dans la troisième catégorie[47] compte tenu des « caractéristiques de leur production ainsi que de la nature des instances et institutions dont ils se recommandent[48] » : 1. Les architectes d'avant-garde ; 2. Les producteurs d'« art bourgeois » ; 3. Les producteurs de grande consommation ; 4. Les autres. Parmi les attributs et idées associés à la troisième catégorie, plusieurs peuvent expliquer les raisons d'un anonymat et d'un mépris manifeste

45 « Georges Peynet », *Cinéma de France*, n° 32, numéro spécial : « Création de salles », février 1979, p. 42.

46 Il s'agit d'un rapport de recherche : Jacques Allégret, Régis Bertrand, Florence Accorsi, Anne Debarre, *Trajectoires professionnelles. Esquisse du champ de l'architecture* [Rapport de recherche] 640/90, ministère de l'Équipement et du Logement/Bureau de la recherche architecturale (BRA) ; ministère de la Recherche et de la Technologie ; École d'architecture de Paris-Villemin / Groupe de recherche et d'études sur la socialisation de l'architecture (GRESA), 1989, notamment la deuxième partie intitulée « Les membres du champ et leurs activités (p. 25-38).

47 Envisageant une « distribution tendancielle des architectes dans des sous-ensembles également repérables », inspirés directement de ceux définis par Pierre Bourdieu dans le cas du champ littéraire.

48 Véronique Biau, « Stratégies de positionnement et trajectoires d'architectes », *Sociétés contemporaines*, n° 29, 1998, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/socco_1150-1944_1998_num_29_1_1839

au sein du milieu professionnel « savant » ainsi que dans la presse architecturale : « Les architectes de grande production participent à la vulgarisation de la mode un peu à la façon dont une couturière de province diffuse la recherche des grands couturiers en discutant avec ses clients un numéro de *Vogue* à la main, mais aussi avec des échantillons de tissu dont on négociera avec soin le rapport qualité-prix[49]. » En tout cas, les différentes pratiques de communication et les positionnements mis en place par Berce et Fabre, et par Peynet pendant les périodes analysées dans cet article, permettent de reconnaître la principale d'entre elles : un travail constant d'envoi de documents sur leurs projets (réalisées ou pas) aux principales revues du secteur cinématographique.

D'autre part, certaines pratiques communes montrées dans les pages de ces revues, particulièrement dans les cas de Peynet, méritent d'être analysées en détail, car elles peuvent expliquer les principales dynamiques de la chaîne de production de cette architecture intégrant les exploitants, les concepteurs (architectes, décorateurs), les fournisseurs et les constructeurs. Or cette « élite » d'architectes installés à Paris a généralement développé les projets situés hors de la région parisienne, en s'associant avec des agences ou des architectes locaux, c'est-à-dire avec des collègues installés en province de préférence à proximité de l'emplacement des chantiers à réaliser[50].

L'analyse des articles et des annonces publiés dans la presse cinématographique permet enfin de dévoiler un autre phénomène : l'existence d'un ensemble significatif de trajectoires professionnelles développées par des jeunes architectes ou décorateurs : ils travaillent initialement à côté des architectes « spécialisés » en d'y apprendre les « secrets » de la conception des salles, puis devenir ensuite associés de leurs « maîtres » ou poursuivent une carrière indépendante à la tête de leurs propres agences. Ce sera par exemple le cas de Raymond Roz et Raymond Chauvelin, anciens collaborateurs devenus associés de Georges Peynet (Atelier Peynet, Roz & Chauvelin) (**fig. 6**), de Jean Touraine devenu associé de Vladimir Scob (Atelier Scob & Touraine), d'Artemisios Wang architecte au sein du cabinet d'Édouard Lardillier entre 1937 et 1964, puis fondateur de sa propre agence spécialisée, de Guy Bisch ancien collaborateur de Georges Peynet et plus tard fondateur de sa propre agence, ou de Jean-Claude Magd ancien assistant du cabinet Ceyssac[51] et plus tard lui aussi architecte spécialisé dans les cinémas.

49 Allégret, Bertrand, Accorsi et Debarre, *Trajectoires professionnelles*, doc. cité, p. 36.

50 L'on trouvera par exemple les collaborations de Peynet avec les architectes Raoul Jourde (1889-1959) à Bordeaux ; Robert Meyer (1912-1991) à Mulhouse ; Maurice Guille à Metz ; etc.

51 Andrés Avila Gómez, « Bernard Ceyssac, un concepteur de salles de cinéma des années 1960 aux années 1980 », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, n° 92, 2020, p. 68-83.

Fig. 6. Annonce à page entière de l'Atelier Peynet, Roz & Chauvelin publié même après le décès de son fondateur, Georges Peynet. Source : *Cinéma de France*, spécial Cannes 1980, p. 108.

Sans doute, les architectes et les agences spécialisés installés en province et exerçant leur activité loin des réseaux parisiens ont dû aussi reproduire d'une certaine manière ce « schéma » de formation des « élites » de concepteurs de cinémas, mais à l'échelle locale. La connaissance des pratiques des spécialistes « parisiens » permet en tout cas de mieux comprendre la complexité des dynamiques professionnelles et commerciales liées à la conception et construction de salles de cinéma pendant les Trente Glorieuses.

Travail académique dont est tiré cet article : Andrès Avila Gómez, *Architectes et architectures des salles de cinéma des Trente Glorieuses : la médiatisation d'une spécialité architecturale et de ses concepteurs*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022.

ARCHITECTURES DE LA HAUTEUR ET ARCHITECTURES TOPOGRAPHIQUES : LES RÉPONSES DE JEAN GINSBERG AU CONTEXTE MONÉGASQUE

DAVIDE TARDITI

Jean Ginsberg est un architecte très prolifique du XXe siècle avec près de cent-dix réalisations et une trentaine de projets non réalisés, au cours d'une vie professionnelle qui s'étend de 1929 à 1983, année de sa disparition. En un peu plus de cinquante ans, Jean Ginsberg réalise de nombreux immeubles d'habitation, à vocation sociale ou destinés à une population aisée, en France surtout, mais également à Monaco, cité-État située au sud-est de la France. Après l'accession au pouvoir du Prince Rainier III (1923-2005), surnommé le « Prince bâtisseur[1] » du fait des urbanisations en mer et des nombreuses constructions qu'il initie sous son règne (1949-2005), Monaco change de visage et, de ville de bord de mer, devient un état congestionné à l'urbanisme dense. Au début des années 1950, certains promoteurs monégasques font appel à Jean Ginsberg, dont l'agence se situait à Paris, et qui s'était imposé comme un architecte de référence dans la production d'immeubles de luxe modernistes, à la fois élégants et fonctionnels[2]. Il construira ainsi trois ensembles résidentiels à Monaco : Palais Héraclès (1954-1957), la tour Millefiori (1963-1975), et le Monte-Carlo Sun (1979-1983). Afin de répondre aux attentes des promoteurs dans l'espace déjà saturé de la cité monégasque, nous verrons dans la première partie de cet article que Jean Ginsberg opte pour une architecture de la hauteur et contribue ainsi à projeter la ville dans une esthétique proche de celle de Manhattan. Néanmoins, Les Spélugues, complexe comprenant un hôtel de luxe, des habitations, des restaurants, un centre de congrès, des salles de séminaires, dont il reçoit la commande en 1973, lui permet d'emprunter une autre voie conceptuelle, davantage en lien avec la topographie du site, que nous analyserons en deuxième partie.

1 Thomas Fouilleron, *Histoire de Monaco*, Monaco, Direction de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, 2010, p. 320.

2 Philippe Dehan, *Jean Ginsberg, une modernité naturelle*, Paris, Éditions Connivences, 1987 ; Philippe Dehan, *Jean Ginsberg, la naissance du logement moderne*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2019.

Jean Ginsberg et le « manhattanisme » monégasque

Déjà en 1953, Le Corbusier qualifiait la Principauté de territoire « restreint » et « congestionné[3] ». De fait, le développement de Monaco au cours de la seconde moitié du XXe siècle renvoie au concept du « manhattanisme », théorisé par Rem Koolhaas dans *New York Délire* (1978). Dans ce livre, l'architecte néerlandais analyse que la congestion New Yorkaise relevait d'un programme – « exister dans un monde totalement fabriqué par l'homme » – et que ce programme était « d'une ambition telle que pour se réaliser il lui fallait renoncer à toute énonciation explicite[4] ». Le développement de la cité-État de Monaco, construite entièrement par l'homme sans énoncé théorique, relève de logiques comparables.

Le quartier de Manhattan est en effet contraint par des fleuves, au-delà desquels il ne peut s'étendre. Au début du XXe siècle, les grandes entreprises cherchaient à établir leur siège dans le « Nouveau Monde[5] » (Moses King Inc., 1912) économique, ce qui entraîne une saturation de l'espace et une « hyperdensité[6] ». Cette situation incite alors les architectes à construire des gratte-ciels, dont la seule frontière est imposée par le sol, par la parcelle, tandis que les airs, le développement en hauteur semble constituer un espace sans limite. Quant à la Principauté, elle est contrainte par l'exiguïté de son territoire d'un peu plus de deux kilomètres carrés, bordé par la France et la mer Méditerranée. Ici, ce ne sont pas les grandes compagnies qui viennent y établir leurs sièges sociaux, mais plutôt des individus qui, à la recherche d'un climat doux, d'une ville sûre et d'une imposition nulle, veulent y résider. Cet engouement, soutenu par la promotion immobilière, entraîne un accroissement de population[7] favorisant la construction en hauteur, avec des bâtiments qui, bientôt, provoquent une saturation de l'espace urbain. Jean-Philippe Hugron parle même de « monaquisme[8] » afin de qualifier cet urbanisme monégasque de la congestion qui, outre le développement vertical, s'approprie également le sous-sol et la mer. Le Palais Héraclès, la tour Millefiori, et le Monte-Carlo Sun, trois ensembles résidentiels

3 *Lettre manuscrite de Le Corbusier à Madame Joannidès*, 25 août 1953, Fondation Le Corbusier, Paris ; document cité dans : Nathalie Rosticher Giordano (dir.), *Monacopolis : architecture, urbanisme et urbanisation à Monaco, réalisations et projets, 1858-2012*, Monaco, Nouveau musée national de Monaco, 2013, p. 538.

4 Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, trad. Catherine Collet, Paris, Chêne, 2002, p. 10.

5 *Ibid.,* p. 87.

6 *Ibid.,* p. 10.

7 La population passe de mille habitants en 1861 à vingt-sept-mille-cinq-cents en 1982. Thomas Fouilleron, *op. cit.*, p. 288.

8 Jean-Philippe Hugron, *Guide d'architecture Monaco, Beausoleil, Roquebrune-Cap-Martin*, Berlin, DOM Publishers, 2021, p. 18.

réalisés par Jean Ginsberg à une période de forte croissance économique et urbaine, contribuent à ce « monaquisme », car ils densifient le territoire, mais surtout, se déploient en hauteur, en faisant fi des réglementations.

Les premières tours

D'une certaine manière, en construisant ces trois tours qu'il envisage, à la manière de Fred Koetter et de Colin Rowe, comme une « avancée historique[9] », Jean Ginsberg fait *tabula rasa* du passé et entend même ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire urbaine de Monaco. Dans un quartier où les maisons méditerranéennes avec toits en tuiles rouges étaient majoritaires, le Palais Héraclès, la « première tour[10] » de Monaco, prend ostensiblement place dans le paysage (**fig. 1**). Sa construction inaugure le développement d'une nouvelle typologie de constructions de plus de dix étages à Monaco, dont les plus significatives sont Les Caravelles, bâtiment de quinze étages (vers 1962, arch. : Jean et José Notari) s'élevant sur le front de mer de la Condamine, l'Eden Tower et ses douze étages (vers 1959, arch. : Louis Rué) au boulevard de Belgique ou encore l'Herculis, achevé également vers 1959 (architecte inconnu). L'opération Saint-Charles (1959-1962), projet étudié par Jean Ginsberg mais finalement abandonné, devait être le premier édifice à atteindre les trente-trois étages. C'est donc la tour Millefiori, dont la conception et la construction mobilise Jean Ginsberg de 1963 à 1975, « qui peut être considérée comme la première vraie tour (on hésite à parler de gratte-ciel)[11] ». Elle s'élance sur trente-trois étages, culminant à cent-vingt mètres de hauteur, et est présentée comme « l'immeuble le plus prestigieux d'Europe[12] » par les promoteurs (**fig. 2**). Elle fut pendant de nombreuses années la plus haute construction de Monaco, avant d'être détrônée en 2014 par la Tour Odéon (arch. : Alexandre Giraldi) qui atteint les cent-soixante-dix mètres de hauteur.

9 Fred Koetter, Colin Rowe, *Collage City,* Cambridge (Mass.)/Londres, MIT Press, 1978, p. 95. Colin Rowe et Fred Koetter parlent de « *historical lead* ».

10 Jean-Lucien Bonillo, « L'imaginaire urbain monégasque : entre aporie et utopie », dans Rosticher Giordano (dir.), *Monacopolis*, *op. cit.*, p. 614.

11 *Ibid*.

12 *Plaquette d'information*. Photographie par Detaille, s. d., Centre d'archives d'architecture contemporaine, 100 IFA 194.

Fig. 1. Le complexe du Palais Héraclès depuis l'avenue d'Ostende, cl. Detaille, s.d., Centre d'archives d'architecture contemporaine, 100 IFA 2009.

Fig. 2. Maquette de la tour Millefiori, carte postale, s.d., Centre d'archives d'architecture contemporaine, 100 IFA 3004.

L'apparition des tours à Monaco s'inscrit dans une histoire plus large de la construction de grande hauteur. Les premières tours font leur apparition aux États-Unis à la fin du XIXe siècle, principalement à New York et à Chicago[13]. Ce modèle architectural s'exporte progressivement en Europe et en France au cours du XXe siècle[14]. Ce sont d'abord des projets théoriques qui introduisent les tours en France, tel que le projet de la « ville-tours » d'Auguste Perret en 1922 et celui du « Plan Voisin » de Le Corbusier en 1925. Ces projets avaient pour but de renouveler Paris : Perret proposait un alignement de gratte-ciels de logements et de bureaux calqués sur le modèle américain, à retrait progressif des étages, alors que Le Corbusier souhaitait édifier des tours d'acier et de verre à redans à la place du quartier du Marais[15]. Avec l'augmentation de la population durant les années 1920-1930 et l'accroissement des villes, les premières tours d'habitations voient le jour. En effet, les immeubles de la cité de la Muette à Drancy, édifiés par Eugène Beaudoin et Marcel Lods entre 1932 et 1934[16], sont présentés par une publicité comme étant « les premiers "gratte-ciels" en France[17] », atteignant quinze étages et cinquante-cinq mètres de hauteur. Après la Seconde Guerre mondiale, les barres et tours d'habitation construites en périphérie des villes répondent aux enjeux du logement de masse, en France mais aussi à l'échelle internationale[18]. En plein cœur de Paris, entre 1958 et 1973, l'opération Maine-Montparnasse, conduite par une équipe d'architectes (Eugène Beaudoin, Urbain Cassan, Raymond Lopez, Louis Hoym de Marien, Jean Saubot et Jacques Warnery), prévoyait la construction d'une tour haute de deux-cent-dix mètres[19]. Cela marque, avec les décrets de 1958-1959 sur la rénovation urbaine et le plan directeur de Paris de 1959[20], le début des constructions de tours en zone urbaine

13 Claude Massu, *L'architecture de l'École de Chicago. Architecture fonctionnaliste et idéologie américaine*, Paris, Dunod, 1993.

14 Ingrid Taillandier, Olivier Namias (dir.), *L'invention de la tour européenne*, cat. exp. (Paris, Pavillon de l'Arsenal, 14 mai-4 octobre 2009), Paris, Pavillon de l'Arsenal/Picard, 2009.

15 Jean-Louis Cohen, *L'architecture du XXe siècle en France : modernité et continuité*, Paris, Hazan, 2014, p. 90.

16 Benoît Pouvreau, Karen Taieb (dir.), *Les gratte-ciel oubliés de la cité de la Muette, 1931-1976*, cat. exp. (Paris, Mémorial de la Shoah, 10 novembre 2021-6 mars 2022), Paris, Mémorial de la Shoah, 2022.

17 Publicité pour des radiateurs de la Compagnie nationale des radiateurs. Voir : Jean-Louis Cohen, *L'architecture du XXe siècle en France*, *op. cit.*, p. 94.

18 Frédéric Dufaux, Annie Fourcaut (dir.), *Le monde des grands ensembles*, Saint-Restitut, Créaphis, 2004.

19 Virginie Picon-Lefebvre, *Paris ville moderne : Maine-Montparnasse et La Défense. 1950-1975*, Paris, Norma, 2003 ; Sylvie Andreu, *La tour Montparnasse 1973-2013*, Paris, La Martinière, 2013.

20 Gérard Monnier (dir.), Joseph Abram, *L'architecture moderne en France : Du chaos à la croissance, 1940-1966*, t. 2, Paris, Picard, 1999, p. 144 ; Simon Texier, *Le 13e arrondissement : itinéraires d'histoire*

à Paris, notamment dans les quartiers Italie-Gobelins (1964-1974) et Front de Seine I (1966-1978)[21]. En parallèle, le quartier d'affaires de la Défense se développe grâce à l'impulsion des multinationales qui souhaitent éviter le centre de Paris afin d'implanter leurs bureaux[22]. Les études pour la tour Septentrion de Pierre Dufau commencent dès 1956 (mais est complètement achevée en 1969) alors que la première tour du quartier réalisée est la tour Nobel de Jean de Mailly et Henri Depussé, entre 1964 et 1967. Ainsi, la tour Millefiori construite à Monaco par Jean Ginsberg participe d'une histoire plus globale, voyant un développement inédit des constructions en hauteur qui contribuent à donner « une allure dynamique encore inhabituelle en Europe[23] ».

Dans son devis descriptif, Jean Ginsberg indique qu'ils s'inspire des œuvres de Pier Luigi Nervi (1891-1979) afin de projeter le Millefiori[24]. Ce n'est guère étonnant tant l'aura de l'ingénieur italien était grande. En 1964, dans *L'avenir des villes*, Raymond Lopez, l'un des architectes de la tour Montparnasse, n'avançait-il pas que la tour Pirelli (Milan, 1956-1958, arch. : Gio Ponti, ing. : Pier Luigi Nervi), était « l'un des premiers gratte-ciels du continent[25] » et un exemple à suivre du fait d'une formidable « alliance du béton, de l'acier et du verre[26] » ? Il est vrai que cet immeuble marque un jalon dans le développement des gratte-ciels à structure en béton armé, dispositif qu'adoptent aussi la tour Montparnasse et la tour Millefiori. Cette dernière présente une structure radiale à trois branches, se terminant chacune « par un double écran de contreventement liaisonné sur ses extrémités[27] », à savoir des murs en béton armé qui permettent d'assurer la sécurité du bâtiment en cas de séisme. La structure prévue par Jean Ginsberg pour la tour, finalement non réalisée, de l'opération Saint-Charles adoptait d'ailleurs cette même logique radiale, mais avec sept branches afin d'atteindre une hauteur plus importante. En réalité, ce système n'était pas nouveau : Le

et d'architecture, Paris, AAVP, 2000 ; Simon Texier, *Paris contemporain : de Haussmann à nos jours, une capitale à l'ère des métropoles*, Paris, Parigramme, 2005.

21 La tour de l'université Paris 1 (1970-1973) de Michel Andrault et Pierre Parat, dans le quartier Italie-Gobelins, ou encore la tour Évasion 2000 (1971), dans le quartier Front de Seine I, des architectes Henry Pottier et Michel Proux, figurent parmi les exemples les plus éloquents.

22 Simon Texier, *Les architectes de La Défense*, Paris, Éditions Dominique Carré, 2011 ; Pierre Chabard, Virginie Picon-Lefebvre (dir.), *La Défense : dictionnaire et atlas*, Marseille, Parenthèses, 2012.

23 Gérard Monnier (dir.), *Joseph Abram*, *op. cit.*, p. 159.

24 *Devis descriptif de la demande d'autorisation définitive du 8 juin 1963 de la tour Millefiori*, Centre d'archives d'architecture contemporaine, 100 IFA 194.

25 Raymond Lopez, *L'Avenir des villes*, Paris, Robert Laffont, 1964 ; cité dans Monnier Gérard (dir.), *Abram Joseph*, *op. cit.*, p. 154.

26 *Ibid.*

27 *Devis descriptif de la demande d'autorisation définitive du 8 juin 1963*, doc. cité.

Corbusier l'adoptait déjà en 1938 dans son projet de gratte-ciel de la Marine à Alger. Mais, au cours des années 1960-1970, les projets de tours radiales à plan en « Y » se multiplient et se généralisent comme en témoignent par exemple la *Lake Point Tower* à Chicago, construite par George Schipporeit et John Heinrich entre 1965 et 1968, avec un plan en Y et une façade courbe s'inspirant du projet de tour vitrée de Mies Van der Rohe[28] ; le projet (non réalisé) de l'îlot Vandrezanne à Paris, dans le quarter Italie 13, par les architectes Gérald Brown-Sarda, Daniel Mikol et Michel Holley, qui présentent une tour à trois branches de deux-cent-vingt mètres de haut (vers 1970)[29] ; ou encore la tour CB 312 de Pierre Dufau, achevée en 1974 dans le quartier de La Défense[30]. La tour dessinée par Jean Ginsberg pour la résidence Monte-Carlo Sun diffère de cette typologie, et mobilise pour sa part un procédé en « tube[31] », en réalité un noyau de plan rectangulaire en béton armé où sont concentrées toutes les circulations verticales et les gaines techniques. Ce noyau fonctionnel constitue en outre un contreventement particulièrement efficace capable de neutraliser les forces dissymétriques provoquées par le vent ou les séismes (Monaco étant dans une zone sismique).

Pour le Palais Héraclès, Jean Ginsberg envisage pendant un temps d'utiliser une ossature en acier[32], avant d'opter finalement pour une structure poteau-poutre en béton armé, qui faisait alors office de « matériau national[33] » en France, avec remplissage en parpaing. Ce choix constructif est une extrapolation lointaine de l'ossature Domino (1914) de Le Corbusier qui, par l'intermédiaire d'une grille de poteaux et de poutres noyées dans le plancher (créant un plafond lisse), offrait une liberté de répartition intérieure des cloisons et une différence de typologies d'appartements suivant les étages[34].

Des objets singuliers

Tout comme la tour Montparnasse domine Paris, la tour Millefiori s'impose de la Principauté. À la fois signal et repère, elle inscrit Monaco dans le grand paysage,

28 « USA-Chicago : Tour d'habitation "Lake Point Tower" », *Techniques et architecture*, 1970, 32e série, n° 2, p. 76-77.

29 « Paris-Opération "Italie XIII" », *Techniques et architecture*, 1970, 32e série, n° 2, p. 42-43.

30 « Tour CB 312 », *Techniques et architecture*, 1970, 32e série, n° 2, p. 55.

31 Bugatti Angelo, Berizzi Carlo, Maggioni Alessandro, *Torri residenziali: modelli di abitazioni, modelli di paesaggi*, Milan, Unicopli, 2005, p. 155.

32 *Devis descriptif du Palais Héraclès*, s. d., Centre d'archives d'architecture contemporaine, 100 IFA 485.

33 Jean-Louis Cohen, *L'architecture du XXe siècle en France*, *op. cit.,* p. 160.

34 Jacques Lucan, *Composition, non composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, EPFL Press, 2009, p. 368-370.

en même temps qu'elle en constitue un point focal. Pour Jacques Lucan, les gratte-ciels sont « des objets architecturaux individuels [qui] ne cherchent pas à structurer des ensembles urbains[35] » et qui ignorent « l'échelle de la ville[36] ». Cependant, les tours construites par Jean Ginsberg à Monaco – la tour Millefiori, le Monte-Carlo Sun ou, dans une moindre mesure, le Palais Héraclès –, peuvent être considérées comme des « objets singuliers[37] », selon l'acception développée par Jean Baudrillard et Jean Nouvel, dans leur essai philosophique éponyme. Ils se distinguent en effet fortement de leur environnement proche et se positionnent même en rupture avec celui-ci. Selon Baudrillard et Nouvel, cette rupture est le fondement même de la modernité, car elle entre en dissidence avec le passé[38]. Cependant, si les tours monégasques de Jean Ginsberg furent singulières en leur temps, le développement et la multiplication des bâtiments de grande hauteur en Principauté au cours des dernières décennies les ont rendues, de fait, plus ordinaires. Néanmoins, elles n'ont rien perdu de leur caractère précurseur car ce sont bien elles qui ont inauguré l'architecture de la grande hauteur en Principauté.

Une autre voie conceptuelle : l'architecture proliférante

Dès les années 1950, alors que l'architecture est confrontée aux enjeux de la croissance et est traversée par des logiques productivistes et industrielles, certains architectes entendent emprunter des voies alternatives, et notamment se démarquer de l'art de la « grande composition » transmis par le système Beaux-Arts[39]. Ces « antimonumentalistes[40] », comme les qualifie l'architecte Georges Candilis qui s'en réclame, reviennent à la cellule comme fondement de toute organisation et s'emploient à générer des « tissus » plutôt que des plans ; des « tissus » où les bâtiments, formés par des cellules, se répartissent de façon

35 Jacques Lucan, *France, architecture 1965*-1988, Paris, Le Moniteur, 1989, p. 90.

36 *Ibid.*

37 Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les objets singuliers : architecture et philosophie*, Paris, Calmann-Levy, 2000, p. 10.

38 Jean Baudrillard donne l'exemple du World Trade Center (les premières tours jumelles de New York érigées par Minoru Yamasaki en 1973), qui pouvaient être considérées comme des « objets singuliers » et uniques, sans pour autant être des merveilles architecturales, mais qui sont devenues un symbole de la modernité. Une autre comparaison peut être faite avec le monolithe noir du film *2001, L'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, « objet » architectonique en avance sur son temps et se démarquant de son environnement, tout comme les gratte-ciels.

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

40 Jacques Lucan, *France, architecture 1965-1988, op. cit.*, p. 52.

homogène. Cette logique de « composition réticulaire[41] » et combinatoire trouve dans le projet Roq et Rob (1949, non réalisé) de Le Corbusier et l'orphelinat (Amsterdam, 1957-1960) d'Aldo Van Eyck des références importantes. L'objectif est d'abandonner les compositions orthogonales, et donc le système à tour et à barre, pour privilégier les logiques proliférantes dont Georges Candilis, Alexis Josic et Shadrach Woods donnent en France les premières expressions abouties dans le quartier d'habitation du Toulouse-le-Mirail (projet de 1961) et la faculté des Lettres (1967-1975) du même nom. Le plan de masse résulte en une « prolifération horizontale[42] » et un maillage hétérogène « sans axe ni centre[43] ». Au même moment mais à une autre échelle, le Groupe 6 (R. Pupat, M. Potié, B. Félix-Faure, J.-M. Pigeon, J.-D. Dupuy, O. Félix-Faure) adopte une trame hexagonale proliférante pour construire à Grenoble, grâce à un procédé industriel, un ensemble matriciel regroupant un collège, une bibliothèque publique, un centre culturel et des studios de télévision (1969-1976)[44]. Ces approches évolueront bientôt vers une certaine tridimensionnalité, dont témoigne par exemple la rénovation du centre d'Ivry-sur-Seine à laquelle Jean Renaudie travaille entre 1969 et 1981, qui donne à l'architecture l'allure d'une topographie artificielle.

Jean Ginsberg est sensible à ces approches. Lui qui avait été particulièrement sensible au concept d'architecture organique développé par Frank Lloyd Wright (1867-1959) au début du XXe siècle, trouve dans les logiques proliférantes qui se développent au cours des années 1960, une réponse possible aux questions que pose, à Monaco, la construction du complexe des Spélugues. Il s'en inspire pour construire, en front de mer, dans le prolongement des terrasses du Casino de Monte-Carlo, cet ensemble comprenant un hôtel de luxe, des habitations, des restaurants, un centre de congrès et des salles de séminaires en 1973. Par ailleurs, la question de l'intégration au site, au paysage est ici prégnante. Jean Ginsberg y répond par un assemblage d'alvéoles hexagonales se développant de manière réticulaire (**fig. 3**). L'architecte déploie ainsi une trame modulaire collant au terrain et en étageant les volumes dans la pente, ce qui crée des falaises artificielles plongeant vers la Méditerranée. Les Spélugues épousent le littoral, mais le modifient aussi subrepticement, comme le Monte-Carlo Sun avait permis à Jean Ginsberg de modifier la topographie monégasque en proposant une liaison organique entre le boulevard d'Italie et celui du Larvotto (**fig. 4**). Cela

41 *Ibid.*

42 Gérard Monnier, *L'architecture moderne en France : De la croissance à la compétition, 1967*-1999, t. 3, Paris, Picard, 2000, p. 26.

43 *Ibid.*

44 « CES intégré à Grenoble et modèle multi-optionnel », *Techniques et architecture*, n° 308, 1976, p. 81-83.

est encore plus éloquent aux Spélugues où les bâtiments situés sur la partie basse de la parcelle, des modules octogonaux tronqués de hauteurs variables et articulés les uns aux autres, créent un ensemble homogène. Ils témoignent en cela d'une approche éminemment topographique permettant d'étendre le territoire de la Principauté vers la mer. Cette logique est une tendance de l'époque, notamment dans le champ des infrastructures du tourisme. Ainsi, à Taormina, en Italie, Alberto Gatti développe l'hôtel Monte-Tauro (1971) le long de la falaise, face à la mer, grâce à une succession de gradins de béton en porte-à-faux[45] ; à Olimp, en Roumanie Serban Manolescu et Radu Manaila implantent l'ensemble hôtelier Amfiteatru (1971-1972) sur un talus, face à la mer, d'où il « prolifère », tel un amphithéâtre, le long du rivage[46].

Fig. 3. Maquette d'un avant-projet du Complexe des Spélugues. La structure en encorbellement accentue l'appartenance au registre organique, cl. Michel Moch, s.d., Service central des archives et de la documentation administrative de Monaco, 47SG2.

45 « Un hôtel falaise au bord de la mer : hôtel Monte-Tauro à Taormina, Sicile », *Techniques et architecture*, n° 305, 1975, p. 88-89.

46 « Un amphithéâtre face à la mer : ensemble hôtelier "amfiteatru" à Olimp, Roumanie », *Techniques et architecture*, n° 305, 1975, p. 90-91.

Fig. 4. Photographie d'une maquette des résidences Monte-Carlo Sun. Les bâtiments bas prolifèrent le long du boulevard, cl. Jean Biaugeaud, s.d., Centre d'archives d'architecture contemporaine, 100 IFA 3004.

En poussant plus en avant ces lectures analogiques, on peut considérer que le complexe des Spélugues relève de ce que Rem Koolhaas qualifiera, plus tard, dans *S, M, L, XL* (1995), de « *Bigness* ». Cela tient tout d'abord à la taille du bâtiment, qui se développe sur une parcelle de plus de quatre-cents mètres de long ; mais aussi à l'autonomie des différentes parties (habitations, hôtel, centre de congrès) qui le constituent et qui demeurent soumises au tout ; à la dissimulation de ce qui se passe à l'intérieur grâce à l'écran que forme sa façade épaisse (suivant où l'observateur se trouve, il lui est impossible de deviner que le complexe abrite un hôtel, des appartements, des piscines, un centre de congrès, une boîte de nuit, un casino, des restaurants, des jardins…) ; à une rupture avec le contexte d'origine (le bâtiment est tout de même construit sur une étroite parcelle littorale, qui n'avait pas vocation à être lotie)[47].

47 Rem Koolhaas, Bruce Mau, OMA, *S, M, L, XL*, New York, Monacelli Press, 1995, p. 494-516.

Une architecture contextuelle

Intégration et rupture, c'est peut-être là tout le paradoxe de l'œuvre monégasque de Jean Ginsberg dont certains bâtiments peuvent, en outre, être rapprochés du courant organique, au sens wrightien du terme[48]. Les premières expressions de cette recherche sont le projet de Centre de loisirs et de sports de Fontvieille (1958), où Jean Ginsberg tente de répliquer un front de mer et un port « naturels » grâce à une succession de courbes, et la tour de l'opération Saint-Charles dont le plan, par sa forme concentrique (flanqué, à chaque angle, de quatre demi-cercles), ressemble à une fleur. À Monaco, c'est aux Spélugues et au Monte-Carlo Sun que Jean Ginsberg réussit à introduire et appliquer certains principes organiques, même si, bien que resté au stade de projet, l'Hôtel Larvotto (1982) en représente l'expression la plus aboutie (**fig. 5**).

Fig. 5. Perspective extérieure de l'Hôtel Larvotto, 1982, Centre d'archives d'architecture contemporaine, 100 IFA 2002.

48 Selon Kenneth Frampton, Frank Lloyd Wright est le premier à introduire l'architecture organique en 1908, et à la définir comme inspirée de la nature ; Kenneth Frampton, *L'architecture moderne : une histoire critique*, Paris, Philippe Sers, 1985. Voir aussi Bruno Marchand (dir.), Christophe Joud, *Organique : L'architecture du logement, des écrits aux œuvres*, Lausanne, EPFL Press, 2020, p. 11.

Dans les avant-projets des Spélugues, Jean Ginsberg sublime le potentiel plastique et structurel du béton armé en dessinant un bâtiment aux lignes horizontales fortes, en porte-à-faux au-dessus de la mer. Cette dimension sculpturale, bien que toujours présente dans l'œuvre réalisée, s'estompera alors que sont ajoutées des piles pour soutenir ce bâtiment et qu'apparaissent des voiles structurels en façade. La géométrie du complexe renvoie néanmoins à certains marqueurs de l'architecture de Frank Lloyd Wright : l'encorbellement[49], particulièrement remarquable à *Fallingwater* (1937) et *Point View Residences* (1953) ; l'assemblage de cellules alvéolaires hexagonales (« *honeycomb* ») qui prévaut par exemple à la Hanna House (1957). Aux Spélugues, Jean Ginsberg intègre une dimension organique au niveau du dessin des appartements (« *flats-service* ») adjacents à l'hôtel au moyen de parois, de faux-plafonds et d'éléments de mobilier courbes, que l'on peut également rapprocher des maisons bulles qu'Antti Lovag (1920-2014) commençait à projeter à la fin des années 1960[50]. Au Monte-Carlo Sun, ce sont les formes cellulaires semi-octogonales qui renvoient à l'esthétique organique, car elles donnent une idée de croissance « analogue à celle des ramifications "naturelles" d'une plante qui se déploient pour chercher la lumière[51] », chère à Wright, ou de la « loi de cristallisation[52] », invoquée par Eugène Viollet-le-Duc, rappelant par là-même les propositions de l'architecte espagnol José Antonio Coderch i Sentmenat (1913-1984) pour les concours du Gran Kuursaal à Saint-Sébastien (1971) et d'Actur-Lacua à Vitoria (1976)[53]. Enfin, Jean Ginsberg cherche indéniablement à respecter le *genius loci*, en s'adaptant à l'environnement. Aux Spélugues, cette volonté d'intégration au site passe, nous l'avons vu, par la création d'une nouvelle topographie, ce qui brouille le rapport entre artificialité et naturel, d'autant que les courbes de la rampe d'accès au parking et la végétation dense de la parcelle sont ici quasi-symbiotiques. Cette symbiose entre végétation et architecture était également recherchée dans le projet de l'Hôtel Larvotto, où Jean Ginsberg avait imaginé de végétaliser la façade au moyen de jardinières disposées à tous les étages d'un bâtiment par

49 « Pour Wright, le mot "organique" […] allait signifier l'utilisation de l'encorbellement en béton comme s'il était une forme naturelle comme les arbres » ; Kenneth Frampton, *L'architecture moderne*, *op. cit.*, p. 164.

50 Raphaëlle Saint-Pierre, *Maisons-bulles. Architectures organiques des années 1960 et 1970*, Paris, Éditions du Patrimoine, collection Carnets d'architecture, 2015.

51 Kenneth Frampton, *L'architecture moderne*, *op. cit.*, p. 160.

52 L'architecte Viollet-le-Duc (1814-1879) parlait de « loi de cristallisation » pour les bâtiments qui, comme les « structures cristallines » naturelles, doivent être édifiés en respectant leur environnement et le site sur lequel ils sont construits. Jacques Lucan, *Composition, non composition, op. cit.,* p. 294.

53 Bruno Marchand, Christophe Joud, *Organique, op. cit.*, p. 429-431.

ailleurs circulaire qui, comme le projet contemporain du Sea Club du Larvotto (1966, arch. : André Bruyère), évoquait une croissance naturelle dans le sens où « le cours de la vie organique ne connaît ni angle droit ni ligne droite[54] ». À Monaco, Jean Ginsberg ne s'est donc pas limité à un seul type d'approche, mais a recherché des réponses adaptées au contexte, par les voies apparemment contraires du jaillissement (architecture de la hauteur) ou de l'étalement (architecture topographique). Il s'agissait avant tout pour lui d'introduire des formes architecturales éminemment contemporaines et de les faire dialoguer avec le paysage et l'espace public monégasque.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Davide Tarditi, *L'œuvre de Jean Ginsberg à Monaco (1954-1983)*, mémoire de Master 1 Recherche Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03), année universitaire 2021-2022.

54 Adolf Behne cité dans Bruno Marchand, *Théorie de l'architecture, op. cit.,* p. 219.

PARTIE 2

LA PRÉSENCE DE L'HISTOIRE DANS LA FABRIQUE DE LA VILLE

RÉAFFIRMER LA PLACE DE L'ÉGLISE DANS L'ESPACE PUBLIC

L'ÉGLISE SAINT-MARTIN DANS LA NOUVELLE STATION BALNÉAIRE DE VILLERS-SUR-MER

MARGOT LEROUX

> « Alors, ces pierres jusque-là informes et grossières, telles que la nature les a faites, prennent tout d'un coup des formes gracieuses, un style qui nous rappelle la piété de nos pères, et la fait revivre au milieu de nous, par la résurrection de ces édifices sacrés, qui en reçurent les admirables manifestations[1]. »

Par ces mots prononcés dans la nouvelle nef de l'église de Villers-sur-Mer, station balnéaire du Calvados, l'abbé Levard (1858-1898), curé de la commune de Verson (Calvados), invite les croyants à faire des donations pour l'édification du clocher. L'usage d'une rhétorique biblique à travers l'idée de la résurrection de l'église la replace dans le domaine du sacré et du miracle chrétien. Nous sommes alors en 1896, au début de la troisième phase de la reconstruction de l'église Saint-Martin de Villers-sur-Mer, travaux qui s'inscrivent dans un contexte de transformation du petit village en station balnéaire à l'initiative de l'architecte parisien Félix Pigeory (1813-1873). Depuis 1856, ce dernier finance l'urbanisation de cette ville de bord de mer, en la dotant d'un front de mer bâti ainsi que des infrastructures nécessaires à l'accueil d'un nombre toujours plus important de villégiateurs.

La petite église médiévale, adaptée à l'ancien village de pêcheurs, est occultée derrière ces nouvelles constructions. Après avoir envisagé de simples travaux d'entretien, compte tenu de l'état sanitaire désastreux de l'édifice, le curé Pierre Victor Rohée (1828-1872) décide en 1872 d'établir un « plan général » pour la réédification complète de l'église[2]. Les travaux, tributaires des fonds disponibles de la fabrique de la ville, s'étalent de 1872 à 1897, en trois tranches distinctes (1872-1877, 1883-1889, 1891-1914). L'aspect stylistique n'est pas abordé dans les documents, néanmoins le choix d'une architecture néogothique semble

1 Victor Auguste Olivier Levard, *Allocution prononcée dans l'église de Villers-sur-Mer en faveur de la reconstruction du clocher le 19 août 1896 par M. l'Abbé Lebard curé de Verson (Calvados)*, Caen, Imprimerie E. Lanier, 1896, p. 5-6.

2 Archives communales de Villers-sur-Mer, Archives Saint-Martin, ASM1 CM2 MA 1869, 1re pochette « Correspondances, délibérations des conseils et arrêté préfectoral ».

s'imposer. Le projet d'une église aux dimensions généreuses, tout au moins par rapport à la taille de la commune, et richement pourvue en décors sculptés, en mobilier et en vitraux de qualité, n'est certainement pas motivé par la seule insalubrité de l'ancienne église. Derrière la volonté de disposer d'un lieu de culte fonctionnel se cache en réalité l'ambition de proposer un monument religieux qui serait le phare urbain de la Côte Fleurie[3].

Une dichotomie apparaît alors entre, d'un côté la richesse assumée du bâtiment et, de l'autre, les problèmes financiers récurrents d'une fabrique qui parvient difficilement à s'acquitter de ses dettes. Mais le projet de nouvelle église s'inscrit dans contexte de mutation urbaine, et le pouvoir religieux entend réaffirmer sa place dans une ville qui se tourne vers le loisir ; mais également dans celui de la Troisième République (1870-1940) qui réglemente l'édification des bâtiments publics dont font partie les églises. Il s'agit donc d'évaluer dans quelle mesure la reconstruction de l'église Saint-Martin de Villers-sur-Mer marque une volonté de revitalisation de la religion catholique à échelle locale, au-delà de la simple proposition d'un bâtiment fonctionnel. Après avoir explicité les modalités de construction de l'édifice, nous nous pencherons sur la redéfinition de son inscription urbaine, l'église rentrant en concurrence avec de nouveaux types de bâtiments publics et privés balnéaires. Enfin nous nous intéresserons aux tenants et aux aboutissants de l'usage d'un vocabulaire néogothique dans le contexte architectural et législatif de la Troisième République.

Une construction riche et fragmentée : le projet de nouvelle église scandé de problèmes financiers

Deux étapes précèdent la reconstruction de l'église Saint-Martin entre 1872 et 1897. À la fin de l'année 1863, le délabrement du lieu de culte et du presbytère est explicitement mentionné dans une lettre que le maire et seigneur de Villers-sur-Mer, Raoul Parîs d'Illins (1802-1874), adresse au ministre de l'Instruction Publique et des Cultes[4]. Il y fait déjà état des problèmes de financement rencontrés par la commune pour la réfection des routes entre Deauville et Dives-sur-Mer, raison pour laquelle il demande une aide substantielle de trois mille francs à l'État. Cette demande de subvention prélude à de nombreuses autres demandes,

3 Portion est de la côte du Calvados, s'étendant entre l'estuaire de la Touques et celui de l'Orne, elle comprend comme villes principales Trouville-sur-Mer, Deauville, Benerville-sur-Mer, Blonville-sur-Mer, Villers-sur-Mer, Houlgate, Dives-sur-Mer, Cabourg, Le Hôme-Varaville, Merville-Franceville-Plage et Sallenelles.

4 Archives communales de Villers-sur-Mer, Archives Saint-Martin, ASM1 C2 MA MI 1863, 1re pochette « Correspondances, délibérations des conseils et arrêté préfectoral ».

Fig. 1. A. Louvet, *Plan de Villers-sur-Mer*, 1862, Archives Départementales du Calvados-Cartes et plans extraits-CPL/182 (détails).

que la commune et la Fabrique de l'église enverront aux divers organes étatiques. Quatre ans plus tard, en 1867, commence à être évoquée l'extension du lieu de culte. Le prêtre de la paroisse demande alors au conseil municipal l'autorisation d'édifier une sacristie plus vaste et d'agrandir les bas-côtés[5]. La raison de cette demande tient à ce que l'agrandissement du bâtiment nécessite l'octroi d'une bande de terrain du cimetière, située entre le chevet et la route. L'édification d'une nouvelle sacristie est acceptée sous réserve d'obtenir les plans précis du terrain et des travaux, mais la question des bas-côtés est ajournée et sera remise à l'ordre du jour par le prêtre deux ans plus tard, en 1869. Il obtient alors l'autorisation du conseil municipal, qui impose la création d'une commission chargée de surveiller les travaux. Il est cependant difficile de déterminer si les travaux de rénovation puis d'agrandissement ont été effectivement réalisés. Le plan de l'église établi par l'architecte Aimar Lavalley-Duperroux (1830-1882) en 1872[6], qui projette la construction de la nouvelle église, présente un relevé de l'existant inchangé par rapport au plan de 1862 (**fig. 1**). Ce qui porte à penser que ce ne fut pas le cas.

Le premier projet de reconstruction de l'église date de 1872. Le plan déjà cité (**fig. 2**) est en effet le premier et le seul retrouvé lors de cette recherche, en lien avec les travaux de réédification de l'édifice. Dessiné par l'architecte Lavalley-Duperroux, il éclaire sur la préoccupation du conseil de fabrique : agrandir l'espace d'accueil des fidèles. Cela répond à une nécessité : le développement de la ville, la hausse de sa population, combinée avec le séjour des villégiateurs lors de

5 La raison de cette demande tient à au fait que l'agrandissement du bâtiment nécessite l'octroi d'une bande de terrain du cimetière, située entre le chevet et la route.

6 Yan Lebaillif, « L'église de Villers-sur-Mer », *Le Pays d'Auge*, 57e année, n° 5, juillet 2007, p. 30-39.

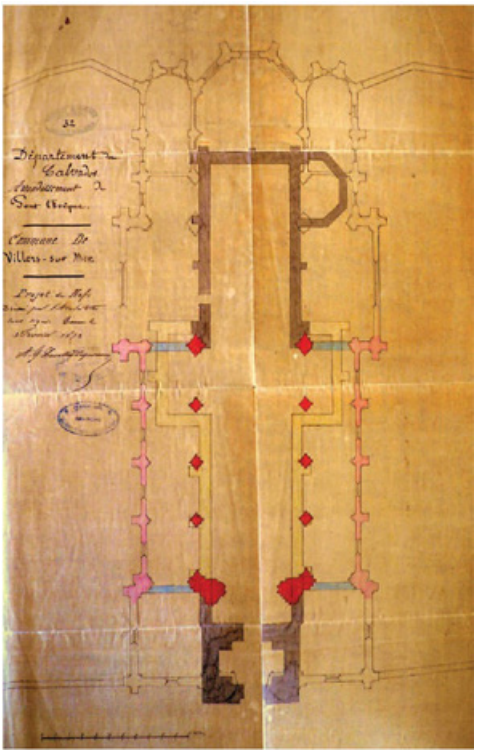

Fig. 2. Georges Aimar Lavalley-Duperroux, *Plan de nef de l'église Saint-Martin de Villers-sur-Mer*, 1872, Caen, Archives Départementales du Calavdos, 1/FI/458.

la saison balnéaire, entraînent en effet une augmentation significative du nombre de fidèles : l'ancienne église médiévale se révèle trop petite pour les accueillir lors des offices. De fait, les seules parties qu'il s'agit de reconstruire sont alors la nef et ses bas-côtés[7]. Sur le plan, apparaît le tracé de l'église médiévale avec, en jaune, les parties à détruire et, en marron, celles à conserver. Les parties roses correspondent aux limites de la nouvelle nef, avec ses bas-côtés reliés aux parties anciennes par des raccords en bleu. En rouge sont représentées les piles destinées à supporter l'ouvrage ; elles prennent appui sur les fondations de l'ancienne église. Enfin, en haut du chevet médiéval, figurent des parties dessinées en simple contour, sans remplissage, de même que sur les côtés du clocher : il s'agit de la projection anticipée du transept, du chevet et du portail d'entrée qui ne sont pas encore destinés à être construits. Le transept est cependant d'ores et déjà mentionné en 1872 dans le mémoire de l'architecte[8] et il sera finalement réalisé lors de cette première tranche de travaux qui s'achève en 1877.

De fait, les seules parties qu'il s'agit de reconstruire sont alors la nef et ses bas-côtés, c'est-à-dire les espaces destinés à contenir les fidèles. Nous pouvons y voir une conséquence de la situation financière de la Fabrique, qui n'a certainement pas les moyens d'entreprendre la reconstruction complète du lieu de culte, comme le montrent les demandes de dons et de secours récurrentes, ainsi que les problèmes de financement ultérieurs. La suite des travaux est engagée

7 La Fabrique n'avait certainement pas les moyens d'entreprendre la reconstruction complète du lieu de culte, comme le montrent les demandes de dons et de secours récurrentes, ainsi que les problèmes de financement ultérieurs.

8 Archives communales de Villers-sur-Mer, Archives Saint-Martin, ASM2 ME1 AC1 1877, 2e pochette « Architecte ».

à partir de 1883. Il s'agit cette fois de construire le chœur et son chevet, c'est-à-dire les espaces du culte. Pour ce faire, le conseil municipal met à disposition l'ancien terrain du cimetière, déplacé par manque de place et pour des raisons sanitaires. Le premier architecte étant décédé en 1882, Paul Leroux, architecte de la ville de Cabourg, reprend le projet, mais seulement jusqu'en 1884, date à laquelle un troisième architecte, Léon Leroy, lui succède. C'est sous sa responsabilité que s'achève l'édification du chevet en 1889 (**fig. 4**).

Fig. 4. Photographie de l'église Saint-Martin de Villers-sur-Mer avant la reconstruction du nouveau clocher en 1898, Coll. Bertil Dière.

Un quatrième architecte, Firmin Cappe, est chargé de la troisième et dernière phase de travaux. Il s'agit de la construction du massif occidental et de la tour-clocher de plan carré (**fig. 5**). Le projet, bien que déjà en germe en 1872, ne prend la voie de la concrétisation qu'en 1891. L'adjudication ne porte finalement que sur le massif occidental, écartant de fait l'édification d'une flèche. Elle est lancée par le préfet du Calvados, ce qui témoigne de la volonté, de la part des pouvoirs publics qui financent en partie les travaux, de reprendre en main les travaux de l'église et de contrôler leurs coût. Les comptes de la Fabrique sont en effet déficitaires, et elle ne parvient pas à rémunérer les différents acteurs du chantier. En effet, entre 1882 et 1887, de nombreuses lettres d'Arthur Pagny, liquidateur de la société de Lavalley-Duperroux, attestent de la non-rémunération

de l'architecte alors que la Fabrique entame de nouveaux travaux. Des lettres échangées entre le curé et l'entrepreneur des travaux publics Gueslin révèlent les difficultés rencontrées dans le financement d'un projet sans doute trop ambitieux pour elle. Malgré le frein mis par le préfet à l'installation d'une flèche au sommet du clocher, le projet n'est pas abandonné, puisqu'une collecte de fonds est lancée. Néanmoins, le déclenchement de la Première Guerre mondiale en 1914 met un terme définitif à ce dernier projet.

Fig. 5. Villers-sur-Mer, église Saint-Martin, massif occidental avant les travaux de restauration de 2022 © Muriel Grumberg.

La réaffirmation de la présence de l'église Saint-Martin au sein du nouveau tissu urbain de la station balnéaire et de la côte Fleurie

Au début du XIXe siècle, Villers-sur-Mer est un bourg rural majoritairement constitué d'herbages, de prairies, de zones de labours et de vergers. Le plan d'assemblage cadastral de 1826 met en évidence ces éléments et montre une faible densité bâtie (**fig. 3**). Le château se dresse dans les hauts de Villers, près du bois. L'église médiévale se situe quant à elle non loin du littoral, au milieu d'un large pan de labours circonscrit par les falaises des Vaches Noires et le marais de Villers. En 1850, il est décidé que ce dernier constituera le cœur de la future station balnéaire. L'église est alors connectée au territoire, ainsi qu'aux habitations et fermes isolées des alentours, par la route de grande communication Caen-Honfleur, et son clocher constitue le principal repère visuel de ce paysage de bocage.

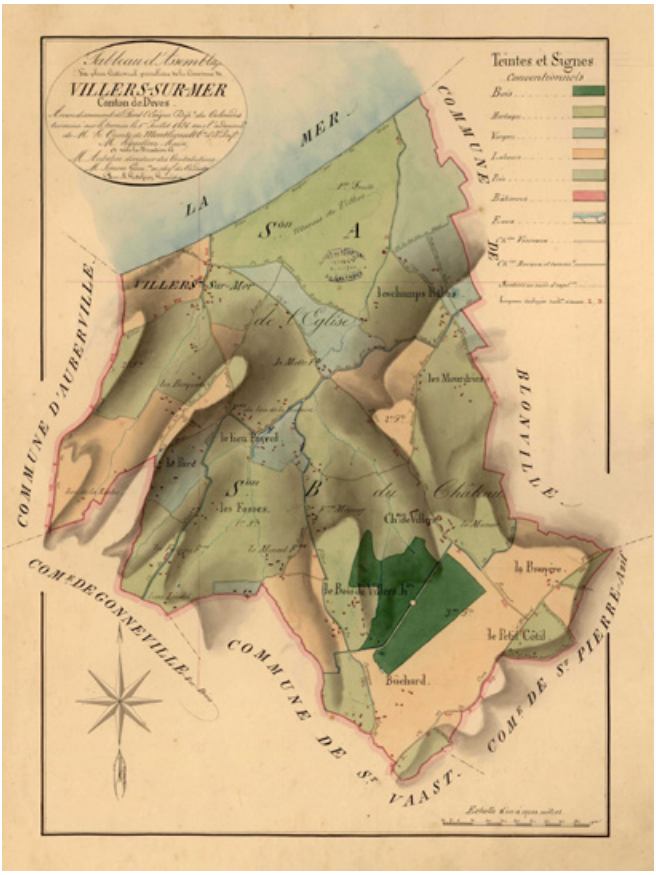

Fig. 3. M. Godefroy, *Tableau d'assemblage du plan cadastral parcellaire de la commune de Villers-sur-Mer*, 1826, Archives départementales du Calvados – Cadastre (communes de S à V) – Villers-sur-Mer – 3P/1942.

Cette configuration rurale de l'espace est bouleversée par la création de la station balnéaire, pilotée par Félix Pigeory. Les travaux débutent en 1856 avec l'achat de plusieurs parcelles[9] dont, en premier lieu, la ferme des Bosquets, mitoyenne au sud du terrain de labour où se situe l'église. L'architecte parisien et directeur de la *Revue des Beaux-Arts* s'attelle rapidement au remodelage du front de mer, afin de le rendre attractif pour les baigneurs en proposant un espace naturel contrôlé par l'homme. Il érige une digue, dote la station d'un établissement de bains, d'un casino et d'un hôtel. L'orientation du territoire, jusqu'alors centrée sur les terres agricoles autour de l'église et du château, est inversée ; la ville se tourne désormais vers la mer. Progressivement, l'amphithéâtre naturel se peuple de constructions imposantes que sont les villas des villégiateurs. L'axe principal de circulation est occulté, surtout lors de la saison balnéaire, par une nouvelle voie longeant la côte d'est en ouest et reliant la gare de Trouville à Villers-sur-Mer. L'église, tout comme l'ancien village, est invisibilisée par la station, alors même qu'elle aurait pu en être le point focal[10]. Outre les problèmes de sécurité et de capacité d'accueil de l'édifice médiéval, il apparaît que la construction d'une église plus grande dans un style néogothique riche est aussi un moyen de réaffirmer la place du Religieux dans le paysage.

Cette hypothèse se vérifie au plan local, mais aussi à l'échelle du territoire de la côte Fleurie. La mise en regard de l'église Saint-Martin avec celle de Trouville-sur-Mer, la plus ancienne station balnéaire de la côte, créée en 1825, est particulièrement éloquente. Les église Notre-Dame-de-Bon-Secours de Trouville et Saint-Martin de Villers sont en effet reconstruites toutes deux à partir de 1872. Néanmoins, le chantier de Trouville dure douze ans (1872-1884) quand celui de Villers s'étale sur vingt-six ans (1872-1898). Les deux édifices ont en commun de

9 Sébastien Weil, *Villers-sur-Mer 1840-1918, 80 courts récits*, Bayeux, Éditions de l'Association du Pays d'Auge, 2020, p. 43-54.

10 L'église se retrouve au sud du centre-ville naissant, non loin de la mer. En prenant en compte la topographie du site, l'édifice, qui domine la pente descendante vers la mer où la station se déploie, aurait pu en être le point focal. Néanmoins, les villas qui s'échelonnent sur cet amphithéâtre, rivalisant de hauteur, forment une barrière visuelle. On peut en faire l'expérience aujourd'hui en se rendant devant l'actuel office du tourisme, installé dans une ancienne villa à quelques pas de l'ancienne annexe du casino (devenue depuis restaurant). La tour carrée du clocher de la nouvelle église émerge à peine des pignons et des toits. En remontant la rue du Maréchal Foch, ancienne rue du casino, il faut parvenir au croisement de la rue Pigeory pour voir émerger le portail occidental de l'église. En remontant à l'inverse le centre-ville sur l'autre côté, par la rue du Général de Gaulle, ancienne route de grande communication de Caen à Honfleur, il faut arriver au niveau de la mairie, construite en 1888, pour voir émerger le chevet. En comparant l'ancienne et la nouvelle église, grâce aux photographies anciennes du bâtiment médiéval avant et pendant le chantier, il est aisé de comprendre que l'ancien lieu de culte, plus petit, n'était pas visible depuis la plage

réemployer les fondations d'une ancienne construction médiévale et de se situer non loin de la plage. Néanmoins, elles n'entretiennent pas tout à fait le même rapport avec leur environnement immédiat et n'ont pas bénéficié des mêmes largesses budgétaires[11]. Ayant certainement été informé de l'ambitieux chantier de Trouville, le curé de Villers, peut-être de concert avec le maire, a nourri la volonté de se doter d'une église tout aussi riche que celle de Trouville. Villers entend en effet exister face à la mondaine « reine des plages », en proposant un modèle de villégiature alternatif tournée vers la famille. Cette concurrence s'exprime aussi par l'érection d'un monument religieux de dimension imposante – 45 mètres de long pour 22 de large et 35 de haut (sans compter la flèche) – et remarquable sur le plan esthétique.

Le néogothique comme réaffirmation de la vitalité de la religion catholique

Les villas qui se construisent alors à Villers revisitent l'histoire de l'architecture domestique, notamment les répertoires médiévaux et classiques, tout en adaptant ces modèles à l'aune des traditions locales : usage de la pierre de Caen, de la brique ainsi que du bois et de la technique de construction à colombage. La nouvelle église s'affirme au contraire comme un monument néogothique prenant comme référence explicite les cathédrales du XIIIe siècle (**fig. 4 et 5**). Ainsi que l'écrit Chateaubriand en 1802 dans son *Génie du christianisme* : « On aura beau bâtir des temples Grecs bien élégants, bien éclairés, pour rassembler le *bon peuple* de saint Louis, et lui faire adorer un Dieu *métaphysique*, il regrettera toujours ces *Notre-Dame* de Reims et de Paris, ces basiliques, toutes moussues, toutes remplies des générations des décédés et des âmes de ses pères […]. C'est que tout cela est essentiellement lié à nos mœurs ; c'est qu'un monument n'est vénérable qu'autant qu'une longue histoire du passé est pour ainsi dire empreinte sous ces voûtes toutes noires de siècles[12]. » Selon Chateaubriand, une

11 À la différence de l'église de Villers, l'une des façades de Notre-Dame-de-Bon-Secours de Trouville est visible depuis le front de mer ; son portail d'entrée, très ouvragé, se situe dans l'axe de la rue Victor-Hugo et débouche sur le port de Trouville ; il est encadré par le marché aux poissons à l'est et le casino à l'ouest, d'où son clocher en ardoise est visible. L'église de Trouville s'insère dans le tissu urbain, mise en valeur à la fois par sa flèche et par l'organisation des rues. Elle adopte un style mêlant écritures néoclassique (façade) et néogothique pour le reste. Bâtie à la fois en pierre de Caen et en brique, surmontée d'un toit en ardoise, elle s'impose comme un monument religieux reflétant la richesse de la ville et des villégiateurs qui ont pu participer à sa construction.

12 François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, t. III, livre Ier, chapitre VIII, *Des églises gothiques*, Paris, Migneret, 1802, p. 24.

église ne serait véritablement ressentie comme telle que si elle use d'un style qui lui correspond. C'est dire si, en cette fin du XIXe siècle, le choix du néogothique pour l'église de Villers témoigne autant d'un goût pour cette esthétique, que de considérations culturelles. Est-il l'expression d'une volonté de manifester la vitalité de la religion dans la station balnéaire ? Comme le signale Bernard Berthod[13], le mouvement néogothique est une manière pour les ecclésiastiques de promouvoir la religion à travers la notion de beauté attachée à l'art du siècle de Saint Louis (1214-1270). Dans le champ du religieux, les maîtres d'ouvrage (notamment les évêques) et les architectes sont très sensibles à cette esthétique susceptible de donner l'image d'un culte chrétien redynamisé[14]. L'évêque de Bayeux-Lisieux, qui supervise la reconstruction de l'église de Villers, et l'architecte Lavalley-Duperroux ont pu y être sensibilisés, de même que certains villégiateurs parisiens liés aux milieux intellectuels, tel que le photographe et critique d'art Robert Demachy (1859-1936). Dès lors, l'architecture, le mobilier et la paramentique de l'église de Villers sont autant de terrains d'expression investis par les architectes pour tenter de donner l'image d'un culte chrétien vivifié.

Au-delà de la seule architecture qui renvoie explicitement à l'âge d'or des cathédrales, l'ampleur du programme décoratif est en effet aussi le signe de cette aspiration. Les vitraux de l'église, remarquables par leur taille et leur qualité, lui valent le surnom de « Sainte-Chapelle balnéaire[15] ». Pourtant, en tant que bâtiment public, elle aurait dû afficher une certaine sobriété, comme le rappelle le ministre des Cultes en 1883, lorsqu'il refuse de fournir de nouvelles subventions pour la construction[16], conformément à la circulaire du 13 novembre 1853 sur les bâtiments publics du ministère des Cultes qui réglemente la taille des églises à

13 L'article de Berthod ne s'attarde pas sur le rôle de l'architecture dans le renouveau chrétien de la seconde moitié du XIXe siècle, mais les dates évoquées (1853-1890) concordent avec la construction de l'église Saint-Martin ; Bernard Berthod, « Retrouver la foi par la beauté : réalité et utopie du mouvement néogothique dans l'Europe du XIXe siècle », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 227, n° 1 : *Beauté du rite : Liturgie et esthétique dans le christianisme (XVIe-XXIe siècles)*, janv.-mars 2010, p. 75-92, URL : https://www.jstor.org/stable/23618174.

14 Le qualificatif de « style vraiment chrétien » employé en 1896 par l'abbé Levard dans son allocution montre que le clergé local normand était sensible à l'esthétique néogothique et à ses implications ; Victor Auguste Olivier Levard, *Allocution prononcée dans l'église de Villers-sur-Mer*, *op. cit.*, p. 5-6.

15 Dénomination rapportée par Yan Lebaillif dans son article « L'église de Villers-sur-Mer », art. cité, p. 2. Nous ne sommes néanmoins pas parvenus à remonter à la source de cette appellation. Elle était certainement citée ainsi dans des articles de la fin du XIXe siècle ou du XXe siècle, son chevet notamment rappelant celui de la Sainte-Chapelle de Paris.

16 Archives communales de Villers-sur-Mer, Archives Saint-Martin, ASM1 C30 MI PF 1883, 1re pochette Correspondances, délibérations des conseils et arrêté préfectoral.

construire et fixe les budgets en conséquence[17]. Selon la taille de la commune et le nombre d'habitants, le coût de construction ne peut dépasser 20 000 francs pour les villages les plus pauvres, 50 000 francs pour les bourgs ordinaires et 120 000 francs pour les gros bourgs. Une exception est consentie pour les églises des grandes villes, dont les devis peuvent atteindre 300 000 francs. Il est difficile de classer la station balnéaire de Villers-sur-Mer dans l'une de ces catégories. Elle est à la fois un bourg littoral pour les habitants et une villégiature maritime pour les Parisiens, oscille entre le village et la ville. Il n'en demeure pas moins que le cycle des vitraux est extrêmement ambitieux et forme une unité stylistique avec l'architecture. Le vitrail commémorant la pose de la première pierre de l'église est à ce titre particulièrement éloquent : dans une perspective atmosphérique traitée en grisailles, l'espace de représentation est délimité par une architecture s'apparentant à un décor de théâtre ; un couronnement gothique mobilise des éléments architecturaux caractéristiques du XIIIe siècle : des gables à ogives trilobés surmontées de rosaces et des pinacles à crosses et fleurons[18] ; cet élément sommital est soutenu par deux colonnes fines sortant du champ pictural et qui reposent sur un muret également articulé par des pinacles à fleurons. Les vitraux participent donc, de concert avec l'architecture de l'église, à incarner le renouveau de la religion chrétienne porté par le clergé local, soutenu par les fidèles et auquel donnent forme les architectes.

Un phare religieux sur la Côte Fleurie ?

La nouvelle église Saint-Martin de Villers-sur-Mer vise donc plusieurs objectifs. Si elle répond au besoin de disposer d'un lieu de culte fonctionnel, apte à recevoir plus de fidèles, elle correspond également à la volonté locale de s'affirmer comme une station digne de ce nom, notamment vis à vis de Trouville-sur-Mer. Néanmoins, elle est avant tout un monument religieux s'inscrivant dans le mouvement néogothique du XIXe siècle. Elle mobilise un vocabulaire architectural apte à manifester la présence du Religieux dans l'espace balnéaire. Grâce à une son emprise et son développement en élévation, elle constitue un nouveau repère dans le paysage, ce que l'abbé Levard ne se prive pas de souligner dans une allocution de 1896, en faisant du clocher un symbole religieux guidant les

17 Hélène Guéné et François Loyer en ont fait une analyse précise. Ils y pointent l'écart existant entre la règle et l'usage, les prescriptions budgétaires n'étant en effet pas toujours observées du fait de l'ambition du clergé local et du zèle des paroissiens et donateurs. Hélène Guéné, François Loyer, *L'Église, l'État et les architectes. Rennes, 1870-1940*, Paris, Norman édition, 1995.

18 Crosses à fleurons qui sont, d'après Auguste Choisy, caractéristiques du début du XIIIe siècle. Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, 1899, t. 2, p. 396.

âmes vers le Ciel et les marins perdus en mer vers la terre : « […] un clocher s'élève à l'horizon et montre sa blanche flèche aux regards fatigués de scruter l'étendue qui paraissait sans fin. C'est le clocher de Villers ! La route est retrouvée : la fatigue vite oubliée, et l'espérance est dans tous les cœurs[19] ! ».

Travail universitaire dont est tiré cet article : Margot Leroux, *Une « Sainte-Chapelle » néogothique au cœur de la nouvelle station balnéaire. La construction de l'église Saint-Martin de Villers-sur-Mer*, mémoire de Master 1 Recherche en Histoire de l'art, spécialité Histoire de l'architecture, sous la direction de Jean-Philippe Garric, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne-UFR 03, année universitaire 2021-2022.

19 Victor Auguste Olivier Levard, *Allocution prononcée dans l'église de Villers-sur-Mer*, *op. cit.*, p. 12.

ZAC CITROËN-CÉVENNES : INVENTER UNE NOUVELLE MANIÈRE DE FAIRE LA VILLE DANS LES ANNÉES 1970

FLORENCE BOUSQUET

L'année 1975 est une année charnière dans la conception de nouveaux quartiers parisiens – tournant déjà relevé par Pierre Lavedan dans son *Histoire de l'urbanisme à Paris*[1]. En effet, l'approbation du nouveau Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme (SDAU) en 1974 et du Plan d'occupation des sols (POS) la même année[2] que le concours pour le réaménagement des terrains de l'ancienne prison de la Petite Roquette[3], sont suivis, en 1975, de plusieurs faits marquants de nature différente, ayant eu un impact sur la conception de nouveaux quartiers. Cette bascule accompagne une nouvelle doxa aménagiste basée sur une *idée de ville* dont la composition s'appuie sur le « déjà-là[4] » et prenant pour modèle, à Paris, les « tissus constitués[5] » de la ville existante. En

1 Pierre Lavedan, *Histoire de l'urbanisme à Paris*, Paris, Hachette, 1975.

2 Ces plans donnent une orientation générale pour l'aménagement de Paris. Le précédent Plan d'urbanisme directeur (PUD) datait de 1967.

3 Ce concours, dont le programme prévoyait la construction de logements et d'un espace vert sur le terrain de l'ancienne prison de la Petite Roquette dans le 11e arrondissement de Paris, est resté célèbre dans l'histoire de l'architecture car de nombreux jeunes architectes, tenants de l' « architecture urbaine », y développent des projets s'appuyant sur des précédents historiques. Martin Lichtig, *La Petite-Roquette (Paris, 11e arrt, 1974). Du récit aux évènements. Un concours d'architecture à rebours*, M2 Histoire de l'art Mention Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03, année universitaire 2018-2019 ; Martin Lichtig, « Un concours d'architecture à rebours et l'éphémère tentative de sauvegarde de la prison », Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2019#, travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (année universitaire 2018-2019)*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et d'archéologie), site de l'HiCSA, mis en ligne en février 2022, p. 90-104.

4 Cette théorie est notamment développée en 1966 par Aldo Rossi (Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville* (traduction de *L'architettura della città*, 1966), Paris, L'Équerre, 1981), puis reprise de manière théorique ou opératoire par un certain nombre d'urbanistes, d'architectes et de théoriciens, dont, en France, notamment, Bernard Huet et les architectes du *Groupe 7* (Jean-Pierre Buffi, Antoine Grumbach, Christian de Portzamparc, Jean-Paul Dollé, Roland Castro, Guy Naizot et Gilles Olive) qui lui donnent une grande place dans leurs premiers projets.

5 Nous devons cette formule à Jean-Louis Subileau (directeur-adjoint de l'Atelier parisien d'urbanisme - APUR - de 1970 à 1982), désignant les quartiers non homogènes mais construits

rupture avec l'urbanisme d'ensemble et l'architecture de « tours et de barres » des années précédentes[6] basée les principes de la Charte d'Athènes, ce nouvel urbanisme, par souci d'intégration, se réfère aux caractéristiques du « paysage urbain » parisien mises en exergue dans le numéro 13-14 de la revue *Paris projet*[7].

Parmi ces changements, quatre sont particulièrement importants, au premier rang desquels la révision architecturale et urbaine de plusieurs projets de Zones d'aménagement concerté[8] (ZAC) en cours de conception ou de construction consécutivement à la tenue de la « commission mixte État-ville chargée d'étudier les problèmes d'urbanisme parisien ». Suite à cette réunion entre la Préfecture de Paris et le ministère de l'Équipement, ce dernier demande en effet à la ville de Paris de procéder à des ajustements des projets de ZAC en cours afin d'abaisser les hauteurs des immeubles projetés et de les aligner sur la rue. C'est aussi en 1975 que la responsabilité de conception et de suivi des ZAC revient à l'Atelier parisien d'urbanisme (APUR, créé en 1967) et non plus aux sociétés d'économie mixte (SEM). Ce basculement de responsabilité vers un organisme récent, où travaillent de jeunes architectes sensibles à l'histoire urbaine[9], revêt une importance capitale dans cette inflexion à la fois culturelle et formelle. Toujours en 1975, le projet lauréat du PAN VII, l'iconique immeuble des Hautes Formes, symbole d'une nouvelle « architecture urbaine », de Christian de Portzamparc et Georgia Benamo, inclus dans le périmètre de la ZAC Lahire, entraîne le remodelage de la volumétrie des immeubles adjacents à cette opération pour en assurer la continuité. Enfin, cette même année, le secrétariat d'État à la Culture organise un concours pour repenser le plan de la ZAC Jemmapes Granges-aux-Belles, projet dont sortent lauréats les architectes Jean-Jacques Orzoni et Jacques Labro, Deuxième Second Grand Prix de Rome en 1962, dont le projet rompt avec les plans de ZAC antérieures. Ils proposent de construire des immeubles « en barre », étrangement tordus mais néanmoins alignés sur

selon la même base réglementaire (« Le règlement du POS et le paysage de Paris », *Paris projet*, n°s 13-14, Paris, APUR, 1975).

6 En 1974, le président de la République Valéry Giscard d'Estaing interdit la construction d'une nouvelle tour de 176 mètres, la « tour Apogée », dans le 13e arrondissement, marquant ainsi la fin de l'époque des grandes tours à Paris, en tout cas au XXe siècle. Ingrid Taillandier, Olivier Namias (dir.), *L'invention de la tour européenne*, cat. exp. (Paris, Pavillon de l'Arsenal, 14 mai-4 octobre 2009), Paris, Pavillon de l'Arsenal/Picard, 2009.

7 « Le règlement du POS et le paysage de Paris », art. cité.

8 Créées en 1967, les Zones d'aménagement concerté sont des zones à l'intérieur desquelles une collectivité publique procède (directement ou par délégation) à l'aménagement et à la construction d'un nouveau quartier, dans un cadre réglementaire défini au préalable.

9 Ces architectes sont diplômés à la fin des années 1960 et pour la plupart de l'École des beaux-arts, sous la direction de Louis Arretche (Pierre Micheloni, Jean-Michel Milliex, André Schuch).

rue, tout en accordant une importance particulière aux cheminements piétons et au traitement des espaces publics en cœur d'îlot.

C'est également en 1975 que débutent les premières réflexions sur l'aménagement de la ZAC Citroën-Cévennes, vaste terrain situé au sud du 15e arrondissement de Paris laissé libre à la suite du déménagement des usines Citroën vers Aulnay-sous-Bois (dès 1972). Dans cette ZAC, dont la conception est confiée entièrement à l'APUR et particulièrement à l'un de ses aménageurs, Jean-Michel Milliex[10], s'invente une nouvelle manière de concevoir des quartiers, reprise ensuite dans d'autres ZAC parisiennes, et amorçant de fait un tournant dans la manière de fabriquer la ville. Car outre des projets à plus petite échelle ou non réalisés, c'est en effet la première fois que s'expérimente à l'échelle d'un quartier, et en ville constituée, la doctrine du « retour à la ville » telle qu'identifiée par l'historiographie dominante[11]. Incarnant et préfigurant ainsi entièrement la vision de l'APUR et de la nouvelle municipalité d'une *idée de ville* prenant pour référence la ville existante, la ZAC Citroën-Cévennes est la seule qui ne fera l'objet d'aucune révision en 1978 lorsque le maire de Paris nouvellement élu, Jacques Chirac, engagera une modification de toutes les ZAC en cours d'élaboration pour qu'elles s'intègrent davantage à la ville en demandant à abaisser le nombre d'étages, à favoriser l'alignement sur la rue et à préserver les immeubles existants.

Il semble de ce fait intéressant de se pencher sur l'histoire de la conception de ce quartier entre 1975 et 1985, en s'appuyant notamment sur les documents d'archives de l'APUR (versés aux Archives de la ville de Paris) et sur un entretien avec Jean-Michel Milliex (réalisé en février 2023) afin de retracer les évolutions et les inflexions formelles de ce projet, dans une approche génétique, tout en analysant les raisons ayant présidé à ces choix, pour mettre en lumière les nouveaux principes urbains et architecturaux mis en œuvre, entre recherche de prolongation de l'existant et innovations typologiques.

10 Jean-Michel Milliex (né en 1940) a été étudiant de Louis Arretche à l'École des beaux-arts et diplômé en 1969 (comme François Laisney, Jean Castex ou André Schuch). L'importance de cet architecte dans la formation de plusieurs architectes rattachés au courant de la « typomorphologie » a déjà été indiquée par Françoise Fromonot (Françoise Fromonot, *La campagne des Halles. Les nouveaux malheurs de Paris*, Paris, La fabrique éditions, 2005).

11 Gérard Monnier (Gérard Monnier, *L'architecture moderne en France*, t. 3, *De la croissance à la compétition 1967-1999*, Paris, Picard, 2000) et Jacques Lucan (Jacques Lucan, *France Architecture 1965-1999*, Paris, Electa, 2001) situent cette inflexion charnière vers une « architecture urbaine » en 1973.

La genèse de la ZAC Citroën-Cévennes : un plan d'aménagement prolongeant les quartiers existants

La création d'une ZAC est envisagée sur les terrains nouvellement libérés des anciennes usines Citroën dès l'année de leur déménagement en 1972 (les terrains étant libérés entre 1975 et 1978 et rachetés par la ville de Paris). En 1974, la SEMEA XV est désignée pour mener à bien le réaménagement de cette vaste surface de 35 hectares située au sud-ouest du 15e arrondissement. Des études préliminaires lui sont ainsi confiées dans l'objectif de définir le programme, le périmètre de la ZAC et le coût total de l'opération. Les premières intentions formulées par le Conseil de Paris et la SEMEA XV s'accordent sur la création d'un quartier de logement (dont 50 % à caractère social), dont les immeubles de grande hauteur seraient proscrits pour aller dans le sens de « la simplicité et l'économie[12] », et la création d'un grand jardin de 13 hectares. Le désir, au regard de la surface importante, fut, dès le début, d'en faire un quartier expérimental, quelque peu différent des ZAC conçues à la même période. Pour compléter ces premières orientations générales, à la fin de l'année 1974, la SEMEA XV demande à des étudiants de l'UP4 (encadrés par Pierre Vigor) de concevoir, dans le cadre de leur cursus scolaire, des hypothèses d'aménagement possibles du futur quartier pour présenter aux élus des idées de « paysage urbain ». Huit propositions intéressèrent particulièrement la SEMEA XV et notamment deux projets : celui de l'équipe d'Hubert Balsan, Gérard Carthelier et Daniel Leroux et celui de l'équipe de Guy Le Cuyot, Sophie Mendras et François Verle (**fig. 1**). Ces deux scénarii dessinent en réalité déjà dans les grandes lignes le futur aménagement du quartier, repris par la suite par l'APUR : le grand parc d'un seul tenant et en bordure de la Seine (faisant explicitement référence, par son échelle, aux autres grands parcs parisiens, à l'emplacement du futur parc André-Citroën réalisé quelques années plus tard) ; la conservation de la rue Balard (datant d'avant le XVIIIe siècle) ; la création d'une place au croisement des rues Balard et Cauchy et la prolongation du tissu urbain existant du quartier situé au nord de la ZAC (le lotissement du hameau Grenelle[13]), selon une trame orthogonale et des îlots de dimensions analogues à ceux dessinés au XIXe siècle mais traités dans le premier cas en bandes d'immeubles linéaires et dans le deuxième comme des petits plots mitoyens.

12 SEMEA XV, *Perspective d'aménagement. Zone des cévennes. Paris 15. Quartier Javel*, juillet 1975, p. 11.

13 Créé comme une ville nouvelle en 1825 par l'élu local et promoteur immobilier Jean-Léonard Violet, le plan constitue déjà en soi une régularisation méticuleuse de la maille parcellaire d'origine rurale.

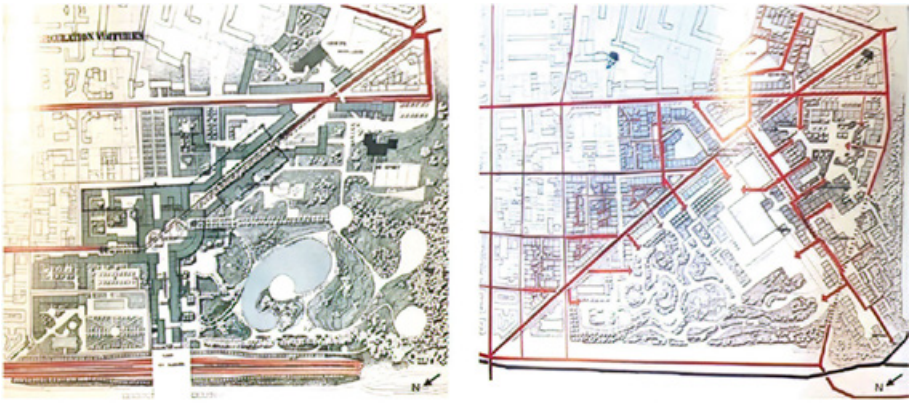

Fig. 1. À gauche : plan d'aménagement de la ZAC Citroën-Cévennes d'Hubert Balsan, Gérard Carthelier et Daniel Leroux, 1975. À droite : plan d'aménagement de la ZAC Citroën-Cévennes de Guy Le Cuyot, Sophie Mendras et François Verle, 1975.

À suite de ces propositions fut établi par l'APUR un plan schématique de la trame urbaine prolongeant les rues existantes (tout en conservant la rue Balard et la rue Cauchy), dans la perspective d'un développement « naturel » du quartier qui aurait été « arrêté » par la construction des usines Citroën[14]. L'emplacement du jardin – ayant un impact sur le dessin de tout le quartier – fut également sujet à discussions : trois propositions de la SEMEA XV furent d'abord écartées par l'APUR avant que celui-ci n'en formule quatre nouvelles, présentées à l'Assemblée municipale en juin 1976. Parmi ces plans schématiques, le premier (**fig. 2, plan de gauche**) retint toute l'attention du préfet de Paris en raison du très grand parc (14 hectares) d'un seul tenant s'ouvrant sur la Seine. Ainsi, sur ce plan, exposé publiquement dans les Salons de l'Hôtel de Ville de Paris (mais ne constituant pas un plan de masse à caractère définitif), le quartier s'articule autour d'un grand parc public largement ouvert sur la Seine[15] et s'infiltrant en deux petits parcs vers le 15e arrondissement. Les îlots, comme dans les projets des étudiants une année auparavant, poursuivent le maillage viaire existant et s'étagent de quatre à sept niveaux suivant l'épannelage traditionnel parisien. Les

14 *Paris projet*, n° 17, 1977, p. 75.

15 Le sujet de l'aménagement du parc fit l'objet d'un concours dont Pierre Dufau, membre de la Commission extra-municipale à l'architecture, dans une note du 21 décembre 1978, donne le ton en imaginant un parc de sport et d'animation sur le modèle des « bowls » de Los Angeles. Avec le parc de Bercy et de La Villette, ce grand parc fait l'objet d'un concours international dont sortent lauréats les paysagistes Gilles Clément et Allain Provost et les architectes Patrick Berger, Jean-François Jodry et Jean-Paul Viguier, avec le projet d'un « parc écologique ». Le parc ouvre en 1992.

îlots sont presque tous fermés par des façades, créant un système d'îlot fermés, cependant traversés par des cheminements piétons. Enfin, les immeubles en bordure du parc devaient assurer une « perméabilité » entre l'espace vert et le domaine construit. Ce premier plan approuvé est complété d'un plan de repérage parcellaire des immeubles existants entre l'avenue Émile-Zola et la rue Balard pouvant faire l'objet d'une réhabilitation[16]. Dans une communication donnée *a posteriori*[17], Jean-Michel Milliex s'explique sur les principes – érigés en doctrine (c'est bien le terme employé) – qui ont guidé la conception de cette ZAC : refaire la ville à partir de son substrat sédimentaire (le parachèvement de la trame viaire du hameau de Grenelle), enrichir le réseau de relations et de pratiques nouvelles, et travailler sur le paysage urbain tout en évitant de tomber dans le « néo-pittoresque parisien architectural » des premières ZAC parisiennes (ZAC de Jemmapes Grange-aux-Belle ou des Amandiers par exemple).

Fig. 2. À gauche : plan schématique d'aménagement de la ZAC Citroën-Cévennes « parti 1 », APUR, 1976.
À droite : plan schématique d'aménagement de la ZAC Citroën-Cévennes, APUR, 1976.

À la suite du choix du parti général d'aménagement, l'APUR s'employa à redessiner ce plan et surtout à en préciser certains aspects, notamment l'implantation et les hauteurs des bâtiments dans chaque îlot (**fig. 2, plan de droite**). À y regarder de plus près, dans ce plan, chaque îlot est subdivisé selon une trame régulatrice orthogonale, dans laquelle s'inscrivent les nouvelles constructions. Pour les îlots au nord de la ZAC, les trames reprennent plus ou moins le plan du parcellaire tel qu'il existait au moment de la création de la ZAC, tandis que dans certains autres, notamment ceux entourant le parc, une trame orthogonale de

16 Ce relevé minutieux a été établi parcelle par parcelle par Jean-Michel Milliex.

17 Jean-Michel Milliex, « ordonner sans équarrir : une interprétation sur le thème de l'« avenue parisienne » dans le cadre de la ZAC Citroën-Cévennes », 1985, AP 1514 W 120.

13 m × 13 m environ régule l'intérieur. Ainsi, la superposition du plan parcellaire antérieur et de ce plan montre de manière assez paradoxale à la fois une fidélité aux parcelles antérieures, mais aussi leur détournement. En effet, si l'on regarde l'îlot situé par exemple au nord du parc, le parcellaire ancien est conservé pour délimiter les cours intérieures des immeubles ; cependant, l'échelle de ces parcelles n'est pas véritablement respectée et c'est l'alignement et la composition de l'ensemble qui priment.

Projeter les masses bâties : l'îlot La Margeride comme terrain d'expérimentation

En 1978, lorsque le nouveau maire de Paris, Jacques Chirac, demanda la révision de toutes les ZAC en cours d'élaboration, la ZAC Citroën-Cévennes est la seule qui ne fit l'objet d'aucune modification en raison d'un dessin d'îlots et des hauteurs d'immeubles (entre quatre et sept étages) déjà en adéquation avec les quartiers environnants. De fait, cette ZAC fit office de « modèle », de projet expérimental et pionnier. La finalisation du projet s'accéléra en 1978 avec le dossier de création de la ZAC approuvé par le Conseil de Paris le 30 mars 1978 et l'approbation du dossier de réalisation le 25 février 1980[18]. Le travail sur ce dernier, via le plan d'aménagement de zone[19] (PAZ), permit notamment d'affiner le dessin des îlots, des unités foncières et des lots à bâtir, déjà amorcé dans les plans de 1976 mais largement modifié ensuite.

Pour la réalisation de ce plan d'aménagement de zone, Jean-Louis Subileau[20], alors directeur adjoint de l'APUR, insiste sur l'importance du dessin très précis des espaces publics et la délimitation périphérique des îlots, tandis que la conception de l'intérieur de ceux-ci ne bénéficie pas d'autant d'attention, et pourrait être rediscutée en fonction des projets des architectes retenus (sauf pour les immeubles faisant face aux immeubles conservés et en lisière du parc, où les indications du PAZ s'avèrent plus précises). En filigrane, se lit l'importance accordée à l'espace public et aux façades suggéré par Jean-Louis Subileau pour ce nouveau quartier. Volontairement, le PAZ a été voulu souple, et l'APUR demanda que la ville de Paris suive les réalisations aux côtés de la

18 Puis modifié légèrement en octobre 1980 et encore révisé en 1989 pour intégrer le nouveau siège de Canal+ (dont la réalisation est confiée à Richard Meier) entre les rues Cauchy, Balard, Cévennes et le quai André-Citroën.

19 Depuis l'institution des ZAC en 1967, un « plan d'aménagement de zone » accompagne le dossier de réalisation de chaque ZAC. Celui-ci peut déroger au POS. Il est constitué d'un plan général d'aménagement, d'un plan de masse de caractère indicatif et d'indications écrites réglementant les nouvelles constructions.

20 Jean-Louis Subileau, « Citroën-Cévennes. Élaboration du PAZ », 26 avril 1977, AP 1514 W 115.

SEMEA XV et incite à l'organisation de concours pour certains îlots d'habitation. Les modalités de réalisation sont orientées vers la modestie tout en maintenant une certaine qualité dans la réalisation des bâtiments et des espaces publics[21]. Les indications sur l'aspect extérieur des constructions et les matériaux sont relativement vagues, incitant à s'intégrer au paysage bâti, tout en conservant des hauteurs plutôt basses, comme les immeubles environnants (soit de cinq à sept étages en bordure des voies, quatre étages près du parc et encore plus bas en cœur d'îlot). Les saillies sont autorisées selon la hauteur du bâtiment.

Le plan de masse à caractère indicatif, soumis en 1980 au Conseil de Paris (**fig. 3**), diffère sensiblement des plans antérieurs par le dessin très précis et maniéré des ensembles bâtis. Les masses sont subdivisées en fragments de hauteurs différentes, tandis que la figure du pan coupé en plan ou de la place semi-circulaire sont repris dans plusieurs îlots, avec quelquefois des effets de symétrie. En réalité, le dessin de ces îlots doit beaucoup à la conception anticipée, dès 1977, de l'îlot La Margeride, situé au nord de la ZAC. En tant qu'opération pionnière, elle servit de référence pour le développement des îlots construits ultérieurement. Dans cet îlot, la forme générale des masses bâties se base sur des règles de prospects particulièrement exigeantes pour les cœurs d'îlots, permettant ainsi d'envisager des logements lumineux et traversants et d'éviter les petites cours mal éclairées des îlots de « grandeur conforme » à ceux du lotissement de hameau de Grenelle[22]. Le corollaire, et le moteur, de cette règle implique une modification en profondeur de la typologie des logements. La surface particulièrement importante de cet îlot a également encouragé l'APUR à y créer des traversées piétonnes prolongeant les rues Emmanuel-Chauvière et Alexandre-Vitu existantes (déjà dessinées sur le plan de 1976). En périphérie de l'îlot, la place de la Montagne-du-Goulet, de forme semi-circulaire fut créée (elle existait déjà sous forme embryonnaire dans le plan de 1976) répondant à la forme creusée de la tour Orphée en face, de l'autre côté de la rue Balard (**fig. 4**). C'est l'architecte nommé responsable de l'immeuble attenant, Aymeric Zublena, qui en exagéra les traits et la symétrie. C'est également à ce dernier, par ailleurs architecte en chef de la ville de Marne-la-Vallée, que furent confiés les espaces publics de cet îlot. À ce titre, son intervention incluait le dessin des volumes bâtis environnants (murs, grilles, porches, plantations, etc.) et une coordination sur les matériaux et les couleurs des espaces privés visibles depuis la rue (une maquette des matériaux à employer fut présentée aux deux autres

21 J. Michel, « ZAC Citroën-Cévennes. Remarques concernant le parti d'aménagement et les modalités de réalisation », 1979.

22 Jean-Michel Milliex, « ordonner sans équarrir : une interprétation sur le thème de l'« avenue parisienne » dans le cadre de la ZAC Citroën-Cévennes », 1985, AP 1514 W 120.

architectes intervenant sur cet îlot : Gérard Thurnauer et Ceria Coupel pour la crèche). Cette méthodologie (coordination à l'échelle de la place) s'inspire des projets d'aménagement des villes nouvelles, où des îlots de dimensions similaires étaient dessinés par un seul architecte dans l'idée d'unifier, par le second œuvre, les différents projets. Ainsi, sans qu'il n'en revête encore le nom, Aymeric Zublena fait office d'architecte coordonnateur de l'îlot. Fait tout à fait inédit dans les projets de ZAC parisiennes et conséquence du dessin mitoyen des immeubles, les trois architectes nommés se réunissent et collaborent « spontanément ». Il s'agit de lier et d'accorder au mieux leurs projets suivant une référence commune qu'ils définissent ensemble, pour s'accrocher aussi à *quelque chose* : l'immeuble voisin de l'îlot construit par les architectes Sirvin, Bassompierre et de Rutté dans les années 1930 (immeuble figurant déjà comme illustration de première page sur le rapport de la SEMEA XV produit en 1975).

Fig. 3. Plan de masse à caractère indicatif, APUR, 1980.

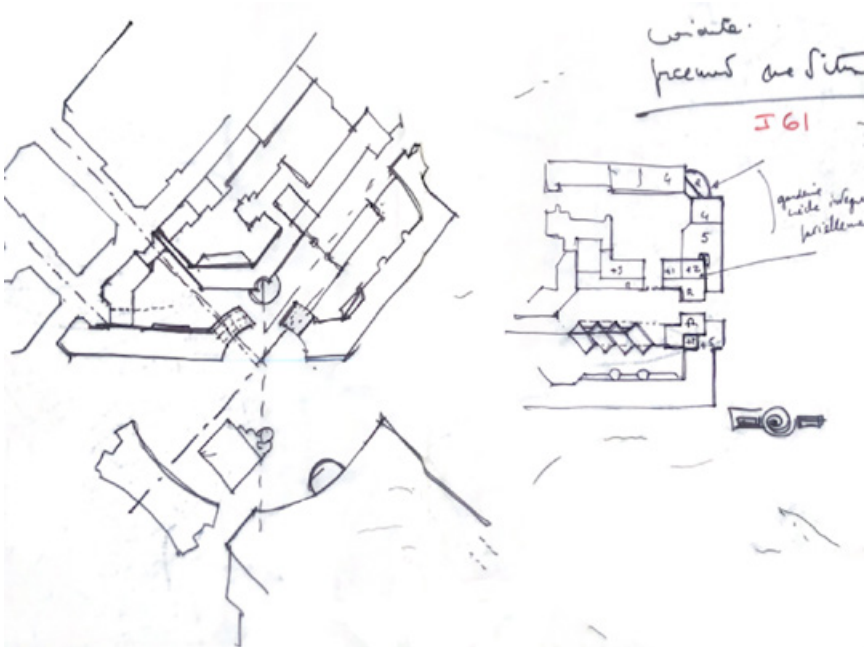

Fig. 4. Dessin de l'îlot La Margeride, APUR, 1979.

Ainsi, les principes mis en œuvre dans l'îlot La Margeride furent repris pour le dessin des autres îlots : certains points saillants sont traités comme des « sous-compositions » souvent symétriques (représentées sur le PAZ comme « traitement architectural d'ensemble »), dictant l'ordonnancement aux nouveaux édifices proches (par exemple au sud de l'îlot situé à proximité de la ZAC Saint-Charles, pour l'immeuble en forme de fer-à-cheval). L'idée de dialogue avec le contexte environnant (l'expression « faire face » est employée) fut par exemple reprise dans l'îlot à l'est du parc, dont la forme creusée répond comme une perspective lointaine à l'immensité de cet espace paysager. On ne peut éviter de penser à l'influence de l'ouvrage *Forme et déformations des objets architecturaux et urbains* publié en 1978 par Alain Borie, Pierre Micheloni (proche de Jean-Michel Milliex) et Pierre Pinon[23]. Enfin, la « stratégie de l'ajustement » sur l'îlot La Margeride sembla séduire l'APUR qui indiqua ensuite dans le « cahier des prescriptions particulières » que les architectes des opérations mitoyennes et en vis-à-vis devaient désormais, par concertation, établir des éléments de continuité et de rappel, concernant notamment les teintes et les matériaux utilisés mais aussi

23 Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, Paris, CERA, 1978.

des détails analogues (balcons, bow-windows, etc.). En prenant comme base les premiers projets en cours ou les immeubles existants, une certaine harmonie se développe ainsi de proche en proche.

Comme dans la ZAC Guilleminot-Vercingétorix dont le plan est redessiné à la même période, dans le cas où certains immeubles sont conservés dans la parcelle, comme pour les ZAC des années précédentes, les nouveaux immeubles s'y raccrochent et les prolongent suivant la même profondeur (autour de 13 mètres) et les prospects à l'intérieur des îlots reprennent à peu près les dimensions de l'îlot La Margeride inscrites dans le PAZ (6 mètres minimum entre chaque immeuble). Avec cette règle des grands prospects intérieurs, ce sont de nouveaux îlots qui s'inventent, où l'importance dévolue à la cour intérieure devient capitale et objet de nombreuses réflexions dans les années suivantes. Quant aux immeubles en front de parc, ils constituent à eux seuls des organismes particuliers, symétriques, dont les centres d'îlots organisés autour d'une petite place paraissent être des compositions monumentales à échelle réduite. Les cheminements piétons à l'intérieur des îlots existent toujours, même s'ils sont moins présents que sur les plans de masse précédents.

Pour certaines opérations au sein de la ZAC Citroën-Cévennes, dont la construction s'étale jusqu'à la fin des années 1990, le principe du cahier des charges de l'îlot La Margeride fut repris et souvent rédigé par l'APUR-même (note d'orientations architecturales et urbaines), ou, comme c'est le cas pour l'îlot La Jarrige lancé en 1991, par un architecte-coordonnateur externe, Roland Schweitzer. Un autre exemple de coordination fine fut établi sur le lot La Varenne de l'îlot Le Cezalier par Ricardo Bofill, entre la rue Balard et le parc. La forme hémisphérique de l'édifice devait refléter une sorte de lointain, une dilatation dans la perspective du parc. Pour ne pas concurrencer les serres nouvellement construites, il fut ainsi demandé d'utiliser de la pierre de taille (comme chez Roland Simounet) ou de la pierre blonde. Enfin, des réunions entre le concepteur, l'APUR, les élus et l'aménageur permettaient d'affiner chaque projet[24].

La rue Balard et le cahier des prescriptions particulières : une harmonisation sur le thème de l'« avenue parisienne »

Malgré ce plan de masse à caractère indicatif dessiné avec précision, le PAZ attenant présenté en 1980 fut relativement plus souple, permettant aux maîtres

24 La désignation des maîtres d'ouvrages et des concepteurs (sous réserve des règles de fonctionnement de chaque maître d'ouvrage) était géré par le Secrétariat général de la ville de Paris.

d'œuvre intervenant dans chaque îlot de s'accorder sur les formes finales des masses bâties. Seuls deux tronçons furent cependant traités suivant des règles plus strictes décidées en amont de la désignation des architectes par un « cahier de prescriptions particulières » : la rue Balard, coordonné par l'APUR, et, plus tardivement, les immeubles en lisière du parc, par Olivier-Clément Cacoub. Sur le modèle encore balbutiant, mis en place dans l'îlot La Margeride, consistant en un cahier des charges sur une petite portion réalisée par un des architectes chargés d'une opération, la coordination (même si ce n'est pas encore le terme employé) prend une autre échelle : la rue (en l'occurrence ici la rue Balard). Il faut noter qu'il s'agit alors du premier document de ce type mis en œuvre dans une ZAC parisienne.

L'ambition de cette rue est d'en faire une avenue conçue de manière moderne et contemporaine (« une interprétation sur le thème de l'avenue parisienne ») suivant quatre grands principes constants de la typologie des voies parisiennes : l'implantation des constructions à l'alignement ; une relation rythmique entre les différents niveaux des bâtiments : soubassement à deux niveaux qui deviendra plus tard le socle commercial, corps à quatre niveaux, couronnement à un niveau, sur le modèle des immeubles du Palais Royal cités en référence ; la naissance du couronnement à une cote fixe ; et une verticale des gabarits définie de façon à assurer une continuité entre les différentes lignes de crête.

Le « cahier des prescriptions particulières » établi par l'APUR souligne la continuité dimensionnelle avec les grandes avenues réalisées sous la direction du préfet Haussmann (20 mètres de large et bordées de plantations alignées). Concernant les réglementations sur l'alignement, 50% au moins du linéaire de façade devra être édifié à l'alignement et 80% pour la partie inférieure. Quant aux hauteurs, au moins 60% de chaque immeuble devront atteindre 20 mètres de hauteur sans toit « traditionnel » (20 mètres correspondent également à la hauteur décrétée en 1857 pour les nouvelles constructions parisiennes pour les voies d'une largeur supérieure à 20 mètres). Concernant les saillies et les retraits, s'ils sont autorisés, deux permanences se doivent de lier les différentes opérations : un soubassement marqué et des lignes de fuite renforcées notamment par une horizontale au sixième étage (**fig. 5**). Les saillies et les retraits (autorisées dès 5,70 m et jusqu'à 16,50 m) permettent ainsi de créer des cadences verticales pour mettre en valeur les espaces partagés comme les accès, les escaliers et les halls, tout en sachant que les pleins sont encouragés. Concernant les matériaux, il est demandé de souligner le couronnement et de traiter le soubassement de manière différenciée, et de conserver la « blondeur » des teintes parisiennes (pierre calcaire de revêtement, enduit clair, brique jaune, faïence, en évitant le verre) tout en rehaussant certains éléments de second œuvre.

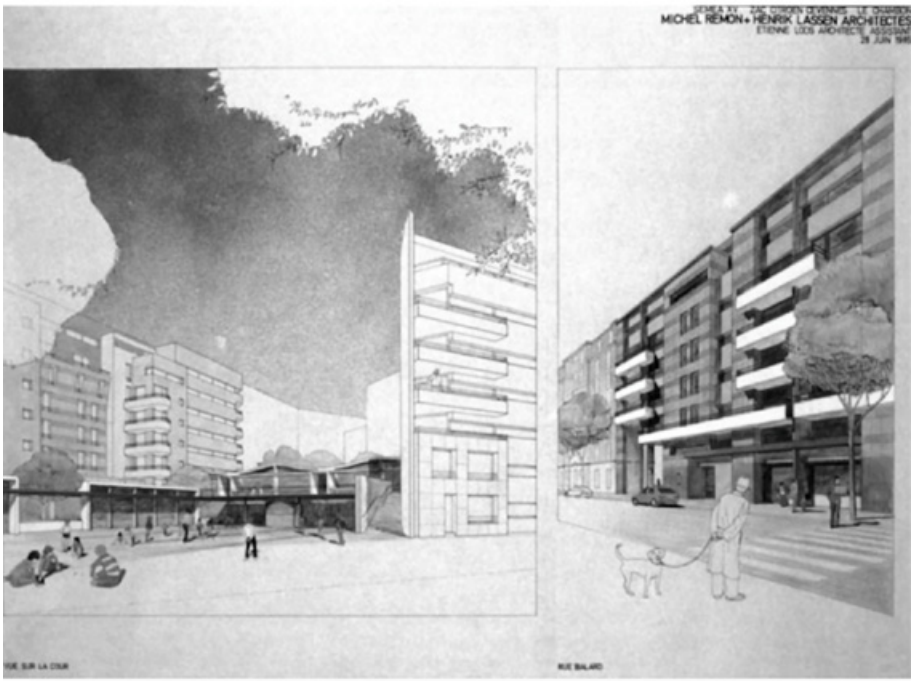

Fig. 5. Propositions pour la rue Balard dans le « cahier des prescriptions particulières », Rémon et Lassens architectes, SEMEA XV, 1985.

En définitive, le cahier des prescriptions de la rue Balard reprend les éléments du PAZ en les détaillant. Enfin, sans l'expliciter davantage, l'APUR parie sur la normativité constructive (procédés constructifs, joints de dilatation, épaisseur des dalles…) pour assurer la continuité entre les différents projets. De manière assez subtile, ce document permet également d'orienter les décideurs en charge de la sélection des maîtres d'œuvres vers des choix architecturaux plus clairement définis et des projets ou des architectes s'inscrivant dans ces exigences.

À travers la genèse du plan d'aménagement et de deux situations représentatives de la conception de cette ZAC (l'îlot La Margeride et la rue Balard), se révèlent des permanences mais également des dispositifs architecturaux et urbains donnant à ce quartier une image hybride, entre références au passé et expressions plus contemporaines. La corrélation à l'existant se retrouve notamment dans la prolongation du tracé des rues et la création d'îlots de mêmes dimensions que dans les quartiers environnants, l'alignement des immeubles sur la rue, les hauteurs des immeubles entre quatre et sept étages (comme la moyenne des immeubles parisiens) et la réglementation sur les gabarits, réinterprétés toutefois. D'autres principes, comme les cheminements piétons

en cœur d'îlots, les « sous-compositions » symétriques, les pans coupés, les prospects importants entre chaque immeuble créant des îlots intérieurs relativement vastes (permettant de créer des logements traversants) et le rythme vertical des immeubles, modulés en hauteur et en façade, sont inspirés des premières ZAC construites à Paris. Enfin, cette recherche de continuité s'incarne le plan architectural et urbain dans un dialogue formel et matériel répondant, par contraste ou référence, au « déjà-là ». Ce principe ancien dans l'histoire de l'architecture est repris et multiplié dans la ZAC Citroën-Cévennes, pour en devenir un principe générateur.

Cette ZAC où s'expérimentent, tant dans l'organisation entre intervenants que formellement, de nouveaux préceptes, influencera la conception des ZAC révisées en 1978 par l'APUR et dont la progression n'était pas encore très avancée, notamment la ZAC Guilleminot-Vercingétorix (14e arrondissement), la ZAC Belleville (20e arrondissement), la ZAC Évangile (18e arrondissement) et la ZAC Chevaleret-Jeanne d'Arc (13e arrondissement), pour ne citer que les ZAC parisiennes.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Florence Bousquet, *Les années ZAC (1970-2000) : une architecture entre contemporanéité et retour à la ville historique*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Jean-Philippe Garric et André Lortie, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, thèse en cours.

ANTOINE GRUMBACH, L'OBSESSION DES RUINES

LES CAS DE LA DIGUE DU PLAN D'EAU DE MARNE-LA-VALLÉE (1969-1976) ET DE LA DIRECTION DÉPARTEMENTALE DE L'ÉQUIPEMENT (1982-1985) DE POITIERS

NICOLE CAPPELLARI

« Ce que les Constructions perdent au regard des Figures qui les avaient tracées, ce que les Ruines gagnent par rapport aux Constructions dont elles sont les tracés. Une perte et un gain qui, peut-être, désignent l'Architecture[1] ». Par ces mots, au milieu des années 1970, l'architecte Antoine Grumbach (né en 1942) décrit la relation entre construction et ruine, un fil rouge dans sa théorisation et sa conception architecturale et urbaine depuis la fin des années 1960. Autour de cette relation, il construit autant une narration idéologique qu'une méthodologie de projet, influencées par le monde culturel et intellectuel français, qu'il a amplement fréquenté pendant les années de crise de l'enseignement de l'architecture à l'École des beaux-arts, puis de sa réorganisation dans les Unités pédagogiques d'architecture (UP ou UPA).

Antoine Grumbach cherche en effet très vite à assumer une posture d'« architecte intellectuel[2] » « engagé[3] ». Encore étudiant à l'École des beaux-arts, dans l'atelier d'Eugène Beaudouin (1961-1965) puis dans celui de Georges Candilis (1965-1967), il est membre de la Grande Masse et du comité de rédaction de la revue *Melpomène/Melp !*, représentant de l'UNEF et figure parmi les élèves à l'origine de la réforme de l'enseignement aux Beaux-Arts au milieu des années 1960. En 1967, il est le premier aspirant architecte à présenter un projet de diplôme

1 Antoine Grumbach, « La ville, architecture ou mémoire », *L'Art vivant*, n° 56, mars-avril 1975, p. 28-31.

2 La posture d'« architecte intellectuel » est revendiquée par certains architectes élèves de l'École des beaux-arts comme Roland Castro dans l'article « Le système Beaux-Arts avant 1968 », *AMC architecture mouvement continuité*, n° 45, mai 1978, p. 24-25 et analysée dans le cadre de recherches comme celle de Jean-Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'italophilie*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2015 [1984] et celle de Jean-Louis Violeau, *Les architectes et mai 68*, Paris, Éditions Recherches, 2005.

3 Voir notamment les travaux d'Hélène Jannière et de Paolo Scrivano, dans le cadre du programme de recherche ANR « La critique architecturale, XXe-XXIe siècles : une cartographie ».

dédié à un équipement collectif et à l'espace public de la ville de Montmorency. Une fois diplômé, il s'inscrit en troisième cycle à l'École pratique des hautes études (EPHE) afin de préparer une thèse de sémiologie urbaine sous la direction de Roland Barthes (1915-1980), qui ne sera jamais soutenue. Avec un groupe d'anciens étudiants de l'École des beaux-arts – parmi lesquels Christian de Portzamparc (né en 1944) et Philippe Gresset (né en 1947) – il assiste régulièrement aux séminaires de Michel Foucault au Collège de France. En 1969 il participe à la création d'UP6 (école de Paris-La Villette), la plus contestataire parmi les nouvelles écoles, se caractérisant par un refus du projet architectural qui doit être compris, sous influence des idées marxistes[4], comme un refus de rentrer dans le système productif capitaliste. Son autoformation, qui accompagne et enrichit son apprentissage de l'architecture aux Beaux-Arts, contribue à une conception nouvelle de l'architecture, en relation étroite avec l'histoire et la ville, riche de significations sociales et culturelles[5]. Cependant, tout en se revendiquant comme intellectuel, Antoine Grumbach se distingue d'autres collègues contestataires du système Beaux-Arts devenus des théoriciens reconnus dans les années 1970[6]. Il passe, en effet, très tôt à la pratique architecturale et urbaine, faisant de théorie et projet deux faces d'une même médaille. En 1967, il fonde avec Christian de Portzamparc la société d'étude et de recherche « TETA-Aménagement urbain », dédiée d'abord à l'étude spatiale puis au projet à échelle urbaine.

Depuis ses premières interventions, c'est une certitude pour Antoine Grumbach : faire de l'architecture signifie notamment « accommoder les restes[7] ». Ainsi, le rôle de l'architecte est de découvrir, connaître et travailler avec l'existant. Il refuse catégoriquement le précepte de la *tabula rasa*. Cette conviction se traduit

4 Cette posture peut être rapprochée du point de vue de Manfredo Tafuri qui, dans les mêmes années, considère l'architecture comme partie intégrante du système capitaliste. Manfredo Tafuri, « Per una critica dell'ideologia architettonica », *Contropiano. Materiali marxisti*, n° 1, 1969, p. 31-79 et « Il progetto storico di Manfredo Tafuri », *Casabella*, n° 619-620, janv.-févr. 1995.

5 Nicole Cappellari, *Les architectes de l'urbain. Retour de la ville et approche historique. France, 1966-1989*, thèse de doctorat en Histoire de l'art et de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric et de Federico Bucci, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/Università Iuav di Venezia, janvier 2022.

6 D'autres figures d'architectes revendiquent la ville traditionnelle à partir du milieu des années 1960 et passent à la pratique architecturale et urbaine seulement entre le milieu des années 1980 et le début des années 1990 : parmi eux, Bernard Huet, Philippe Panerai, Christian Devillers et Bruno Fortier. Voir Nicole Cappellari, *Les architectes de l'urbain*, *op. cit.*

7 Antoine Grumbach, « Les promenades de Paris. L'art d'accommoder les restes », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 185, mai/juin 1976, p. 97-106 ; Antoine Grumbach, « L'arte di completare la città. Tre progetti per Parigi », *Lotus international*, « Abitare in città », n° 41, 1984, p. 94-103 et Antoine Grumbach, « L'art de compléter la ville », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 219, février 1982, p. 73-80.

tant dans une poétique de projet que dans des revendications théoriques et politiques. Pour l'historien, elle implique que le rapport d'Antoine Grumbach à la ruine se révèle particulièrement intéressant à étudier. La ruine – à considérer en tant que trace matérielle de l'histoire – devient en effet pour lui une figure archétypale à rechercher, à célébrer, parfois même à fabriquer de toute pièce. Nous nous attacherons donc dans cet article à approfondir les deux cas d'étude de l'aménagement d'un des secteurs de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée (1969-1976) et de la construction de la Direction départementale de l'Équipement (DDE) de Poitiers (1982-1985), en éclairant le rôle tenu par les ruines dans la conception de l'architecte, ainsi que le lien strict avec sa théorisation.

Fabriquer les ruines, construire sur les ruines

L'archétype de la ruine permet une lecture transversale des premiers projets d'Antoine Grumbach depuis la fin des années 1960. En 1969, il est appelé avec Christian de Portzamparc par Michel Macary (né en 1936), architecte urbaniste de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée, pour réaliser un projet d'aménagement du secteur II[8]. Il s'agit, en particulier, d'intervenir sur l'axe majeur de la ville, appelé le cours du Val Maubuée, long de 8 km et traversé par des autoroutes et par le RER ; plus précisément, il est question de résoudre la rupture tant spatiale que fonctionnelle causée par ces réseaux et de repenser la structure des espaces publics environnants, suivant la notion de « liaison organique » élaborée par l'urbaniste. Dans la séquence d'espaces conçus par Antoine Grumbach le long de l'axe, la ruine assume un rôle clé : proposant un dialogue direct entre la modernité et un passé urbain fantasmé, l'architecte fabrique une ville historique virtuelle et imaginaire, fruit de « réminiscences[9] » personnelles et collectives. Les vieilles pierres sont centrales dans une intervention qui voit la création d'un ensemble de plans d'eau dans un nouveau parc urbain. Il s'agit de la digue du plan d'eau VI ou du « Ru-Maubué » (1973-1974), où Antoine Grumbach reconstruit artificiellement les murs en pierre d'une ville antérieure – n'ayant

8 Pour approfondir ce projet, voir en particulier : Henri Bonnemazou, Antoine Grumbach, Michel Michel, « L'aménagement de la vallée de la Marne », *Crée*, n° 11, sept.-oct. 1971, p. 36-41 ; « Marne-la-Vallée ou la rue réinventée », *Diagonal*, mars-avril 1974 ; Antoine Grumbach, Michel Macary, Christian de Portzamparc, Michel Rousselot, « Marne la Vallée, Val Maubuée, Liaison organique », *Lotus international*, n° 14, avril 1977, p. 87-97 ; TETA [Antoine Grumbach et Bernard Nicolas], « Place de l'Arche Guedon/Marne la Vallée », *Architectural Design*, vol. 48, 8-9, *Architectural Design Profiles*, 15, 1978, p. 78-79 ; Antoine Grumbach, « Question à Antoine Grumbach », *AMC architecture Mouvement Continuité*, n° 16, juin 1987, p. 38-59.

9 Antoine Grumbach, Michel Macary, Christian de Portzamparc, Michel Rousselot, « Marne la Vallée, Val Maubuée, Liaison organique », art. cité, p. 92.

jamais existé – sur laquelle la nouvelle ville devrait s'appuyer (**fig. 1 et 2**). Ce choix, motivé idéologiquement par la nécessité de toute ville d'avoir un passé – et par un refus implicite de la construction des villes nouvelles sur une table rase apparente – mobilise aussi certains modèles chers à l'architecte. Si, d'une part, Antoine Grumbach se réfère à une image de ville traditionnelle mythique, abstraite, mentale et intellectuelle se mêlant à une forme de nostalgie[10], d'autre part il s'inspire d'*exempla* réels d'une ville telle que Paris et ses jardins, comme l'évoque Pierre Saddy en rapprochant les « fausses ruines[11] » d'Antoine Grumbach de l'abbaye de Longchamp dans le jardin de Bagatelle à Paris.

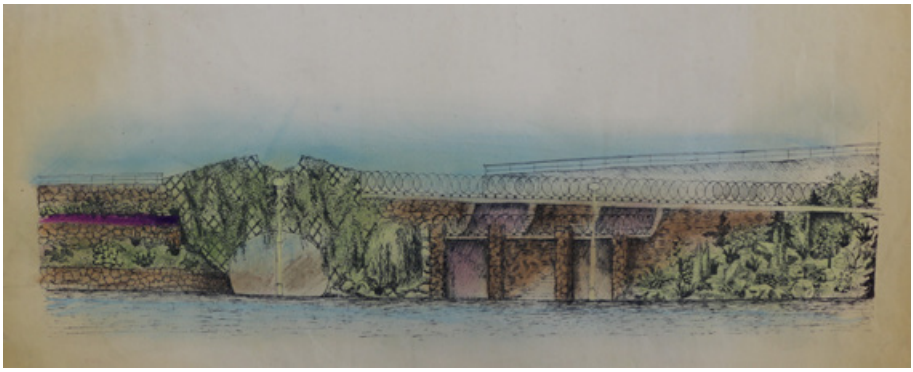

Fig. 1. Antoine Grumbach, Projet pour la digue du Noisiel, ville nouvelle de Marne-la-Vallée. Dessin, n.d. circa 1973 (ANMT, Fonds Antoine Grumbach, 2015_030_166).

10 D'ailleurs, Antoine Grumbach affirme que « chaque approche, théorique ou concrète, de l'histoire des villes, se réfère à une nostalgie de l'origine ». Antoine Grumbach, « La ville, processus et langage », *Projet urbain*, n° 15, décembre 1998, p. 4.

11 Pierre Saddy, « Le goût des ruines », *AMC architecture mouvement continuité*, n° 36, 1975, p. 93.

Fig. 2 : Antoine Grumbach, Projet pour la digue du Noisiel, Ville nouvelle de Marne-la-Vallée. Dessin et photographies d'Antoine Grumbach, n.d. circa 1973 (ANMT, Fonds Antoine Grumbach, 2015_030_166).

Au-delà de l'image véhiculée, l'architecte nomme ce processus de reconstruction des traces anciennes de la ville et de création artificielle de sa mémoire une « archéologie inverse[12] ». Ce processus de création devient emblématique de son projet, au point que dans la presse de l'époque Antoine Grumbach est présenté comme « l'homme qui invente des villes anciennes[13] ». Par la variété des matériaux (pierre meulière, dalles de calcaire coquillier et céramique bleue d'Orient) et des techniques (traditionnelles et modernes), l'architecte reconstruit une histoire longue. Cela évoque une poétique courante dans ses interventions architecturales et urbaines : il opère avec modestie, comme si tout était « déjà-là » : « Le traitement du choc de cette route et du plan d'eau conduit à rechercher une série d'espaces aux caractéristiques géométriques très marquées (la modernité) et une apparence de déjà-là par les matériaux[14] ». Le mur en pierre alterne

12 Voir notamment Antoine Grumbach, « La ville, architecture ou mémoire », art. cité.

13 Hermine Demoriane, « L'homme qui invente des villes anciennes », *Le Point*, n° 214, 25 octobre 1976, p. 28-31

14 Antoine Grumbach, « À la recherche du temps perdu », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 179, mars-avril 1976, p. 68-70.

géométries définies et formes sinueuses ; il est interrompu par des placettes, des tunnels, des escaliers… Ce faisant, le modèle historique s'adapte aux usages des habitants, tant que ce projet de retour à la ville du passé, aux allures provocatrices, semble en réalité bien s'intégrer à la vie contemporaine. Antoine Grumbach décrit ainsi sa démarche par des paroles aussi poétiques que son geste : « Nous avons été confrontés à deux solutions possibles : récupérer les traces, les restes d'une occupation antérieure du terrain pour les transformer en fragments d'un discours poétique ou réaliser, avant chaque construction, les fragments d'un « déjà-là » dont la présence peut garantir aux nouvelles constructions une épaisseur comparable à celle du construire la ville sur les villes précédentes. (…) Ce jeu de la production de l'espace public d'une ville se livre à la manipulation du temps, de la durée, face à une attitude institutionnelle et technocratique qui propose de construire une Ville Nouvelle, alors que le terme « ville » est synonyme de sédimentation historique, d'impureté, de péchés originaux, de traces mnésiques. Amnésie, déesse de l'oubli, semble rôder encore dans ces agglomérations nouvelles avant de laisser la place au jeu, combiné et pervers, de Chronos et Mnémosyne[15]. »

Lors de son premier projet urbain, Antoine Grumbach voit dans la fabrication des ruines *a posteriori* la seule possibilité de construire la ville. En s'opposant à une idée de ville nouvelle en tant que ville sans passé, il construit des « ruines sans passé[16] ». À la fin des années 1970, ce thème de la relation entre la construction nouvelle et la ruine émerge à nouveau dans le cadre d'un projet architectural, répondant à une démarche différente et, de ce fait, qui en acquiert des significations complémentaires.

En 1979, Antoine Grumbach, en collaboration avec les architectes Hubert Jeanneau (né en 1955) et Dominique Deshoulières (né en 1955) – anciens élèves

15 *Ci siamo trovati di fronte a due soluzioni possibili : recuperare le tracce, i resti di un'occupazione precedente del terreno per trasformarli in frammenti di un discorso poetico o realizzare, precedentemente ad ogni costruzione, i frammenti di un "già là" la cui presenza possa garantire alle nuove realizzazioni uno spessore comparabile a quello del costruire le città su precedenti città. […] Questo gioco della produzione dello spazio pubblico di una città si sbizzarrisce nella manipolazione del tempo, della durata, di fronte a un certo atteggiamento istituzionale e tecnocratico che si propone di realizzare una Città Nuova, mentre il termine "città" è sinonimo di sedimentazione storica, di impurità, di colpe originarie, di tracce mnesiche. Amnesia, la dea dell'oblio, sembra aggirarsi ancora in questi agglomerati nuovi prima di lasciare il posto al gioco, combinato e perverso, di Crono e di Mnemosine* ; Grumbach, Macary, de Portzamparc, Rousselot, « Marne la Vallée, Val Maubuée, Liaison organique », art. cité, p. 93. Traduit de l'italien par l'auteure.

16 Cette formule est employée par Marine Bouchier. Voir Marine Bouchier, « Ruines analogues : pour une esthétique critique », Pierre Hyppolite (dir.), *La ruine et le geste architectural*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2017, p. 184.

à UP6, remporte le concours de la DDE à Poitiers, organisé par le ministère de l'Équipement. Il s'agit du premier équipement public conçu par l'architecte, construit entre juin 1983 et janvier 1988. Son projet prend forme à proximité du centre-ville, sur un site comportant un hôtel particulier du XIXe siècle avec son jardin, deux éléments conservés et inclus dans la conception. Le programme prévoit la construction de plusieurs bureaux (environ 7 000 m²) et de salles de réunion, d'espaces publics tels un hall et des salles d'exposition, ainsi que près de 200 places de parking. Antoine Grumbach répond à cette variété par un ensemble fragmentaire constitué de trois éléments dominants liés par des coursives vitrées : d'une part l'édifice principal, ouvert en partie au public, marqué par un passage couvert positionné à 45 degrés et par deux ailes polygonales ; ensuite l'hôtel particulier préexistant, réhabilité ; enfin, un cube en verre abritant les bureaux et les ateliers (**fig. 3**). Dans le cadre de sa quête d'une architecture urbaine[17], la démarche est dominée par le rapport aux ruines. Si dans le contexte de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée, Antoine Grumbach avait construit des ruines artificielles car inexistantes, lors du chantier de Poitiers il découvre les vestiges d'anciens thermes gallo-romains. Cette mise au jour lui permet de se lancer dans une démarche de « préservation active[18] » des ruines et de prendre appui sur le passé. Il construit ainsi un récit, dans lequel il souligne son respect du *genius loci* et revendique le lien direct entre le projet contemporain et la mémoire du lieu. Cette dimension narrative est particulièrement intéressante : selon l'architecte, la ruine devient un exemple d'« espace riche des fondations d'une dimension narrative qui se substitue au discours architectural introverti[19] ». Ainsi, s'exprime une opposition revendiquée aux projets *ex nihilo*, qui ne rompent avec la ville traditionnelle ni en termes spatiaux, ni au niveau de sédimentation historique. Selon Antoine Grumbach, l'intégration de fonctions nouvelles dans les ruines permet de renouer avec l'histoire du site, et de se situer dans le même récit. La ruine devient donc tant un objet sur lequel fonder une théorie de construction de la « ville sédimentaire[20] », qu'une véritable démarche pratique. À Poitiers, comme

17 Le projet est d'ailleurs défini par l'architecte comme un « laboratoire de l'architecture urbaine » aussi bien que comme un « exemple contemporain de l'architecture urbaine en milieu archéologique » (dossier de présentation du projet, archives personnelles d'Antoine Grumbach).

18 Antoine Grumbach, « Direction départementale de l'Équipement, Poitiers », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 208, avril 1980, PAGES.

19 Antoine Grumbach, « Les noces de l'architecture et de l'archéologie », *Monuments historiques*, n° 136, *Archéologie et projet urbain*, janv. 1985, p. 58.

20 Voir notamment Antoine Grumbach, « L'art de compléter la ville », art. cité ; Antoine Grumbach, « La ville comme collage », dans *Prague, avenir d'une ville historique capitale*, Paris, Éditions de l'aube, 1992 ; Antoine Grumbach, « La dialectique des contraintes ou comment se fait la ville », *Le Débat*, n° 80, mars 1994, p. 131-136 ; Antoine Grumbach, « L'inachèvement perpétuel,

la structure des anciens thermes a donné naissance au découpage parcellaire, il est question d'installer le bâtiment de la DDE en le respectant. Ainsi, le jardin se peuple des pierres du passé ; les nouveaux parcours sont conçus sur la base des vestiges archéologiques ; certaines salles de réunion et d'exposition sont construites en calquant les anciens tracés (**fig. 4**).

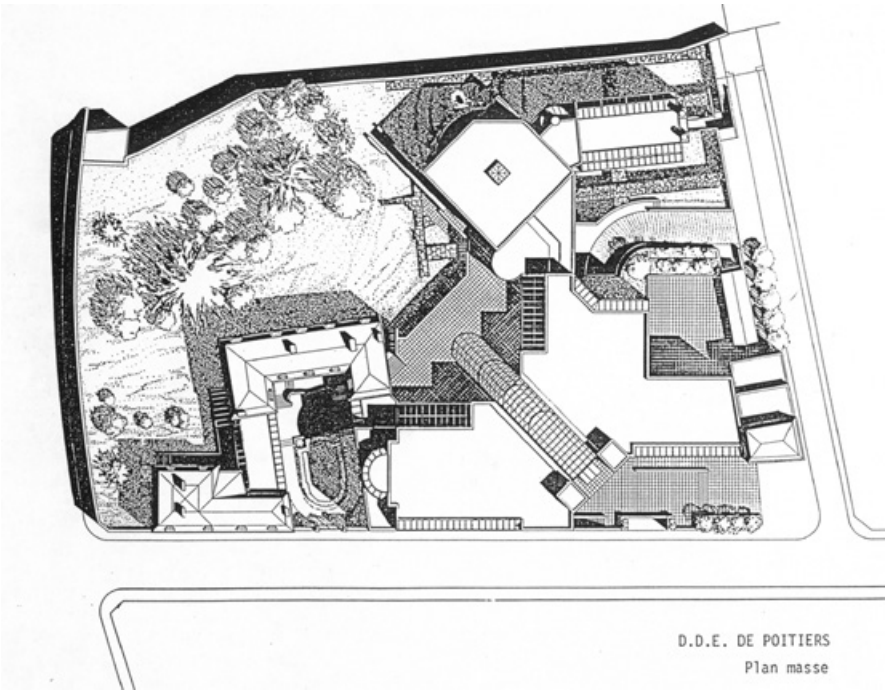

Fig. 3. Antoine Grumbach, Plan masse de la DDE de Poitiers, 1979 (archives personnelles d'Antoine Grumbach).

le 1er décembre 1997 », *Territoires, aménagements-déménagements, conférences 1997*, les mini PA, n° 26, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1997.

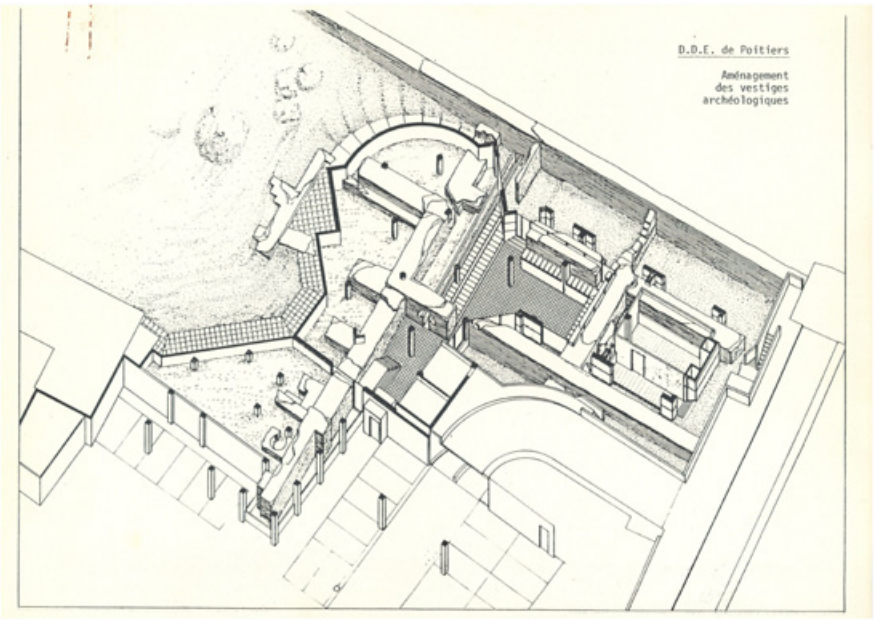

Fig. 4. Antoine Grumbach, Intégration des ruines dans le nouveau projet de la DDE de Poitiers (archives personnelles d'Antoine Grumbach).

Pour l'architecte, il s'agit de comprendre les mécanismes de construction et de sédimentation de la ville dans les époques passées pour les poursuivre, de sorte qu'il décrit sa démarche comme un « réalisme poétique[21] ». À Poitiers, ce dernier n'est plus fictif, comme dans le cas de Marne-la-Vallée, mais respectueux de l'histoire. Si bien que Jean-Pierre Le Dantec, dans un article qu'il consacre au projet en 1988, précise : « les amoureux des "vieilles pierres" pouvaient crier victoire sans qu'il n'y ait pastiche et, moins encore, refus de modernité[22] ». Effectivement, les espaces de la DDE dialoguent avec le passé urbain mais cherchent aussi une nouvelle structuration : l'architecte définit une grille par le biais de colonnes existantes, qui marquent un certain ordre dans le désordre, une unité dans la fragmentation du projet[23]. Au niveau des choix architecturaux,

21 *Ibid.*, p. 56.

22 Jean-Pierre Le Dantec, « Antoine Grumbach à Poitiers. Détournement, collage, stratification », *Architecture Intérieure - Créé*, 225, août-sept. 1988, p. 124-131.

23 Le lien entre passé gallo-romain et contemporanéité dans l'œuvre d'Antoine Grumbach est salué dans la presse et apprécié par les politiques. Les journaux locaux rapportent les photographies de l'inauguration de la DDE avec François Mitterrand et son ministre de l'Urbanisme et du Logement Roger Quilliot, qui synthétise la continuité assumée par le projet : « à Poitiers la naissance [*du bâtiment public*] est le fruit d'une triple rencontre ; la rencontre de l'architecture

Fig. 5. Antoine Grumbach, Perspective « Le passage couvert », 1980-1987. Aquarelle sur tirage papier collé sur carton. 52,5 × 30 cm (MNAM-CCI, AM 1996-2-198).

le hall public apparaît explicitement comme une réinterprétation des passages parisiens célébrés par Walter Benjamin comme images de la modernité[24] (**fig. 5**). Le passage qui traverse le bâtiment de la DDE peut être considéré comme une façon de réinterpréter une structure urbaine conventionnelle (la rue), en maintenant ses fonctions (de commerce et de rencontre) tout en employant un langage moderne (visible notamment dans les matériaux). L'architecte revendique le recours à cette forme en tant qu'incarnation de l'identité urbaine : « Le passage est à la fois l'expression de l'architecture urbaine et l'image du « bâtiment public ». Il organise une séquence urbaine de la ville vers la périphérie : placette, passage ouvert, terrasse, galerie, cour basse, jardin, belvédère[25] ». Pour Antoine Grumbach, la prise en compte des ruines anciennes et le choix du passage couvert comme modèle typologique deviennent des solutions pour lier le passé et l'avenir de la ville, ce que l'architecte traduit par une dialectique entre « Palladio et la technologie ; la mémoire collective et le confort de la modernité ; l'histoire de la longue durée

et d'une cité ; la rencontre de deux architectures ; la rencontre enfin de l'architecture et de l'archéologie » ; « Archéologie et développement urbain : double thème de la visite des ministres Lang et Quilliot », *Centre presse*, 8 juin 1983.

24 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Livre des passages*, Paris, Le Cerf, 1989 (écrit en 1927-1929 jusqu'en 1940, publié pour la première fois à titre posthume en 1982).

25 Dossier de présentation du projet (archives personnelles d'Antoine Grumbach).

et l'usage quotidien[26] ». Par cet acte, il semble affirmer une contemporanéité en convoquant et en intégrant des formes devenues conventionnelles[27].

Les deux projets de Marne-la-Vallée et de Poitiers – l'un fabriquant des ruines, l'autre construisant sur des ruines existantes – partagent comme principal point commun de faire de la ruine un outil permettant de lier le passé et l'avenir de l'architecture et de la ville non pas seulement dans une dimension spatiale mais temporelle. Ainsi, ces deux projets peuvent être éclairés de significations nouvelles lorsqu'ils sont mis en relation avec la théorisation de l'architecte du milieu des années 1970, où le rapport entre temps et espace devient central.

Théoriser la ruine : une question de temps et de mémoire

Selon Antoine Grumbach, l'émergence des ruines gallo-romaines sur lesquelles s'appuie le projet de la DDE, s'apparente à un « signe magique » permettant de « réconcilier son travail théorique et sa première réalisation (architecturale)[28] ». Selon notre lecture, les deux premiers projets de l'architecte – l'un urbain et l'autre d'architecture urbaine – peuvent en effet se lire en tant que manifestes de la pensée théorique qu'il élabore dans les années 1970. L'article « La ville, architecture ou mémoire » publié dans la revue artistique *L'Art vivant* constitue l'exemple le plus explicite du transfert entre théorie et pratique. Publié en 1975, il s'inscrit chronologiquement entre le projet pour la digue du plan d'eau à Marne-la-Vallée et le projet de la DDE de Poitiers.

Dans son ensemble, le texte revendique la nécessité de revenir à une architecture fondée sur le temps long et la mémoire, dans une opposition tranchée à l'architecture « amnésique », « a-historique » ou encore « anti-historique » et, plus concrètement, aux projets issus de la Charte d'Athènes[29]. L'auteur souligne que l'architecture est notamment une question de temps (*Chronos*) et de mémoire (personnifiée dans la figure de *Mnémosyne*[30]), c'est-à-dire une œuvre à ancrer

26 Antoine Grumbach, « Direction départementale de l'équipement, Poitiers », art. cité, p. 53.

27 La galerie commerciale est évoquée aussi par d'autres architectes français et internationaux : TAU choisit des galeries pour son projet de place Napoléon à la Roche-sur-Yon en 1975 ; James Stirling et Léon Krier proposent la même typologie pour la restructuration du centre de Derby, au Royaume-Uni, en 1970, où un passage semi-circulaire entoure une place « classique ». Dans le cas de la DDE de Poitiers, on trouve une recherche antithétique d'éléments mémoriels et éminemment modernes : d'une part, la forme générale et le choix de la pierre pour le soubassement ; d'autre part, l'acier blanc, le verre ainsi que les plaques grises de revêtement en béton, *ibid.*, p. 56.

28 Antoine Grumbach, « Les noces de l'architecture et de l'archéologie », art. cité, p. 55.

29 Antoine Grumbach, « La ville, architecture ou mémoire », art. cité, p. 28.

30 Écrit *Mnémosunè* dans l'article de Grumbach.

dans une « longue durée », notion empruntée à l'historien Fernand Braudel. La complémentarité entre « temps » et « mémoire » identifiée par Antoine Grumbach rappelle celle entre « morphologie » et « histoire » présentée par l'historien italien Carlo Ginzburg[31]. Suivant la réflexion de l'architecte, comme le récit historique peut se construire tant par l'observation des formes que par la narration d'un processus, l'architecture peut se concevoir sur la base d'une forme ancrée dans un contexte historique précis – *Chronos* – ou bien d'une forme à imaginer dans un processus long – dans la mémoire, *Mnémosyne*. « Les formes du temps » et « Les formes de la mémoire » sont, par ailleurs, les titres des deux sous-parties de son texte théorique fondateur. Les multiples façons de prendre en compte la question du temps et de la mémoire dans la conception architecturale y sont présentées par des notions et des modèles qui semblent finalement véhiculer des méthodes de conception. Dans le cadre de la présentation des « formes du temps », Antoine Grumbach fait notamment référence à sa notion d'« archéologie inverse » précédemment évoquée, qui restitue un processus de fabrication de l'architecture et de la ville qui se fait à rebours, du présent au passé. Dans « Les formes de la mémoire », la réflexion développée par l'architecte est bien plus complexe et s'articule autour de la notion de « coupure ». Après avoir constaté que certains projets contemporains se fondent sur une coupure spatiale, Antoine Grumbach revendique la nécessité d'identifier les éléments de coupure et de travailler sur la recomposition des pièces distinctes. Il se rattache à de nombreuses références, issues de la psychanalyse (Jacques Lacan), de la philosophie (Gilles Deleuze) et de l'art (Marcel Duchamp, Francis Bacon), pour transmettre, au fond, un modèle d'architecture complexe.

Ce texte éclaire aussi le rapport entre l'architecture contemporaine et la ruine dans les projets de Marne-la-Vallée et de Poitiers. Tout d'abord, il est important de souligner que le projet pour la digue du plan d'eau est explicitement cité dans le texte, en relation aux « formes du temps » et à la démarche de l'« archéologie inverse ». En revanche, le projet de la DDE – postérieur à la publication de l'article – se retrouve quant à lui préfiguré dans la citation d'exemples basés sur la coupure dans les « formes de la mémoire », tels que les passages parisiens étudiés par Walter Benjamin. Ainsi, au-delà des relations possibles avec la figure de la ruine, ces projets peuvent être considérés comme l'expression de la permanence, dans la réflexion de l'architecte, du rapport au temps. Par la présentation de l'« archéologie inverse », Antoine Grumbach semble en effet évoquer non pas tant la dimension spatiale du projet architectural et urbain, que ses dimensions temporelles et archéologiques. Par ailleurs, la démarche

31 Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2010 [1986].

archéologique est aussi évoquée en 1978 dans la revue *Lotus international*, comme une voie pour l'architecture au sein de la ville historique. L'architecte et rédacteur en chef Pierluigi Nicolin y décrit en particulier le fait que « l'architecture des spolia, le culte de la ruine et de la fouille rétrospective constitueraient une ville qui allie temps et espaces historiques dans un kaléidoscope passionnant et inextricable où tout peut advenir[32] ». Cette démarche, profondément liée à son idée de ville comme « ville sédimentaire » construite par des strates successives, pourrait ainsi permettre aux architectes non seulement de situer leur œuvre dans un contexte géographique et historique précis, mais aussi dans une ligne chronologique longue, liant passé et avenir. Le lien est en partie seulement d'ordre esthétique : là où le philosophe Georg Simmel voyait la ruine comme une évolution de l'architecture la rendant plus proche de la nature[33], Antoine Grumbach s'attache à véhiculer une image pittoresque de ses interventions architecturales et urbaines, notamment quand il affirme concevoir une architecture prête à « accueillir les caresses du temps[34] ». Dans une forme d'opposition au design moderniste, il paraît accepter les processus de modification, de dégradation voire de disparition de l'architecture par le temps. Au-delà de l'aspect purement formel, cela implique chez l'architecte le fait de concevoir le projet en relation aux évolutions futures des besoins et des fonctions. Dans un texte consacré à la DDE de Poitiers, il le revendique explicitement, affirmant que « pour penser un bâtiment aujourd'hui, il faut le rêver dans une centaine d'années, afin de mesurer ce qui durera à travers les mille et un usages qu'il subira, sans égard[35] ».

Ensuite, dans sa production théorique, Antoine Grumbach aborde d'autres notions qui éclairent notamment son intervention pour la DDE. En premier lieu, il fait le rapprochement entre la notion de « coupure » et une figure géométrique dont il considère qu'elle la représente : la ligne diagonale. De fait, les diagonales permettent à l'architecte d'établir des liens entre plusieurs projets des XIXe et XXe siècles : des passages parisiens au Carpenter Centre of Visual Arts d'Harvard (1964) de Le Corbusier, en passant par l'Indian Institute of Management (1963) de Louis Kahn et jusqu'au projet de Roland Castro, Abdelkrim Driss, Guy Duval

32 *L'architettura delle «spolia», il culto della rovina e dello scavo retrospettivo andrebbero a comporre una città che combina tempi e spazi storici in un eccitante ed inestricabile caleidoscopio dove tutto può accadere* ; Pierluigi Nicolin, « Editoriale : Architettura nella città storica », *Lotus international*, n° 18, mars 1978. Traduit de l'italien par l'auteure.

33 Georg Simmel, « Les ruines, un essai d'esthétique », *La parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998 (1919). Cité dans Marine Bouchier, « Ruines analogues », art. cité.

34 Pierre Saddy, « Le goût des ruines », art. cité, p. 93. Pierre Saddy met en évidence le fait que dans les dessins d'Antoine Grumbach on peut voir les nouvelles fausses ruines couvertes de végétation, dans un moment futur où elles sont entrées dans l'histoire de la ville.

35 Antoine Grumbach, « Direction départementale de l'équipement, Poitiers », art. cité, p. 53.

et Lorenzo Maggio pour le concours de la Petite Roquette (1974). Dans la production architecturale d'Antoine Grumbach, dès début des années 1980 et le projet de la DDE de Poitiers, l'axe diagonal indique une coupure entre l'existant et le nouveau. Ainsi, cette notion de « coupure », liée pour l'architecte à celle de mémoire, éclairent d'autres thèmes inhérents à sa pratique : la centralité du fragment d'une part, le rapport entre trace et tracé de l'autre. Depuis son diplôme sur la ville de Montmorency jusqu'à la construction de son premier édifice public à Poitiers, à l'unité Antoine Grumbach préfère la fragmentation d'éléments aptes à évoquer la complexité architecturale. Sa pratique se revendique comme un « art d'accommoder les restes », ou une tentative de « compléter la ville » en partant de l'existant. Sa démarche, faisant du collage ou du bricolage la seule possibilité de construire l'architecture et de continuer la ville, trouve dans le projet de Poitiers l'une de ses expressions les plus abouties : construire sur les ruines signifie ici accepter la pluralité des matériaux, des techniques constructives, des styles architecturaux et soumettre ainsi l'esthétique à la mémoire des lieux. En même temps, la « coupure » peut être considérée comme une notion qui éclaire la centralité des tracés et des traces. Antoine Grumbach cherche en effet constamment à rattacher ses projets, tant sur le plan conceptuel que concret, à des traces plus ou moins présentes sur le site. Il les transforme en véritables tracés sur lesquels il vient ensuite s'appuyer : par exemple les traces des ruines gallo-romaines deviennent les tracés sur lesquels installer les murs des salles de réunion de la DDE et les limites d'une nouvelle grille qui structure l'ensemble. Conserver les ruines et construire en partant de ce socle mémoriel permet à l'architecte de confirmer la théorie de « bâtir la ville sur la ville[36] ». De même, les tracés persistants et fragmentant l'existant peuvent devenir des traces d'une histoire longue. La recherche des éléments de coupure sur le site permettent ainsi à Antoine Grumbach de se situer dans une autre temporalité, qui n'est pas celle d'un temps chronologique linéaire mais fragmentaire, celle de la mémoire des lieux et de la « mémoire collective[37] ».

Les deux premiers projets d'Antoine Grumbach témoignent d'une attention privilégiée accordée à la ruine comme archétype ; l'archétype à la fois de la ville traditionnelle et « sédimentaire » et d'une architecture urbaine construite dans une stricte relation au site et à sa mémoire. Les deux projets montrent, toutefois, des postures différentes. Dans le projet de Marne-la-Vallée, Antoine Grumbach construit lui-même des ruines inexistantes en chargeant son geste

36 Antoine Grumbach, « La ville sur la ville », *Projet urbain*, n° 15, décembre 1998.

37 Antoine Grumbach n'emploie pas dans ce cadre cette notion mais l'évoque dans d'autres textes, l'empruntant au sociologue Maurice Halbwachs (1877-1945) et son ouvrage *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925).

d'un récit idéologique s'opposant à la doxa moderniste. À la DDE de Poitiers, il s'appuie sur des ruines existantes ayant émergé au moment du chantier, montrant une voie pour fabriquer l'architecture sur l'architecture ancienne, la ville sur la ville existante. Les démarches de projets peuvent être éclairées d'un nouveau jour si on les met en relation avec la riche théorisation produite par l'architecte dans les mêmes années. Au-delà des méthodes de conception, ces projets deviennent en effet une représentation de l'importance accordée à la question du temps et de la mémoire dans la démarche composite d'Antoine Grumbach. Fabriquer des ruines de toutes pièces devient pour lui une façon s'ancrer dans une longue durée ; construire sur des ruines réelles correspond à une tentative de renvoyer à une mémoire ancienne. Deux façons de procéder, parallèles et complémentaires, reliées par un fil rouge, pour un homme faisant de l'architecture, d'abord, une question historique.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Nicole Cappellari, *Les architectes de l'urbain. Retour de la ville et approche historique. France, 1966-1989*, thèse de doctorat en Histoire de l'art et de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric et de Federico Bucci, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/Università Iuav di Venezia, janvier 2022.

PARTIE 3

L'ARCHITECTURE ENTRE CAPTATION ET DÉTOURNEMENT

SUR LES TRACES DE L'EMPEREUR : LES ARCHITECTES ANGLAIS À LA RECHERCHE DE L'ARCHITECTURE ET DES DÉCORS NAPOLÉONIENS (1802-1830)

CONSTANCE MARQ

Le premier tiers du XIXe siècle coïncide avec la venue massive des architectes anglais en France. Mais que sait-on du regard qu'ils portent sur l'architecture contemporaine de la nation voisine ? Cet article se propose d'étudier deux facettes transversales du voyage des architectes : d'une part, il questionne leur appréciation de l'architecture monumentale, publique et édilitaire ; d'autre part, il s'interroge sur la concurrence franco-anglaise qui investit leurs visites. Qu'ils soient de passage à Paris en route pour une destination plus lointaine ou que la capitale constitue leur destination principale, les architectes venus d'Albion manifestent un intérêt particulier pour les nouveautés que la France peut leur offrir. Parmi les édifices qu'ils observent, les constructions issues du règne de Napoléon Bonaparte occupent une place de premier plan. L'Empereur exerce une fascination considérable outre-Manche : dès la signature de la Paix d'Amiens en 1802, les Anglais accourent à Paris avec pour objectif, sinon de le rencontrer, au moins de l'apercevoir. Un voyageur déclare ainsi dans une de ses lettres : « Ma curiosité est enfin assouvie, j'ai vu Bonaparte[1]. » Si peu d'architectes auront l'occasion de satisfaire leur désir de rencontre, ils sont beaucoup plus nombreux à arpenter les rues de la capitale à la recherche des lieux emblématiques de l'Empire. Parmi eux figurent des personnalités centrales de la sphère architecturale anglaise telles que John Soane (1753-1837), Charles Robert Cockerell (1788-1863) et Charles Barry (1795-1860). La question napoléonienne se pose ainsi avec une acuité nouvelle : celle de la réception, par les architectes anglais, de l'architecture et des arts décoratifs issus du règne de l'Empereur.

1 « My curiosity is at last gratified. I have seen Bonaparte », John Gustavus Lemaistre, *A Rough Sketch of Modern Paris; or, Letters on Society, Manners, Public Curiosities, and Amusements, in that Capital*, Londres, J. Johnson, 1803, p. 81. Cette traduction, comme les suivantes, est de l'auteure.

Les lieux de « l'ostentation nationale » : les édifices publics comme source d'émulation

Au cours de leur voyage en France, les architectes anglais accordent une grande importance aux édifices publics. Cette composante du séjour s'observe déjà au XVIIIe siècle ; période pendant laquelle les visiteurs d'outre-Manche ne cessent de comparer la monumentalité de l'architecture parisienne et la commodité des rues londoniennes[2]. Loin de s'estomper, cette mise en miroir des deux métropoles se poursuit au XIXe siècle tout en intégrant un élément nouveau : la commande napoléonienne. Les architectes visitent tous les édifices publics construits à l'initiative de l'Empereur : les arcs triomphaux du Carrousel et de l'Étoile, la colonne Vendôme, la Bourse, l'église de la Madeleine, et l'Assemblée nationale. Toutefois, beaucoup sont encore en cours d'édification en 1815, ce qui conduit certains architectes, tels John Lewis Wolfe (1798-1881), à émettre certaines réserves. En 1819, ce dernier juge qu'« on ne peut pas dire grand-chose de leur mérite. Le portique de la Chambre des députés ne montre aucun signe de génie. (…) Le temple sur le site de la Madeleine n'est qu'un assemblage de colonnes. On ne peut pas en dire davantage de la Bourse[3]. » L'inachèvement des monuments empêche visiblement Wolfe d'évaluer l'architecture et son inscription dans le tissu urbain, et l'encourage plutôt à dénigrer les constructions récentes. Son opinion fait écho à celle de Charles Robert Cockerell qui affirme l'absence de véritable architecture en France depuis le règne de Louis XV, Percier et Fontaine n'ayant fait, selon lui, que des ajustements[4]. Sans doute peut-on voir dans ce regard critique une volonté de défendre et d'affirmer la supériorité de l'architecture anglaise.

Tandis que Wolfe et Cockerell manifestent leur réticence envers la commande napoléonienne, d'autres, au contraire, font part d'une certaine admiration. Deux monuments concentrent la curiosité des voyageurs anglais : la colonne Vendôme (1806-1810) et l'Arc du Carrousel (1806-1809). Ces derniers occupent non seulement une position centrale dans la géographie parisienne mais occupent également une place importante dans les guides de voyage et les cartes touristiques. Ces documents ne fournissant pas les représentations

2 Sophie Descat, « Fabriquer la grande ville : le rôle des architectes municipaux à Paris et à Londres dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », dans Dana Arnold, Jean-Louis Cohen (dir.), *Paris-Londres*, Gollion, Infolio Éditions, 2016, p. 96-99.

3 « One can say little as to their merit. The Portico of the Chambers of Deputies shows no marks of genius. (…) The Temple on the site of La Madeleine is but yet an assemblage of columns. Nor can more be said of the Bourse », Royal Institute of British Architects (désormais RIBA), John Lewis Wolfe, *Travel Journal with Sketches*, SKB.374.3, fol. 63 verso.

4 RIBA, The Cockerell Family Papers, Series 7, *Notebooks and diaries of Charles Robert Cockerell*, 1824, CoC/9/5, p. 82.

précises recherchées par les architectes, John Soane demande-t-il à son élève Henry Parke (1790-1835) de relever « autant de dimensions que possible[5] » de la colonne Vendôme. De même, Charles Barry ramène de son second séjour parisien en 1820 une description complète du monument accompagnée de plusieurs croquis. Henry Parke consacre cinq feuilles de dessin à l'Arc du Carrousel sur lesquelles il inscrit les dimensions, la nature des frises décoratives ainsi que la couleur des marbres. Élève de Soane, David Alfred Mocatta (1806-1882) produit une élévation et un plan comportant des indications sur la polychromie[6]. Pour ces architectes, il s'agit donc d'intégrer ces édifices à leur répertoire de modèles au moyen de documents architecturaux complets. En plus de l'intérêt architectural et technique, les voyageurs reconnaissent également la dimension historique et symbolique des deux monuments. La référence à la Rome antique paraît évidente pour Barry qui considère l'« imitation de la colonne Trajane digne de son fondateur[7] ». L'architecte reconnaît aussi sa fonction contemporaine de « monument à la gloire de la nation française » qu'il qualifie de « majestueux[8] ». Partageant ce point de vue, Soane demande à ses élèves de réaliser deux aquarelles de la colonne Vendôme afin de les montrer lors de ses conférences à l'Académie et illustrer ainsi ce « superbe ouvrage d'ostentation nationale[9] ». En somme, les architectes anglais admirent la manière dont Napoléon, à l'instar des empereurs romains, a fait de l'architecture une expression du pouvoir.

Cet engouement pour les monuments érigés à la gloire de la Nation en France s'explique en partie par une situation quasiment opposée de l'Angleterre, où l'engagement du gouvernement dans la promotion des arts demeure limité. À cet égard, Soane déclare en 1821, deux ans après son second séjour à Paris : « Rien n'est plus décourageant pour le jeune artiste que l'actuel état dégradé de l'architecture dans ce pays ! (…) Sur le continent ce n'est pas le cas. Chaque encouragement sert à l'amélioration de l'art. Il est vrai qu'en France, avec l'abdication de Napoléon, toutes les idées sublimes du génie ont ressenti le manque des

5 « As many dimensions as possible », Sir John Soane's Museum [désormais SM], *Private Correspondence XIV.B.4 (5)*, fol. 2 recto.

6 RIBA, David Alfred Mocatta, *Measured drawing of the Arc de Triomphe du Carrousel, Paris: plan and elevation*, [1828], Plume sépia et lavis rose, 37 × 25,5 cm, PB298/8.

7 « An admirable imitation of the Trajan at Rome worthy of its founder », RIBA, Charles Barry, *Travel notebook/diary n° 17, July 1820 at Verona. Journey to Paris via Milan & Lyon August 1820*, SKB401/6, p. 72.

8 « A proud monument of the glory of the French nation », RIBA, Charles Barry, *Travel Diary n° 17, July-August 1820*, SKB401/6, p. 72.

9 « A superb work of national ostentation », David Watkin, *Sir John Soane : Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 318.

rayons vivifiants de ses grandes conceptions[10] ». Pour l'architecte, la production artistique française stimulée par le gouvernement de Napoléon constitue une référence. Si la commande étatique anglaise est de fait plus limitée, le contexte de rivalité suivant Waterloo a néanmoins stimulé plusieurs commandes de monuments nationaux et d'arcs de triomphe[11]. Cependant, aucun d'eux ne sera réalisé avant l'achèvement, en 1828, de l'Arc de Constitution Hill conçu par Decimus Burton (1800-1881). L'intérêt pour les monuments triomphaux napoléoniens semble par conséquent s'inscrire dans un contexte de compétition entre des capitales toutes deux théâtres de célébrations nationales. Les architectes britanniques regardent donc les réalisations françaises non seulement comme exemple à suivre mais aussi comme modèle à dépasser, pour fournir à l'Angleterre des monuments dignes de la nation victorieuse de Napoléon.

Les édifices édilitaires : en quête de modernité et de magnificence urbaine

Le goût des architectes pour les édifices érigés à l'initiative de Bonaparte s'accompagne d'une appétence particulière pour les aménagements et les équipements urbains. En plus des ponts et des quais auxquels ils consacrent une part conséquente de leur temps, les Anglais observent les nombreuses fontaines présentes dans la capitale. S'ils s'intéressent parfois celles du siècle précédent, ce sont surtout les nouvelles constructions qui les attirent. Le château d'eau (1811), les fontaines Desaix (1803), de la Paix (1806-1810) et du Palmier (1806) sont dessinés par plusieurs architectes. Ces derniers concentrent toutefois leur attention sur deux sites principaux : la fontaine de l'Éléphant et le canal de l'Ourcq. La première, bien qu'inachevée, suscite la curiosité d'au moins cinq voyageurs[12]. Si Barry estime qu'elle sera « un extraordinaire monument[13] », Wolfe juge le dessin de l'éléphant inadéquat[14], allant même jusqu'à le qualifier de « monstre engendré

10 « Nothing can be more discouraging to the young artist than the present degraded state of architecture in this country! (…) On the continent it is not so. Every encouragement is given to the improvement of art. It is true in France with the abdication of Buonaparte all the sublime ideas of genius felt the want of the enlivening rays of his grand conceptions », *ibid.*, p. 382.

11 Dana Arnold, « Relative Values: London and Paris as Cross Channel Cousins », dans Dana Arnold et Jean-Louis Cohen (dir.), *Paris-Londres*, *op. cit.*, p. 156.

12 Charles Barry, John Lewis Wolfe, Charles Robert Cockerell, Joseph Woods et Augustus Charles Pugin.

13 « Extraordinary monument », RIBA, Charles Barry, *Travel Diary, nº 1, 28 June 1817-August 1817*, SKB399/1, fol. 43 verso.

14 RIBA, John Lewis Wolfe, *Travel Journal with sketches*, SKB.374.3, fol. 58 recto.

par l'ambition de Napoléon[15] ». Commencé en 1802, le canal de l'Ourcq remporte davantage l'adhésion des architectes du fait de son apparente utilité. Soane, qui le considère comme « un travail vraiment magnifique[16] », s'y rend à plusieurs reprises en 1819 pour aider son élève Henry Parke à en réaliser deux aquarelles. De même, Augustus Charles Pugin (1769-1832) intègre deux estampes du canal dans le deuxième volume de *Paris and Its Environs*[17], dont l'un des dessins préparatoires se trouve à la BnF (**fig. 1**). Barry, comme ses compatriotes, reconnaît les qualités techniques de l'entreprise qu'il juge « extrêmement commode[18] ».

Fig. 1. Joseph Nash, *Le canal de l'Ourcq*, vers< 1828, Lavis à l'encre brune et aquarelle, 7,9 × 13,8 cm, BnF, Destailleur Paris, t. 2, 178. © Gallica.

Les raisons d'un tel attrait pour les fontaines et l'approvisionnement en eau sont doubles. D'une part, le développement urbain de Paris et de Londres depuis le XVIIIe siècle stimule les considérations hygiénistes et soulève la question de la place de l'eau dans les villes. D'autre part, les fontaines de Paris fascinent par leur échelle et leur iconographie à la gloire de l'empereur. Cet intérêt est d'autant plus marqué qu'il en va différemment en Angleterre. À cet égard,

15 *Ibid*., p. 93.

16 « Much magnificent work », SM, Soane, 1819 from 11 August to 30 September, SNB154, p. 17 verso.

17 Augustus Pugin, Charles Heath, *Paris and its Environs, displayed in a series of two hundred picturesque views*, vol. 2, Londres, Jennings and Chaplin, 1831, p. 118 et 146.

18 « Extremely commodious », RIBA, Charles Barry, Travel Diary, n° 2, 25 August 1817-30 October 1817, SKB399/2, fol. 9 recto.

Soane déclare dans sa onzième conférence : « L'extrême grandeur de Paris et d'autres grandes villes de France n'est pas uniquement produite par les églises, les palais, les hôtels et les places : les fontaines et les réservoirs, en nombre et en magnificence, sont seulement inférieurs à ceux de l'Italie. Quel contraste entre ces œuvres et nos pompes en bois[19] ! ». Afin d'appuyer son propos, Soane fait réaliser plusieurs aquarelles des fontaines françaises à partir de l'ouvrage d'Amaury Duval[20]. Tant les architectures à la gloire de la Nation que les édifices utilitaires offrent aux Anglais des exemples de conceptions urbaines qui allient l'utile, le beau et le symbolique.

Cette même complétude encourage les architectes anglais à se rendre dans un autre lieu aménagé sous l'impulsion de Napoléon : le cimetière du Père Lachaise. Parmi les quatre cimetières créés à la suite du décret du 23 prairial an II (12 juin 1804), il devient rapidement une destination incontournable. Philip Hardwick (1792-1870), Charles Barry, Charles Robert Cockerell, Ambrose Poynter (1796-1886), John Lewis Wolfe, James Pennethorne (1801-1871), Augustus Charles Pugin (1769-1832) le visitent et en ramènent des croquis de sépultures, des copies d'épitaphes et des vues panoramiques. Le Père Lachaise leur apparaît comme une nouveauté admirable dont ils ne connaissent pas d'équivalent outre-Manche, mais aussi comme un espace de promenade agréable. Ils considèrent que la beauté du lieu repose notamment sur la combinaison d'architectures d'inspiration antique et gothique érigées dans un jardin pittoresque qu'ils prennent soin de commenter et de représenter. Les collines, qui multiplient les points de vue, créent, selon Barry, « les sensations les plus agréables qu'il soit possible de concevoir[21] ». De même, Soane estime le cimetière « tellement supérieur en termes de paysage et d'effet, tellement plus pur en sentiment[22] » et traduit ses impressions dans trois aquarelles destinées à illustrer ses conférences (**fig. 2**). Comme pour les fontaines, l'appréciation du Père Lachaise se fait au regard de la situation anglaise. Soane rappelle en effet le contraste entre Paris et Londres où la vue d'un cimetière procure une sensation très désagréable, les espaces étant souvent saturés et insalubres. Il conclut d'ailleurs son carnet par un message prémonitoire : « Le Père Lachaise est un noble exemple qui

19 « The overwhelming grandeur of Paris and other great cities in France is not produced by the churches, palaces, hotels, and public squares alone: the fountains and reservoirs, in number and magnificence, are only inferior to those of Italy. What a contrast between these works and our wooden pipes and pumps! », David Watkin, *Sir John Soane*, *op. cit.*, p. 637.

20 Amaury Duval, *Les Fontaines de Paris anciennes et nouvelles*, Paris, Les Éditeurs, 1812.

21 « The most pleasing sensations it is possible to conceive », RIBA, Charles Barry, *Travel Diary, n° 1, 28 June 1817-August 1817*, SKB399/1, fol. 29 recto.

22 « How much superior in point of scenery & effect, how much more pure [*sic*] in sentiment », SM, *Private Correspondence XIV.B.4 (5)*, p. 3.

nous laisse espérer et nous apprend à faire de même pour la Métropole [du] Royaume-Uni[23] ». Le cimetière parisien servira en effet de modèle à l'aménagement du premier cimetière londonien, Kensal Green, en 1832[24]. Paris constitue donc à nouveau un parangon pour Londres, et bien que l'Empereur ne soit pas mentionné directement, les architectes voient vraisemblablement dans le cimetière une manifestation de son engagement en faveur de l'aménagement et de l'équipement de la capitale française. Le rayonnement de Napoléon s'étendant aussi aux arts décoratifs, les architectes anglais profitent de leur voyage pour en constater les effets.

Fig. 2. Atelier de John Soane, *RA Lecture Drawings of French buildings (1-3) : Henry Parke, Paris, Cimetière Père Lachaise : Topographical drawing made on a visit to Paris with Soane in September 1819 : View*, Londres, Sir John Soane's Museum, 22/6/1. © Sir John Soane's Museum.

Les aménagements intérieurs sous le Consulat et l'Empire : un moyen d'être « le principal arbitre du goût »

Les résidences de Bonaparte et de son épouse constituent un pôle d'attraction pour les Anglais qui désirent en parcourir les riches intérieurs. Si certains se rendent à la Malmaison ainsi qu'à l'hôtel de Beauharnais, le château de Saint-Cloud concentre l'essentiel de leur engouement et s'impose véritablement comme une étape incontournable de leur itinéraire. En effet, Hardwick, Soane, Barry, Wolfe, Poynter, Cockerell, Pugin, Sydney Smirke (1797-1877), s'y rendent

23 « Le Père [Lachaise] is another noble example which let us hope and teach us to do the same for the Metropolis of the United Kingdom », SM, *Private Correspondence XIV.B.4 (5)*, p. 3.

24 Jonathan Conlin, *Tales of Two Cities: Paris, London and the Birth of the Modern City*, Londres, Atlantic Books, 2013, p. 211-228.

notamment – sans tous les nommer. La plupart sont particulièrement élogieux à propos du décor de Saint-Cloud. George Tappen (1771-1843) retient notamment les chambres de Napoléon et de Joséphine. Tandis que la première lui apparaît « si richement dorée qu'elle produit un effet de réel ensoleillement[25] », la deuxième lui rappelle « l'extravagance voluptueuse de Cléopâtre[26] ». Les analogies qu'il établit avec la nature et l'histoire romaine soulignent les effets enchanteurs que ces intérieurs produisent chez lui. D'autres, comme Barry et Poynter, accordent une attention particulière au mobilier et aux arts décoratifs. Le premier retranscrit toute la composition des pièces, des vases aux horloges en passant par les candélabres[27]. Le deuxième dépeint méticuleusement le décor et les couleurs, non seulement des soies et des boiseries, mais aussi des corniches et des plafonds[28]. Ces descriptions extrêmement détaillées témoignent de l'extrême attention que les architectes portent aux intérieurs. C'est non seulement la beauté, la richesse mais aussi la variété des objets présentés qu'ils retiennent. La transcription complète de leur visite et leur relevé exhaustif d'un espace incarnant à leurs yeux une certaine modernité traduisent leur besoin de capter un modèle dont ils pourraient s'inspirer.

Si le renom de la famille Bonaparte encourage la venue des architectes, c'est plus largement la réputation de la France dans le domaine de la décoration qui les conduit à passer les portes des demeures particulières. En témoigne l'extrait d'une lettre que Samuel Pepys Cockerell (1753-1827) adresse à son fils en 1817, dans laquelle il lui demande : « Si tu peux considérer ce qu'on appelle les aménagements intérieurs des meilleurs hôtels et palais de Paris, les grâces de leurs meubles et l'harmonie de leurs couleurs dans leurs tentures, peintures et dorures, tu pourrais être le principal arbitre du goût ici[29] ». Depuis le XVIIIe siècle, la France a construit une solide réputation dans les décors intérieurs. Le roi George IV emploie des menuisiers et des marchands-merciers français pour

25 « So richly gilt in every part as to produce the effect of real sunshine », George Tappen, *Professional Observations on the Architecture of the Principal Ancient and Modern Buildings in France and Italy*, Londres, William Ballintne, 1806, p. 35.

26 « The voluptuous extravagance of Cleopatra », *ibid.*, p. 35-36.

27 RIBA, Charles Barry, *Travel Diary, nº 1, 28 June 1817-August 1817*, SKB399/1, fol. 32 recto.

28 RIBA, Ambrose Poynter, *English Gothic architecture* [titre erroné sur le catalogue en ligne, ce portfolio concerne bien le voyage en France de 1819], SKB233/2, SKB/POYN [6] 26.

29 « If you can therefore bend to the consideration of what is called the fittings up of the interior of the best Hotels & Palaces of Paris, the graces of their *Meubles* & the harmony of their Colours in Hangings painting & Gilding You may be the general Arbiter of Taste here », cité dans David Watkin, *The Life and Work of C. R. Cockerell*, Londres, A. Zwemmer, 1974, p. 36.

décorer ses palais[30] et les aristocrates anglais, à l'instar du souverain, envoient des entrepreneurs à Paris pour copier les décors, ramener des livres d'architecture ou encore acheter des boiseries[31]. On comprend donc à quel point la connaissance des intérieurs contemporains constitue un enjeu de taille.

Au cours de son séjour à Paris en 1824, Charles Robert Cockerell suit les conseils de son père et visite les nouveaux appartements du ministre des Finances, aménagés la même année par Louis Visconti et François-Hippolyte Destailleur. Bien qu'il les estime « du meilleur goût[32] », le décor qui retient surtout son attention émane d'une réalisation antérieure : celle de l'Hôtel Marbeuf entreprise par Legrand et Molinos en 1789. Selon lui, cet intérieur contient « l'arrangement et la proportion des pièces les plus ravissants [qu'il ait] vus à Paris[33] ». Deux témoignages du décor de cet édifice, détruit en 1886, nous sont parvenus grâce au recueil de Jean-Charles Krafft et Nicolas Ransonnette[34]. Sans doute Cockerell préfère-t-il la clarté de l'agencement du style Directoire à la profusion du décor déployée pendant les premières décennies du XIXe siècle. En ce sens, l'architecte se rapproche de l'appétence générale des Anglais pour les appartements datant de la période antérieure, dont l'hôtel de Julienne Récamier constitue l'exemple le plus emblématique. Ce dernier bénéficie d'une notoriété considérable, à tel point qu'en 1802, Miss Berry est « déterminée à ne pas quitter Paris sans avoir vu ce qu'on appelle la maison la plus élégante de la ville, aménagée dans le nouveau style[35] ». Appelé par cette importante renommée, Robert Smirke (1780-1867) se rend également chez Madame Récamier la même année. De l'intérieur, il réalise deux aquarelles conservées au Royal Institute of British Architects : la première représente une partie de la chambre de la maîtresse de maison tandis que l'autre offre une élévation de sa salle de bain. Deux autres croquis attestent de sa visite à l'hôtel particulier, rue du Mont-Blanc (**fig. 3 et 4**). Bien qu'aucun commentaire de l'architecte ne signale

30 Geoffrey De Bellaigue, Pat Kirkham, « George IV and the Furnishing of Windsor Castle », dans *Furniture History*, vol. 8, The Furniture History Society, 1972.

31 James Yorke, *Lancaster House: London's Greatest Town House*, Londres, Merrell, 2001, notamment le chapitre 2.

32 « The most expensive & tasty production of the day », RIBA, The Cockerell Family Papers, Series 7, *Notebooks and diaries of C. R. Cockerell*, 1824, CoC/9/5, p. 85.

33 « The prettiest arrangement & proportion of rooms I have seen at Paris », RIBA, The Cockerell Family Papers, Series 7, *Notebooks and diaries of Charles Robert Cockerell*, 1824, CoC/9/5, p. 84.

34 Jean-Charles Krafft, Pierre Nicolas Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, Paris, 1801, fig. 81 et 95.

35 Mary Berry, *EXtracts of the Journals and Correspondence of Miss Berry, from the Year 1783 to 1852*, vol. II, Londres, Longmans, Green, 1865, p. 191.

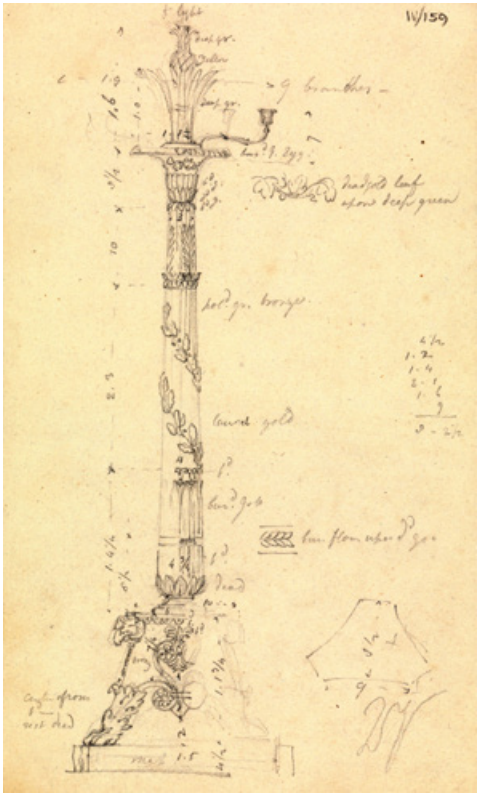

Fig. 3. Sir Robert Smirke, *Study of an Ornate Candle Stick,* 1802-1804, graphite, 19,7 × 11,9 cm, New Haven, Yale Center for British Art, B1977.14.785 (Recto). © Yale Center For British Art, Paul Mellon Collection.

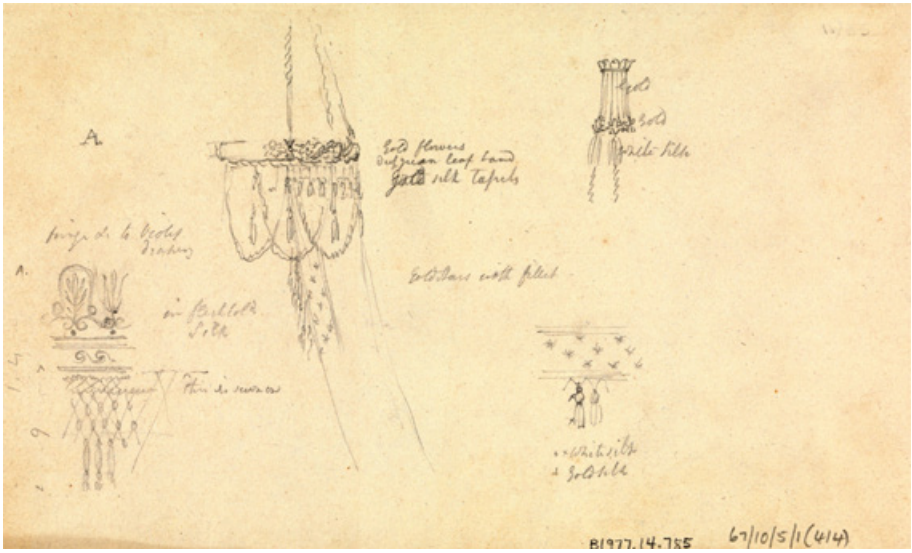

Fig. 4. Sir Robert Smirke, *Study of an Ornate Candle Stick*, 1802-1804, graphite, 19,7 × 11,9 cm, New Haven, Yale Center for British Art, B1977.14.785 (Verso). © Yale Center For British Art, Paul Mellon Collection.

son appréciation de la pièce, l'attention, la précision, et la délicatesse de ses aquarelles révèlent un intérêt soutenu. L'architecte avait-il l'intention de les publier dans son ouvrage *Specimens of Continental Architecture ?*[36] Quoi qu'il en soit, les témoignages de Smirke soulignent l'attrait des architectes anglais pour les intérieurs parisiens représentatifs d'un style nouveau dont ils estiment ne pas trouver les expressions outre-Manche.

Les manufactures et les produits de l'industrie française : entre admiration et rivalité

Cet enthousiasme pour les intérieurs s'accompagne d'un vif intérêt pour les arts décoratifs et les produits de l'industrie. Les architectes enrichissent leur voyage par la visite des nombreuses manufactures françaises. Si les institutions créées par Louis XIV jouissent d'une renommée particulière, c'est toutefois la manufacture de Sèvres qui attire le plus les Anglais. Robert Smirke, John Soane, Charles Barry, Joseph Woods (1776-1864), tous parcourent les salles de l'édifice à la recherche des plus beaux objets. De sa visite en 1817, Barry garde un souvenir marquant et écrit dans son journal : « Je n'ai jamais vu une collection de vaisselle si précieuse et j'ai été très surpris par la perfection à laquelle elle est portée[37] ». L'architecte prend soin d'inscrire la pièce la plus importante pour lui : le guéridon des palais impériaux[38]. Commencé en 1811, ce dernier fait partie d'un ensemble de cinq tables en porcelaine de Sèvres commandées en 1803 afin d'affirmer la technicité des artisans français tout en augmentant la production de la manufacture[39]. Le luxe déployé dans ces œuvres marque les esprits. Il est particulièrement révélateur que, non seulement Barry mais aussi Joseph Woods, choisissent de retenir un des guéridons parmi les pièces maîtresses de la collection. Émerveillé devant les camées de la table des « des Grands capitaines » (**fig. 5**), commandée

36 Smirke entame la publication des *Specimens of Continental Architecture* en 1805 mais le projet ne sera toutefois pas poursuivi. Seule la première partie est publiée en 1806. Une plus ample analyse de ces aquarelles, incluant des comparaisons formelles avec le recueil de Krafft (Jean-Charles Krafft, Pierre Nicolas Ransonnette, *Plans, coupes, élévations…*, *op. cit.*, fig. 92) fournirait sans doute de nouveaux éclairages.

37 « I never saw so fine a collection of this ware and was quite astonished at the perfection to which it is brought », RIBA, Charles Barry, *Travel Diary, n° 1, 28 June 1817-August 1817,* SKB399/1, fol. 33 recto.

38 Manufacture impériale de Sèvres, Table dite « des palais impériaux », puis « des palais royaux », 1811-1814, modifiée entre 1814 et 1817, collection particulière.

39 Sylvain Cordier, « Un monument de Porcelaine : la table des palais impériaux puis royaux », Nathalie Bondil (dir.), *Napoléon : la maison de l'Empereur*, cat. exp. (Fontainebleau, musée national du Château, 5 avril-15 juillet 2019), Paris, Hazan, 2018, p. 82.

en 1806 à la gloire des héros militaires de l'Antiquité, Woods déclare que « c'est le plus grand travail qu'ils [les artisans] aient exécuté[40] ». Les architectes anglais apparaissent ainsi extrêmement attentifs à la richesse et à la qualité des objets. Peut-être l'objectif d'une visite à Sèvres est-il aussi de les comparer avec la production anglaise, notamment la porcelaine de Wedgwood. Aucun, en tout cas, ne revendique la supériorité britannique dans ce domaine. Au contraire, ils expriment unanimement une admiration envers la commande napoléonienne.

Fig. 5. Manufacture impériale de Sèvres, Décor du plateau peint par Louis-Bertin Parant et Antoine Béranger, *Table dite « des Grands capitaines »* (plateau), 1806-1812, 27,2 × 16,9 cm, Londres, Buckingham Palace, RCIN 2634. © Royal Collection Trust.

L'intérêt des architectes anglais pour les arts décoratifs se manifeste en outre par leur présence aux expositions des produits de l'industrie française. Tandis que Smirke se rend à l'édition de 1802, Soane et Wolfe visitent celle de 1819. Si les témoignages des deux premiers restent brefs, le dernier fournit un éclairage intéressant. En effet, il déclare que l'Exposition « valait la peine d'être vue. Les

40 « The greatest work they have executed », Joseph Woods, *Letters of an Architect, from France, Italy, and Greece*, vol. 1, Londres, J. and A. Arch, 1828, p. 107.

immenses chambres de l'ancien Louvre étaient remplies d'exemples de tous les types de manufactures que l'homme puisse produire. (…) Il faudrait au moins un mois pour tout examiner ainsi qu'un volume dans lequel décrire cette immense et superbe collection[41] ». Wolfe, habituellement peu sensible à la profusion d'objets et de richesses, apprécie ici le caractère encyclopédique de l'exposition. Paradoxalement, il n'y décèle aucune forme de promotion de l'industrie française contre l'industrie anglaise, alors même que tout a été pensé par le gouvernement comme une réponse à la supériorité britannique dans ce domaine[42]. À défaut de pouvoir évaluer précisément la concurrence franco-anglaise vue par les Britanniques, on peut observer, en revanche, la manière dont elle s'exprime chez les Français. Alors qu'il se rend à Lyon en diligence, Wolfe rencontre un manufacturier de soieries. Ce dernier engage la conversation en affirmant que les produits français sont au moins équivalents sinon très supérieurs à ceux d'Albion. Il prétend même que dans quelques années le commerce de l'Angleterre passera aux mains des Français[43]. Ce témoignage souligne à quel point l'hégémonie industrielle est un enjeu de taille, peut-être davantage pour les Français qui tentent de réaffirmer leur place sur la scène européenne, après plusieurs années d'occupation par les Alliés.

Dans les premières décennies du XIXe siècle, les architectes anglais traversent donc régulièrement la Manche pour rejoindre la France et y découvrir les constructions récentes. La proximité entre Paris et Londres, capitales européennes de premier plan, les encourage encore davantage à entreprendre cette traversée. À une période marquée par une forte rivalité franco-anglaise, ils observent et commentent les édifices construits et réinvestis par Napoléon, participant dans le même temps à la modification des itinéraires des voyageurs du XIXe siècle[44].

41 « Worth seeing. The extensive Chambers of the Old Louvre were filled with specimens of every kind of Manufacture Human art can produce. (…) It would require a month at least to examine & a volume in which to described this immense & superb collection », RIBA, John Lewis Wolfe, *Travel Journal with sketches*, SKB.374.3, fol. 37 recto.

42 Camilla Murgia, « The Crafty Link: Fine Arts and Industrial Exhibitions under the Consulate and the Empire », dans Natacha Coquery, Jörg Ebeling, Anne Perrin Khelissa et Philippe Sénéchal (dir.), *« Les progrès de l'industrie perfectionnée »: luxe, arts décoratifs et innovation de la Révolution française au Premier Empire*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, p. 46-48.

43 RIBA, John Lewis Wolfe, *Travel Journal with sketches*, SKB.374.3, fol. 67 verso.

44 Progressivement les guides de voyage intègrent les arcs de triomphe du Carrousel et de l'Étoile, la Madeleine, la Bourse, l'Assemblée nationale et la colonne Vendôme dans leur parcours. Par exemple, dès 1820, le guide d'Edward Planta (le plus utilisé par les voyageurs anglais), intègre déjà tous ces édifices, alors même que certains ne sont pas achevés. Edward Planta, *A New Picture of Paris, or, The Stranger's Guide to the French Metropolis*, Londres, Samuel Leigh, 1820.

Toutefois, leur appréciation des monuments dont la construction est initiée par l'Empereur diffère (notamment selon leur sentiment national) et oscille entre admiration et rejet. Si l'engouement semble prédominer, il n'est pas univoque et repose plutôt sur la mise en parallèle récurrente de la France et de l'Angleterre. Dans le domaine des arts décoratifs, en revanche, l'unanimité règne et souligne la prééminence de la France dans la création de produits manufacturés de luxe.

Mais le séjour des architectes anglais à Paris eut-il un impact sur leurs productions ultérieures et, si oui, lequel ? Si certains édifices emblématiques de l'Empire napoléonien, tels que l'arc du Carrousel ou la colonne Vendôme, furent assez largement diffusés en Angleterre, il reste encore à expliquer précisément dans quelle mesure ils furent des modèles, ainsi que l'origine et les raisons de leurs adaptations[45]. Dans les arts décoratifs, l'inspiration napoléonienne apparaît davantage manifeste. Diana Davis a montré comment, grâce au rôle des marchands et des architectes, certains intérieurs anglais du XIXe siècle mélangent des décors empruntés à Percier et Fontaine (mais créés en Angleterre), avec du mobilier et des objets français de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècles[46]. La proximité franco-anglaise donne donc lieu à des circulations et des transferts intenses dont les manifestations architecturales et théoriques demeurent encore à explorer.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Constance Marq, *Le voyage des architectes anglais en France entre 1802 et 1830*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture, sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021-2022.

45 L'arc du Carrousel aurait en partie inspiré le projet de John Nash pour Marble Arch. Nash a, du reste, voyagé à trois reprises à Paris, en 1814, 1815 et 1818. Edward Morris, *French Art in Nineteenth-Century Britain*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 9-10.

46 Diana Davis, *The Tastemakers: British Dealers and the Anglo-Gallic Interior, 1785–1865*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2020.

COVER-ART DE SCIENCE-FICTION : UN AUTRE REGARD SUR L'ARCHITECTURE (ANNÉES 1960-1980)

MARIE BEAUVALET

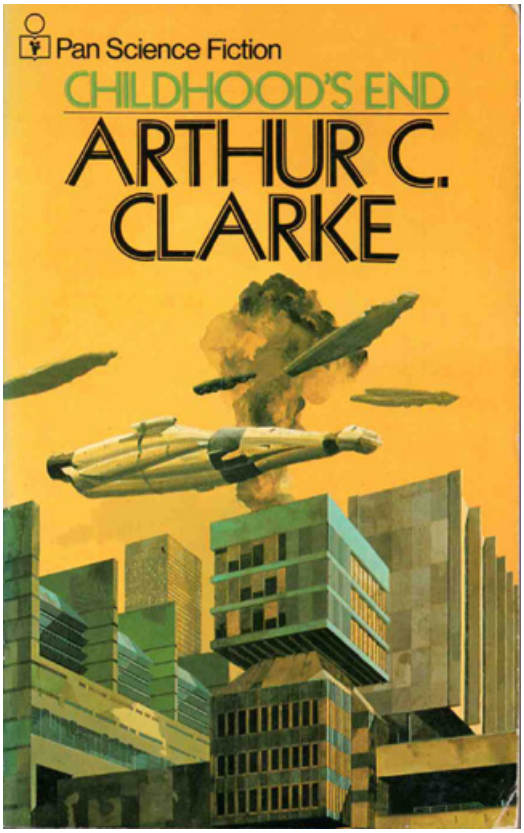

Fig. 1. Arthur C. Clarke, *Childhood's End*, Pan, 1972, ill. Chris Foss.

L'architecture s'arrête-elle aux projets, bâtis ou non, des architectes ? Comment considérer les représentations artistiques s'apparentant à des constructions et qui circulent, pour certaines à grande échelle, dans des sphères souvent étrangères au domaine de l'architecture ? La couverture de l'édition de 1972 du roman d'Arthur C. Clarke, *Childhood's End*[1], dessinée par l'illustrateur Chris Foss (né en 1946), est un bon exemple pour examiner les relations entre architecture et science-fiction (**fig. 1**). L'intrigue de ce roman porte sur l'intervention d'extra-terrestres (les Suzerains), qui empêchent les États-Unis et l'URSS de poursuivre leurs programmes spatiaux et qui créent, en quelques années, une utopie sur Terre. Pour réaliser la couverture de ce roman, Chris Foss choisit de recourir à un cadre bâti. Il présente un ensemble de constructions vu en contre-plongée, dominé par cinq vaisseaux des Suzerains et par ce qui ressemble au champignon d'une explosion nucléaire, un thème présent dans le livre. Les bâtiments mis en scène

1 Arthur C. Clarke, *Childhood's End*, Pan, 1972, ill. Chris Foss.

ont un gabarit imposant et semblent connectés les uns aux autres. À quelles sources architecturales a puisé Chris Foss, cette couverture revêtant des aspects vraisemblables et évoquant des constructions contemporaines ? Ainsi, la tour centrale, encadrée par des barres dont les parties supérieures sont scandées par des « murs » de béton entre lesquels se situent des verrières peut faire penser, par son assemblage de deux cubes par un niveau en pyramide tronquée, à la silhouette actuelle du centre Pierre-Mendès-France (Paris, 1971-1973, arch. : Michel Andrault et Pierre Parat).

Comment considérer cette couverture de Clarke ? S'agit-il d'un simple décor pour illustrer une publication, ou d'une composition architecturale à part entière ? La littérature de science-fiction se singularise par l'importance de son *cover-art*, grâce auquel les couvertures deviennent autant de panneaux publicitaires destinés à faire vendre le livre[2]. La représentation d'environnements bâtis, ou dans certains cas de vaisseaux spatiaux, y est très marquante et mérite d'être interrogée. Le genre littéraire de la science-fiction, sans doute plus encore que tout autre, apparaît ainsi comme un lieu d'expression privilégié pour percevoir une architecture « en creux », envisagée par des créateurs étrangers au domaine de l'architecture.

Les architectures représentées, au-delà de l'importance accordée à la chose bâtie au sein du récit, donnent matière à réflexion car elles offrent un point de vue autre pour envisager l'architecture telle qu'elle est imaginée par les artistes et proposée aux lecteurs. Dans cette contribution, après avoir montré comment constituer un corpus de couvertures de romans dans une optique d'histoire architecturale, nous envisagerons trois points. Il s'agira tout d'abord de cerner l'identité des illustrateurs et la place qu'ils donnent à l'architecture dans les illustrations, puis de mettre en avant les « libertés constructives » permises par ce médium et enfin, du fait des mécanismes de circulation de ces images, d'étudier par ce prisme les interactions entre les architectes et la science-fiction.

Établir un corpus de couvertures

L'établissement de ce corpus d'illustrations s'est fait par l'exploitation de deux outils dont les informations ont été croisées : *The Internet Speculative Fiction Database* (ou ISFDB)[3] et le site de l'association nooSFere[4]. L'ISFDB est une base de données bibliographique communautaire, alimentée depuis 1995, dont le but

2 Camille Bacon-Smith, *Science Fiction Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 199-200.

3 http://www.isfdb.org [consulté le 14 février 2024].

4 https://www.noosfere.org [consulté le 14 février 2024].

est de cataloguer des œuvres de science-fiction, *fantasy* et « horreur » de tous types : romans, nouvelles, magazines… La base contient des informations sur les auteurs, les artistes, les dates de publication(s), les récompenses obtenues, donne un aperçu des couvertures et propose une table des matières quand il s'agit de magazines. Grâce à un système de liens et de référencement, on peut accéder à la liste des rééditions et traductions, obtenir des informations sur l'auteur, l'éditeur, le format, le prix et surtout, pour la question qui nous intéresse ici, sur les illustrations et les illustrateurs. Quant au site de l'association nooSFere, une association dédiée à la mise en valeur et à la sauvegarde de la littérature de science-fiction en langue française fondée en 1999, il héberge également une base de données concernant aussi bien les auteurs que les illustrateurs, avec notamment des galeries d'images et les références des différentes éditions.

Afin d'identifier des couvertures revêtant un intérêt architectural, nous avons constitué une grille de lecture incluant principalement des critères urbains et de forme. Par exemple certains types de formes ou typologies sont récurrents comme les tours, les dômes, les sphères, les soucoupes ou encore les pyramides. Ont été également considérées les surfaces présentées, leur potentielle irrégularité ou fragmentation, leurs compositions avec des éléments concernant l'échelle et la forme, notamment celles qui peuvent donner l'impression d'un assemblage d'éléments technologiques, ce que l'on pourrait appeler une « techno-surface ». Parfois, les constructions présentent un aspect organique ou minéral et se fondent dans le cadre environnant. Figurent aussi des stations spatiales, qui prennent souvent la forme de « torus », c'est-à-dire d'anneaux alors très en vogue dans les milieux scientifiques[5], mais aussi artistiques. Grâce à cette grille de lecture, des couvertures semblant à première vue intéressantes mais ne remplissant en réalité aucun critère, ont pu être exclues, comme par exemple *The Santaroga Barrier*, illustrée par Paul Lehr (1930-1998)[6]. Notre corpus est constitué de 265 couvertures dont 128 titres (48.3% ont été publiés entre 1972 et 1979) pour lesquelles nous avons identifié 125 auteurs et 106 illustrateurs.

Les architectes des couvertures

Les illustrateurs sont souvent mal connus. Leur nom n'est pas toujours mentionné et, que ce soit en France ou dans les pays anglo-saxons, peu de travaux

5 On peut par exemple citer le rapport de la NASA de 1988 autour de la perspective de la construction à l'horizon 2025 de telles stations : A. J. Butterfield, W. F. Cuddihy, P. A Garn, C. B. King, M. J. Queijo, R. W. Stone, *Analysis of a Rotating Advanced-Technology Space Station for the Year 2025*, n° NAS 1.26 178345, 1988.

6 Frank Herbert, *The Santaroga Barrier*, Berkley, 1968, ill. Paul Lehr.

leur sont consacrés en dehors du dictionnaire bibliographique de Jane Frank sur les artistes du XXe siècle, un ouvrage avant tout dédié aux collectionneurs[7].

Angus McKie (né en 1951), l'un des principaux artistes britanniques signant des couvertures de livres[8], est le plus représenté dans le corpus avec 25 couvertures à son actif. Beaucoup de ses illustrations ont été publiées, notamment dans la série de livres *Terran Trade Authority* de Stewart Cowley[9], mais aussi dans des bandes-dessinées comme *Métal Hurlant*[10] et *Heavy Metal*[11], deux fameux magazines mensuels de science-fiction et bande-dessinée. Angus McKie s'est beaucoup inspiré du travail de Chris Foss[12] (16 couvertures dans le corpus) ; ce dernier, après avoir étudié l'architecture à Cambridge, se lance, une fois son diplôme obtenu, dans l'illustration. S'étant spécialisé dans la représentation des vaisseaux spatiaux, il travaille sur leur aspect géométrique, tirant une partie de son inspiration de sa formation ainsi que des ruines industrielles minières britanniques parcourues dans son enfance. Dans nombre de ses illustrations, Chris Foss met en scène des bâtiments gigantesques, jouant autant sur des contrastes de couleurs forts dans les architectures (rouge/blanc, noir/blanc) que sur le rapport aux arrière-plans.

D'autres artistes sont également prolifiques du point de vue de l'architecture. Vincent Di Fate (né en 1945, 15 couvertures), artiste américain, publie à partir de 1969 environ 4000 images dans le domaine de la science-fiction, mais travaille aussi pour des acteurs de l'aérospatiale et de la technologie comme la NASA (National Aeronautics and Space Administration) ou IBM[13]. En 1975, il participe au programme Apollo et peint à cette occasion de nombreuses œuvres astronomiques et spatiales. Il publie en 1997 un ouvrage-portfolio dans lequel il rassemble 675 illustrations de science-fiction sélectionnées à partir de la fin du XIXe siècle[14].

7 Jane Frank, *Science Fiction and Fantasy Artists of the Twentieth Century: A Biographical Dictionary*, Jefferson, McFarland & Co., 2009. On peut aussi citer l'article suivant : Gary P. Wolfe, « Science fiction and its editors », dans Edward James et Farah Mendlesohn (éd.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 96-109.

8 « McKie, Angus », Jane Frank, *Science Fiction and Fantasy Artists*, *op. cit.*, p. 338-339.

9 *Terran Trade Authority* series: Stewart Cowley, *Spacecraft, 2000 to 2100 AD: Terran Trade Authority handbook*, Secaucus, Chartwell Books, 1978 ; Stewart Cowley, *Spacewreck: Ghostships and Derelicts of Space*, New York, Exeter Books, 1979 ; Stewart Cowley, *Great space battles*, Secaucus, Chartwell Books, 1979 ; Stewart Cowley, *Starliners: Commercial Spacetravel in 2200 AD*, New York, Exeter Books, 1980.

10 Ce magazine français paraît entre 1975 et 1987.

11 Magazine américain, sur le même modèle que *Métal Hurlant*, publié depuis 1977.

12 « Foss, Chris », Jane Frank, *Science Fiction and Fantasy Artists*, *op. cit.*, p. 213-214.

13 « Di Fate, Vincent », *ibid.*, p. 171-173.

14 Vincent Di Fate, *Infinite Worlds: The Fantastic Visions of Science Fiction Art*, New York, Penguin Studio, 1997.

Fig. 2. Anne McCaffrey, *Restoree*, Corgi, 1976, ill. Angus McKie.

Frank Kelly Freas (1922-2005), qui collabore aussi avec la NASA, dessine en 1972 le badge de mission de Skylab I, première station-spatiale lancée par la NASA et entrée en service l'année suivante[15], ainsi que cinq affiches pour d'autres de ses programmes spatiaux[16]. Quant à Richard Powers (1921-1996, 11 couvertures), artiste américain très actif dans les années 1950-1960, il crée, dans un style proche du surréalisme, des couvertures détachées de toute approche narrative, s'appuyant sur des ambiances plus que sur des détails spécifiques puisés dans les textes.

Les parcours singuliers des illustrateurs génèrent une grande hétérogénéité en termes de socles de référence. Si la formation d'architecte de Chris Foss est à lier à sa connaissance et à son goût pour les environnements architecturaux, celles de Vincent di Fate, qui a étudié le design ou d'Angus McKie, élève de l'École des beaux-arts de Newcastle-upon-Tyne, peuvent expliquer leur recours à l'architecture dans leurs couvertures. Ainsi, pour *Future City*, Angus McKie recréé un panorama urbain détaillé et dense[17] et dans *Restoree,* il propose des constructions dont les parties hautes sont dérivées de l'opéra de Sydney (1957-1973, arch. : Jørn Utzon)[18]. (**fig. 2**)

15 Frank Kelly Freas, « Skylab Patchwork », *Analog Science fiction/Science Fact*, juin 1973, p. 10-19.
16 « Freas, Frank Kelly », Jane Frank, *Science Fiction and Fantasy Artists*, *op. cit.*, p. 221-223.
17 Roger Elwood, *Future City*, Sphere, 1976, ill. Angus McKie.
18 Anne McCaffrey, *Restoree*, Corgi, 1976, ill. Angus McKie.

L'architecture : d'élément du décor à sujet central

Entre les années 1950 et les années 1990, les couvertures de science-fiction présentent une évolution stylistique marquée. L'architecture y prend une importance croissante et devient non plus un élément du décor mais un sujet central. En effet, sans doute en raison du faible renouvellement des thèmes littéraires de la fin des années 1950 et du début des années 1960, les intrigues de science-fiction tournant toujours autour des mêmes stéréotypes[19], les couvertures publiées dans ces années sont très proches des magazines dits « *pulps*[20] », comme *Amazing Stories* et du style de Frank R. Paul (1884-1963). Artiste emblématique et premier illustrateur de magazines de science-fiction reconnu, Frank R. Paul met en scène, dans un style particulier et reconnaissable, un « sentiment d'émerveillement » devant traduire graphiquement l'atmosphère des récits. Dans les couvertures, la figure humaine a une place prépondérante, hommes en action et femmes éplorées et peu vêtues étant légion. Les alentours n'ont guère plus de valeur que celle de « décor » de scènes emplies d'action dans lesquelles les soucoupes volantes sont des occurrences fréquentes. De même, les fusées ont une apparence qui tient plus des pages des *comics* de l'Entre-deux-guerres – *Flash Gordon* par exemple – que d'engins spatiaux réellement développés au même moment. Bien que certains critiques reprochent à Frank R. Paul un manque de subtilité et de capacités techniques, son importance est reconnue par ses pairs, notamment Vincent di Fate, voire parfois par des architectes comme on le voit dans un article d'*Arts & Architecture* de 1982, le numéro présentant sur sa couverture même une illustration de Frank R. Paul[21]. Dans *Infinite Worlds* en 1997, Vincent di Fate met en avant l'apport thématique de Frank R. Paul, avec ses vastes paysages urbains et sa contribution à la création d'un réel environnement de science-fiction[22].

Un changement littéraire et iconographique s'amorce au début des années 1960, une évolution que l'on peut associer aux mutations technologiques de la période. Se concrétisent alors des espoirs mêlés de craintes qui vont devenir des ressorts de la science-fiction : l'utilisation de l'énergie nucléaire,

19 Damien Broderick, « New Wave and backwash: 1960-1980 », dans Edward James et Farah Mendlesohn (éd.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, *op. cit.*, p. 50.

20 Les *pulps* naissent aux États-Unis dans les années 1880 sous l'impulsion de Frank A. Munsey, éditeur d'un magazine de fiction gratuit pour enfants, *The Golden Argosy*. Au fur et à mesure, le terme de *pulp* en vient à décrire toute publication imprimée sur ce type de papier, avec des textes souvent perçus comme enfantins et des couvertures simples et de peu de valeur artistique : Robert Weinberg, « Part I. A century of science-fiction art – Historical Overview, to About 1975 », dans Jane Frank, *Science Fiction and Fantasy Artists*, *op. cit.*, p. 14-15.

21 George Slusser, « Beyond 1984 Utopia in Science Fiction », *Arts & Architecture*, vol. 2, n° 4, 1982, p. 43-55.

22 Vincent Di Fate, *Infinite Worlds*, *op. cit.*

les vols spatiaux et les alunissages, la puissance et l'importance accrues des systèmes informatiques, l'omniprésence et le pouvoir des médias de masse[23]. Une « nouvelle » école de science-fiction se fait jour[24] et le développement des romans de science-fiction, aux dépens des publications en feuilletons, se traduit par un rôle accru des couvertures[25]. Leur conception reflète la montée en puissance d'un mouvement d'avant-garde, avec des auteurs comme Michael Moorcock, Brian Aldiss, John Brunner ou Ursula K. Le Guin[26]. Les auteurs de la *New Wave* abordent des sujets plus « sérieux » que les invasions de soucoupes volantes des années 1940-1950 et proposent des changements thématiques, notamment autour du développement des questions de genre et de société, si bien que les représentations héroïques des couvertures d'*Amazing Stories* et des autres *pulps* ne cadrent désormais plus avec cette nouvelle littérature.

Mus par la volonté de refléter la variété et l'originalité des thèmes proposés par les auteurs de la *New Wave,* les artistes contribuent à traduire graphiquement ce renouveau. Ed Emshwiller (1925-1990) et, dans une moindre mesure, Richard Powers apparaissent ainsi comme des parangons de la transition esthétique du *cover-art*[27]. Les nouveaux choix se traduisent par le contraste entre l'emploi de teintes assez éteintes, faisant une place large aux tons gris et ocre, et de couleurs vives réservées aux personnages et aux détails significatifs. L'Homme perd son statut de sujet central des couvertures pour devenir une partie de l'environnement, quitte parfois à en disparaître. Lorsque les intrigues sont centrées sur des concepts abstraits, l'architecture est amenée à jouer un rôle prépondérant, voire à devenir le sujet de la couverture. Il semble bien qu'elle apparaisse, pour les artistes, comme une solution pour mettre en lumière une construction nouvelle de l'identité et/ou d'un autre monde. Qu'il s'agisse de bâtiments mis au centre

23 Michael M. Levy, « The New Wave, Cyberpunk, and Beyond: 1963–1994 », dans Neil Barron (éd.), *Anatomy of Wonder 4: A Critical Guide to Science Fiction*, New York, Bowker, 1995, p. 222 ; Helen Merrick, « Fiction, 1964–1979 », Mark Bould (ed.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Londres, Routledge, 2009, p. 102.

24 Gary P. Wolfe, « Science fiction and its editors », dans Edward James et Farah Mendlesohn (éd.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, *op. cit.*, p. 101.

25 Brian Attebery, « The magazine era: 1926-1960 – Emerging from the magazines », dans Edward James et Farah Mendlesohn (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, *op. cit.*, p. 46.

26 Helen Merrick, « Fiction, 1964–1979 », dans Mark Bould (éd.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, *op. cit.*, p. 102-112.

27 Joachim Boaz, « Adventures in Science Fiction Cover Art: The 1950s Surrealist Cityscapes of Richard Powers », *Science fiction and other suspect ruminations*, 1er août 2011, https://sciencefictionruminations.com/2011/08/01/adventures-in-science-fiction-cover-art-richard-powers-and-the-surrealist-cityscape/ [consulté le 23 janvier 2022].

de la composition, comme c'est souvent le cas chez Chris Foss[28], ou d'environnements urbains, une solution particulièrement appréciée par Paul Lehr[29], ce sont de véritables « portraits » architecturaux qui sont présentés au lecteur. Ce nouveau type de *cover-art* fait la part belle à des ambiances inquiétantes faisant écho à la peinture métaphysique et au surréalisme, comme les œuvres de l'artiste néerlando-italien Karel Thole (1914-2000), qui travaille également pour le magazine de science-fiction italien *Urania*[30].

Au cours des années 1980, les couvertures apparaissent de plus en plus chargées et détaillées. Progressivement, un art de l'hyper-visibilité se développe, que l'on peut à nouveau mettre en parallèle de l'émergence de nouveaux thèmes et genres de science-fiction, à l'image du cyberpunk. Du fait de l'explosion du domaine de l'information, de la communication et de l'informatique (l'usage du préfixe « cyber » découle du mot « cybernétique »), ce genre met souvent en scène des mondes urbains denses, déroutants, où le protagoniste est impuissant et à la merci de la technologie[31]. On peut y voir un prolongement de *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell, un roman dans lequel la population entière d'un État est surveillée par le gouvernement personnalisé sous la figure de « Big Brother[32] ». Dans les couvertures cyberpunks et de *hard science-fiction* de la fin des années 1970 et des années 1980, l'architecture est très présente. Les illustrateurs font ressortir le côté machiniste de l'architecture et des objets, tout comme dans le courant high-tech. Ainsi, la couverture de *Mémoire génétique* réalisée par Bob Layzell (né en 1940) présente un environnement urbain composé de structures aux surfaces accidentées, recouvertes d'éléments à l'apparence mécanique : une techno-surface[33]. De même, Angus McKie propose des illustrations ménageant une place importante à cet aspect technologiste et machiniste, comme par exemple la couverture de *Coefficient de sécurité Trois*[34].

Si l'évolution iconographique concerne surtout la scène anglo-saxonne, l'exemple de l'éditeur français Fleuve Noir, dont la collection « Anticipation »

28 Voir par exemple : Frank Herbert, *The Eyes of Heisenberg*, Sphere, 1973, ill. Chris Foss ; E. E. Smith 'Doc', *The Skylark of Space*, Panther, 1974, ill. Chris Foss.

29 Voir par exemple : Cordwainer Smith, *You Will Never Be The Same*, Berkley, 1970, ill. Paul Lehr ; Frederik Pohl, *The Years of the City*, Pocket, 1985, ill. Paul Lehr.

30 Karel Thole illustre les collections d'*Urania* de 1960 à 1998.

31 John Clute, « Science fiction from 1980 to the present », dans Edward James et Farah Mendlesohn (éd.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, *op. cit.*, p. 67-68.

32 George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Londres, Secker & Warburg, 1949.

33 Jean-Pierre Garen, *Mémoire génétique*, Paris, Fleuve Noir, 1978, ill. Bob Layzell.

34 K.-H. Scheer, *Coefficient de sécurité Trois*, Paris, Fleuve Noir, 1981, ill. Angus McKie.

éditée entre 1951 et 1997[35] compte plus de 2000 titres, permet de percevoir les différences dans les politiques d'illustration. La collection « Anticipation » présente une relative continuité du point de vue des couvertures, leur conception étant essentiellement confiée à deux illustrateurs : René Brantonne (1903-1979) et Gaston de Sainte-Croix (1904-1977)[36]. Puis, à partir des années 1980, Fleuve Noir cesse d'utiliser des œuvres inédites pour reprendre des couvertures britanniques et américaines déjà publiées. Ces dernières, qui relèvent donc quasiment toutes du réemploi, ont déjà servi à la publication d'une traduction[37], à d'autres ouvrages[38] ou ont déjà été utilisées comme illustrations internes. Ainsi, de nombreuses illustrations d'Angus McKie, « inédites » en tant que couvertures, paraissent chez Fleuve Noir dans cette décennie, comme la couverture de *La mémoire totale*[39], parue dans le livre illustré *Alien Landscapes*[40]. Ces couvertures, ne présentant pas ou peu de liens avec le texte, véhiculent tout un imaginaire visuel et architectural[41].

S'affranchir des contraintes : des architectures sans construction

Si certaines références architecturales sont évidentes et irréfutables, d'autres mobilisent davantage une « culture visuelle » partagée que des exemples précis. Beaucoup d'illustrateurs procèdent par codes, et l'évocation du bâti peut passer par l'usage de couleurs ou de formes rappelant des constructions. Ces dernières

35 Elle devient à cette date la collection « SF » ; « Fleuve Noir - Anticipation », ISFDB, https://www.isfdb.org/cgi-bin/pubseries.cgi?1023 [consulté le 2 février 2023].

36 Yves Frémion, *Brantonne au Fleuve Noir*, [s. l.], Éd. Kesselring, 1979 ; Yves Frémion, *Brantonne illustrateur*, Paris, Le Dernier terrain vague, 1983 ; Théophraste Epistolier (Yves Frémion), « Brantonne », *Charlie Mensuel*, n° 81, octobre 1975, p. 52-53 ; Jean Giraud, « Brantonne. Un visionnaire de l'imaginaire », *Horizon du fantastique*, n° 21, septembre 1972, n.p.

37 Clark Darlton, K.-H. Scheer, *The Thrall of Hypno*, Orbit, 1976, ill. Angus McKie ; Clark Darlton, K.-H. Scheer, *Alerte aux Antis [The Thrall of Hypno]*, Paris, Fleuve Noir, 1977, ill. Angus McKie.

38 Gerard O'Neill, *The High Frontier: Human Colonies in Space*, Corgi, 1978, ill. Angus McKie ; Pierre Suragne, *L'Enfant qui marchait sur le ciel*, Paris, Fleuve Noir, 1981, ill. Angus McKie.

39 Claude Ecken, *La mémoire totale*, Paris, Fleuve Noir, 1985, ill. Angus McKie.

40 Malcolm Edwards, Robert Holdstock, « Trantor: View from the top of the Luxor Hotel », *Alien Landscapes*, Mayflower Books, 1979, ill. Angus McKie.

41 Le décalage peut paraître tel que les éditeurs ou les auteurs introduisent parfois un paragraphe déconnecté de son contexte pour faire le lien entre image et écrit. Ce n'est qu'après 1987 que Fleuve Noir revient à des couvertures originales, dont la conception est confiée à des artistes français, et qu'est ainsi rétabli le lien entre couverture et contenu. Il serait intéressant de mener un travail plus complet sur les collections « Anticipation » et « SF » de Fleuve Noir pour étudier ce lien et la place dévolue à l'architecture dans les couvertures.

tranchent tantôt avec les alentours, donnant l'impression qu'il s'agit d'éléments manufacturés et/ou bâtis, tantôt s'y fondent, seuls quelques détails permettant d'identifier un élément architecturé. Par exemple, sur la couverture de *Cinnabar*[42], un réseau de tubes se détache sur un arrière-plan montagneux et enneigé. Les tubes verticaux sont rectilignes, tandis que les tubes horizontaux sont plutôt incurvés, certains sont joints au moyen de sphères alors que d'autres sont coudés. Cet enchevêtrement, qui forme une pyramide et semble ne pas avoir de sens d'un point de vue fonctionnel, évoque pourtant un ensemble bâti. La verticalité et la densité des tubes font penser à des tours, les courbes et les angles suggérèrent des réseaux de circulation et donnent de la profondeur. Les tubes, de couleur bleue ombrée de gris, de vert et de rouge, font penser à du verre miroir réfléchissant, à l'image de certains murs-rideaux en vogue dans les années 1970, comme par exemple le « Solarban » produit par PPG. Ce double vitrage pourvu d'un revêtement réfléchissant est notamment présenté dans les publicités pour différentes réalisations récentes publiées dans *Architectural Record*, un bâtiment abritant les services de la ville d'Atlanta (Géorgie, USA, arch. : Toombs, Amisano & Wells)[43], le Sears' Pacific Coast Headquarters à Los Angeles (Californie, USA, arch. Albert C. Martin and Associates)[44] ou encore l'immeuble Mountain Bell Plaza à Phoenix (Arizona, USA, arch. : Alfred Newman Beadle, 1972)[45]. Le bâtiment d'Atlanta et le cube Sears sont particulièrement spectaculaires, avec leurs deux « boîtes » vitrées reflétant l'environnement extérieur sans pour autant aveugler les passants : le bâtiment d'Atlanta est présenté sous le même angle, à des heures différentes, pour montrer la manière dont l'architecture change en fonction de la lumière et le cube Sears est décrit comme un « cube reflétant 168 pieds de nuages, de ciel et de coucher de soleil californien[46] ». On retrouve sur la couverture de *Cinnabar* des caractéristiques similaires de réfraction et d'abstraction. Le cube de verre miroir disparaissant dans le ciel devient un amas complexe de formes géométriques, se détachant sur un ciel bleu dont il reprend les couleurs (**fig. 3 et 4**). De même, sur la couverture de *Age of Miracles* de John

42 Edward Bryant, *Cinnabar*, Fontana, 1978, ill. Peter Goodfellow.

43 « PPG Environmental Glass is highly reflective, visually exciting and ever changing », *Architectural Record*, février 1971, p. 14-15.

44 « The idea for a perfect cube– PPG Solarban® 480 Twindow® insulating glass », *Architectural Record*, juin 1973, p. 92-93.

45 « PPG Solarban 550 Twindow » *Architectural Record*, mars 1975, p. 104-105.

46 « Result: a cube reflecting 168 feet of cloud, sky, and California sunset. While inside, Sears people have everything. Visual comfort, economically controlled temperature, and an open, space-age quality that complements the building's pristine shape » : « The idea for a perfect cube », *Architectural Record*, art. cité.

Brunner[47], l'illustrateur évoque la silhouette de nombreux bâtiments au moyen de traits lumineux jaunes, verts et rouges. De manière moins lisible d'un point de vue structurel mais similaire du point de vue des moyens, un assemblage de traits lumineux compose la couverture de *City of Illusions*[48].

Fig. 3. « PPG Environmental Glass is highly reflective, visually exciting and ever changing », *Architectural Record*, février 1971, p. 14.

47 John Brunner, *Age of Miracles*, Ace, 1973.
48 Ursula K. Le Guin, *City of Illusions*, Ace, 1967, ill. Jack Gaughan.

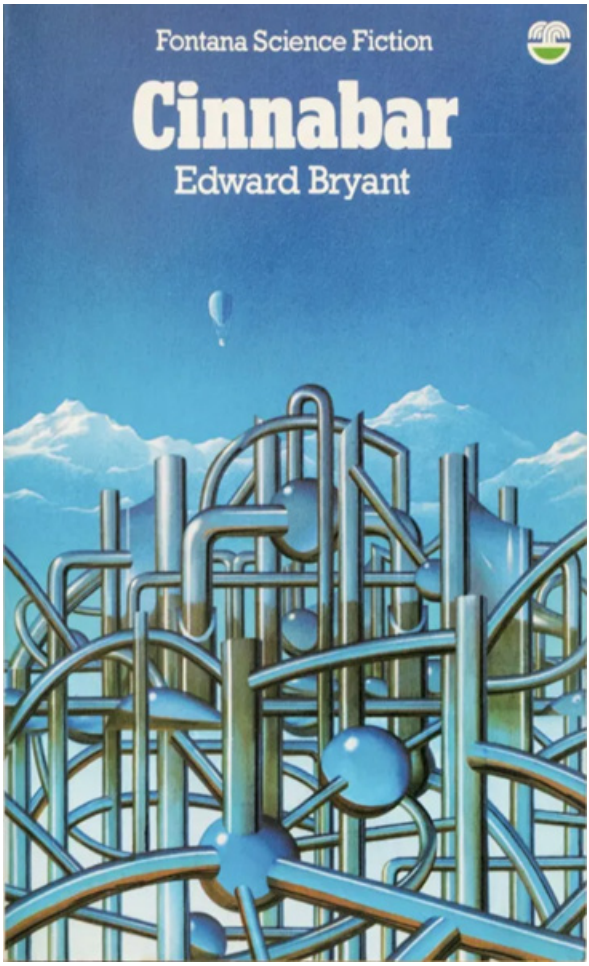

Fig. 4. Edward Bryant, *Cinnabar*, Fontana, 1978, ill. Peter Goodfellow.

Les illustrateurs peuvent aussi donner à voir des éléments à première vue construits, sans pour autant pouvoir affirmer qu'il s'agit d'architecture. Par exemple, la couverture de *The Anarchistic Colossus* présente un dôme transparent flottant dans le ciel, à l'intérieur duquel on aperçoit un autre dôme percé sur toute sa surface de découpes circulaires, des faisceaux de câbles ou des tuyaux partant de l'ensemble[49] (**fig. 5**). De même, sur la couverture de *The Interpreter*[50], un personnage se détache sur un ensemble de structures faites de sphères

49 A. E. van Vogt, *The Anarchistic Colossus*, Pan, 1979.
50 Brian Aldiss, *The Interpreter*, New English Library, 1972, ill. Bruce Pennington.

transparentes empilées évoquant plutôt une forêt que des bâtiments. Pourtant, pour deux autres couvertures qui présentent des structures similaires faites de sphères et bulles cristallines, il ne fait aucun doute que ce sont des ensembles bâtis (*The Silkie* et *Operation Time Search*[51]).

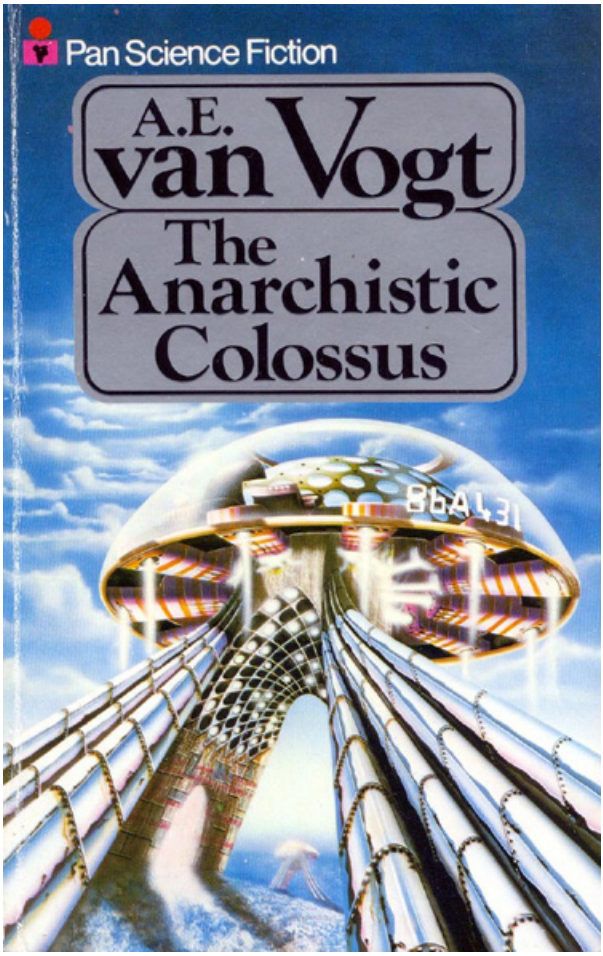

Fig. 5. A. E. van Vogt, *The Anarchistic Colossus*, Pan, 1979.

51 A. E. van Vogt, *The Silkie*, New English Library, 1973, ill. Bruce Pennington ; Andre Norton, *Operation Time Search*, Ace, 1977, ill. Jack Gaughan.

Diffuser et réutiliser : les circulations d'images de science-fiction

La réédition de romans de science-fiction est une pratique tellement courante qu'elle apparaît presque comme une norme. Tantôt la couverture est conservée telle quelle pour le même livre, tantôt non. Celle proposée par Bruce Pennington pour *The Canopy of Time* de Brian Aldiss (1971) est ainsi réutilisée pour au moins cinq ouvrages – sans compter les rééditions[52]. Les illustrations des couvertures servent également pour des livres d'auteurs différents, publiés à des dates parfois éloignées. Ce « recyclage » témoigne de la circulation internationale des images de science-fiction et, en l'occurrence, d'architectures. En témoignent les couvertures de Fleuve Noir qui constituent un vecteur d'entrée dans l'ère culturelle française de thèmes graphiques jusqu'alors très éloignés de la production de René Brantonne et de Gaston de Sainte-Croix. Ces pratiques favorisent la diffusion d'images architecturales auprès du grand public, ce d'autant que ces livres sont peu onéreux et qu'une partie non négligeable est ensuite redistribuée par des revendeurs de seconde main[53].

Il est possible – et même assez amusant – de retracer le parcours de certaines œuvres dans des mediums et des environnements variés, sur des périodes plus ou moins longues. Certains ouvrages sont particulièrement remarquables pour le réemploi quasi-systématique d'illustrations déjà publiées sous la forme de couvertures : *Terran Trade Authority* (1978-1980, quatre livres[54]) et *Galactic Encounters* (1979-1980, six livres[55]) de l'auteur britannique Stewart Cowley, qui publie également sous le nom de Steven Caldwell, en sont des exemples frappants. De même, sur les 46 illustrations intérieures de *Spacecraft, 2000 to 2100 AD*, une seule est originale[56]. Accompagnant les descriptions de vaisseaux

52 Brian Aldiss, *The Canopy of Time*, New English Library, 1971, ill. Bruce Pennington.

53 Le prix indiqué pour 1981 est de 13 francs, ce qui correspond à environ 5 euros en devise 2021. Il est difficile de donner des prix pour les ouvrages parus avant la loi du 10 août 1981 sur le prix unique du livre, dite « loi Lang ». Ce n'est qu'à partir de cette loi que les éditeurs fixent un prix pour les ouvrages que les revendeurs sont obligés de respecter.

54 *Terran Trade Authority* series, *op. cit.*

55 *Galactic Encounters* series : Steven Caldwell, *Aliens in Space: An Illustrated Guide to the Inhabited Galaxy*, New York, Crescent Books, 1979 ; Steven Caldwell, *Star Quest: An Incredible Voyage into the Unknown*, New York, Crescent, 1979 ; Steven Caldwell, *The Fantastic Planet: A World of Magic and Mystery*, New York, Crescent, 1980 ; Steven Caldwell, *Dangerous Frontiers: The Fight for Survival on Distant Worlds*, Maidenhead, Intercontinental Book Productions, 1980 [titre US : *Settlers in Space: The Fight for Survival on Distant Worlds*] ; Steven Caldwell, *Worlds at War: An Illustrated Study of Interplanetary Conflict*, New York, Crescent Books, 1980 ; Steven Caldwell, *Space Patrol: The Official Guide to the Galactic Security Force*, New York, Crescent Books, 1980.

56 Il s'agit de *Mobas* : Stewart Cowley, *Spacecraft, 2000 to 2100 AD*, *op. cit.*, 1978, p. 47.

spatiaux, de guerres galactiques et de ruines spatiales de Cowley, de nombreuses illustrations sont en pleine page, parfois même en double page. Sur nombre de ces planches, les vaisseaux sont présentés au sein d'espaces architecturés au caractère souvent dramatique et spectaculaire. Plusieurs illustrations peuvent servir pour un même « objet » : par exemple, deux sont proposées pour « Miami Spaceport », présenté par Cowley comme le plus grand port spatial de la galaxie. La première, une station spatiale composée de pyramides, œuvre de Colin Hay (né en 1947), a été publiée pour la première fois en 1974 pour la couverture d'un roman de Leo P. Kelly, *The Man from Maybe*[57]. Quant à la seconde, présentée en pleine page, c'est la couverture du roman d'Anne McCaffrey, *Restoree*, réalisée par Angus McKie[58] (**fig. 2**). Ce choix pour le « Miami Spaceport » est d'autant plus étonnant que le bâtiment représenté par McKie repose sur ce qui semble être une falaise, un relief géographique largement absent de la Floride. Cette illustration est de nouveau reprise pour cinq autres ouvrages entre 1983 et 1999, sans compter deux rééditions de *Restoree* en 1977 et en 1980. L'illustration de Colin Hay connaît elle aussi plusieurs usages, notamment pour un roman de Pierre Suragne publié chez Fleuve Noir en 1977[59] et un roman de A. E. van Vogt, en 1978[60].

En réattribuant aux images un sens et un usage inédits, les illustrateurs façonnent un nouveau récit graphique et les éditeurs contribuent à une stratification sémantique. Les réutilisations permettent aussi une diffusion très large des images et de l'esthétique qu'elles véhiculent. Dépassant les frontières de la science-fiction, ces illustrations font partie intégrante d'une culture visuelle qui n'est plus seulement celle du lecteur, comme on peut le voir avec *Promised Land* d'Angus McKie. Cette œuvre trouve une nouvelle actualité en 1978 où elle est publiée deux fois, en tant que couverture d'un roman de Brian Stableford[61], et comme illustration de l'*Interstellar Queen* dans *Spacecraft, 2000 to 2100 AD*[62]. Elle connaît également des usages plus ésotériques : elle constitue la pochette d'*Hypotheisis* de Vangelis, un album de jazz et de musique électronique expérimentale, sorti lui aussi en 1978 et elle est utilisée la même année dans un clip

57 L'illustration est présentée page 60 ; elle est reprise de Leo P. Kelly, *The Man from Maybe*, Coronet, 1974, ill. Colin Hay.

58 Anne McCaffrey, *Restoree*, Corgi, 1976, ill. Angus McKie.

59 Pierre Suragne, *La cité au bout de l'espace*, Fleuve Noir, 1977, ill. Colin Hay.

60 A. E. van Vogt, *The Gryb*, Zebra, 1978, ill. Colin Hay.

61 Brian Stableford, *Promised Land*, Pan, 1978, ill. Angus McKie.

62 Stewart Cowley, *Spacecraft, 2000 to 2100 AD*, *op. cit.*, p. 58. Cette illustration a elle aussi été republiée en tant que couvertures à maintes reprises, et elle aussi a servi de couverture au Fleuve Noir (Dan Dastier, *Les androïdes meurent aussi*, Paris, Fleuve Noir, 1979, ill. Angus McKie).

vidéo de la chanson « Space Rescue » du groupe de disco espagnol Zoom, un clip diffusé dans l'émission « Sumarísimo » de la télévision nationale espagnole TVE[63]. D'autres fonds du clip sont également dus à Angus McKie, dont la couverture du roman *Realm of the Tri-Planets*, aussi publié dans *Spacecraft* sous le nom de « K13 Shark[64] ».

Le « recyclage » d'illustrations contribue à une « re-fictionnalisation » de l'architecture présente dans les illustrations. En représentant des bâtiments existants, parfois célèbres voire même iconiques, les illustrateurs contribuent à la circulation d'images d'architecture. Gino D'Achille (1935-2017) par exemple, pour l'illustration de *Undersea City* de Frederik Pohl, reprend de manière littérale les trois tours du pavillon de l'État de New York à la foire internationale de New York 1964 (1962-1964, arch. : Philip Johnson, Richard Foster)[65] (**fig. 6**). De même, Peter Jones (né en 1951) utilise la pyramide Transamerica de William L. Pereira (San Francisco, 1968-1972) dans son illustration du roman de A. E. van Vogt, *The Undercover Aliens*[66]. Jones reprend la partie supérieure du building californien pour l'insérer, comme pièce maîtresse, dans l'arrière-plan d'un paysage urbain aux teintes orange. Plusieurs buildings iconiques de New-York, noyés sous les eaux, constituent la couverture de *Three for Tomorrow*[67], dessinée par Eddie Jones (1935-1999) : le siège de l'ONU (1949-1952, arch. : Harrison Wallace et le bureau du design), le Met Life building (1958-1963, arch. : Walter Gropius, Emmery Roth & Sons & Pietro Belluschi), le Chrysler building (1928-1930, arch. : William van Alen) et l'Empire State building (1929-1921, arch. Shreve, Lamb & Harmon).

63 La vidéo est accessible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=wXoXNOW25io [consulté le 26 avril 2023].

64 K. H. Scheer, *Realm of the Tri-Planets*, Orbit, 1978, ill. Angus McKie ; Stewart Cowley, *Spacecraft, 2000 to 2100 AD*, *op. cit.*, p. 37.

65 Frederik Pohl, *Undersea City*, Ballantine, 1971, ill. Gino D'Achille.

66 A. E. van Vogt, *The Undercover Aliens*, Panther, 1976, ill. Peter Jones.

67 Arthur C. Clarke (éd.), *Three for Tomorrow*, Sphere, 1972, ill. Eddie Jones.

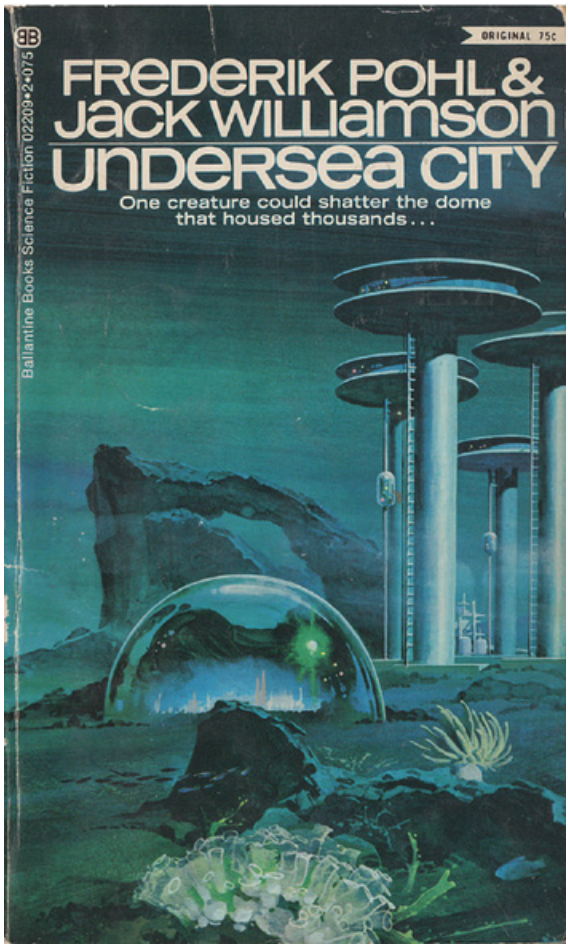

Fig. 6. Frederik Pohl, *Undersea City*, Ballantine, 1971, ill. Gino D'Achille.

Des mondes poreux : architecture et science-fiction

Quels enseignements peut-on tirer du fait que l'architecture gagne en importance dans le *cover-art* pour la compréhension de la scène architecturale contemporaine ? Le parallèle le plus évident est certainement celui que l'on peut faire avec Archigram. Ce groupe britannique, composé de six architectes – Peter Cook (né en 1936), Ron Herron (1930-1994), David Greene (né en 1937), Warren Chalk (1927-1988), Dennis Crompton (né en 1935), Mick Webb (né en 1937) – est notamment connu pour ses propositions architecturales et urbanistiques iconoclastes et prospectives. Ils puisent dans la culture populaire (le *low*),

notamment américaine et anglo-saxonne, la société de consommation, les bandes-dessinées et la science-fiction pour nourrir le renouvellement de leur champ disciplinaire (le *high*). On peut d'ailleurs, à ce propos, faire le parallèle avec la *New Wave* qui puise dans le *high* pour donner au *low* et contribuer ainsi à cette culture populaire. Archigram propose des environnements urbains autres autour de concepts tels que la mobilité, un thème très courant dans la science-fiction et qui, grâce aux livres et aux magazines, pénètre dans toutes les sphères de la société. Archigram s'appuie sur cette imagerie issue en grande partie des bandes-dessinées des années 1930-1940, comme dans la quatrième livraison de leur magazine[68]. Ils ne sont pas les seuls : dans sa « Proposition pour un nouvel ordre urbain », Johannes Peter Holzinger (né en 1936) invite à sortir de la vision d'un système de référence « d'un monde tellurique » pour penser un « monde planétaire », avec des propositions qui s'articulent autour de « clusters dont le principe d'accroissement est celui de la division cellulaire » et qui permettent des extensions en fonction des besoins[69]. Ce type d'architecture modulaire et proliférante, tel qu'il est proposé dans les pages de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, revient régulièrement dans les illustrations de science-fiction, architecture, littérature et illustrations semblant se nourrir mutuellement. Ainsi, la couverture de *Space Mail* de Paul Alexander (1937-2021) sur laquelle des excroissances organiques transparentes s'agrègent aux structures principales[70], peut faire penser aux travaux de Jean-Louis Chanéac (1931-1993) sur les cellules et bulles parasites (**fig. 7**).

68 « Amazing Archigram / Zoom », *Archigram Magazine*, n° 4, 1964.

69 « Proposition pour un nouvel ordre urbain – Villes nouvelles », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 146, octobre-novembre 1969, p. 98-99.

70 Isaac Asimov, *Space Mail, Volume II*, Crest, 1982, ill. Paul Alexander.

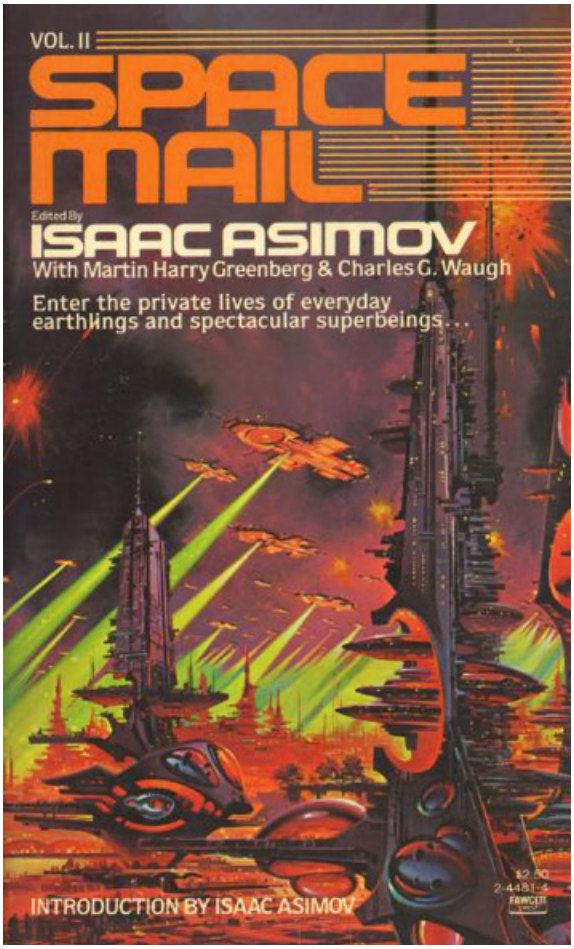

Fig. 7. Isaac Asimov, *Space Mail, Volume II*, Crest, 1982, ill. Paul Alexander.

S'il est difficile de mesurer la diffusion et l'impact des couvertures de science-fiction sur les architectes, l'exemple de Norman Foster (né en 1935) peut néanmoins servir de point de départ. L'architecte se rappelle en effet avoir été, dans sa jeunesse, un lecteur avide de *comics* de science-fiction et du magazine de bande-dessinée britannique *Eagle*[71]. Cet hebdomadaire, paru entre 1950 et 1969, a eu un impact significatif, le premier numéro datant d'avril 1950 ayant été diffusé à près de 900 000 exemplaires. Sa dimension historique est reconnue,

71 Luis Miguel (Koldo) Lus-Arana, « Comics and architecture: a reading guide », Jonathan Charley (ed.), *The Routledge Companion on Architecture, Literature and The City*, Abingdon, Routledge, 2018, p. 347-384.

notamment pour la relation entre les super-héros britanniques, à l'image de Don Dare, pilote du futur, la science-fiction et la technologie[72]. *Eagle* a inspiré de nombreux artistes et architectes, dont Norman Foster qui le présente comme un élément ayant contribué à modeler son style architectural. Il demande d'ailleurs, en 1983, à l'un des dessinateurs de la revue de créer un poster pour son centre de distribution Renault à Swindon, publié dans *Architectural Review*[73]. Norman Foster cite au même titre l'influence du jeu de construction « Meccano » sur sa vision de la construction[74]. De même, l'architecte Gunnar Birkerts (1925-2017), dans un article publié dans *Architectural Record* de 1971, affirme pour sa part que son Computer Center Facility d'IBM-MCISC (Sterling Forest, 1970-1972) est un clin d'œil au « monolithe » du film de Stanley Kubrick, *2001 : A Space Odyssey* (1968). Comme en témoignent ces quelques exemples, la lecture de livres et de périodiques ou le visionnage de films et de séries de science-fiction ne sont pas sans effets sur la culture des architectes, un aspect qu'il serait intéressant de creuser.

De même que Charles Jencks (en particulier dans *Architecture 2000*) et Reyner Banham montrent que les fictions spatiales sont à mettre en rapport avec la scène architecturale, les productions bâties ou représentées doivent être insérées dans un contexte narratif[75]. Les couvertures de romans de science-fiction ouvrent ainsi de nombreuses perspectives d'étude pour l'histoire de l'architecture. Elles constituent un corpus d'architectures non bâties, produites par des non-architectes, diffusées auprès d'un public large et touchant à différentes sphères de la société, érudites ou non. En créant des architectures ou en reprenant des constructions existantes, en les intégrant dans un nouveau cadre, en les requalifiant dans ce contexte et en en modifiant ainsi la lecture, les illustrateurs de *cover-art* contribuent à diffuser une image architecturale témoignant de circulations complexes qui sont à mieux explorer.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Marie Beauvalet, *Science et fantasme : l'architecture en miroir d'une culture de la conquête spatiale (1957-1986)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, décembre 2023.

72 Chris Murray, *The British Superhero*, Jackson, University Press of Mississippi, 2017.

73 Johnathan Magnus Ledgard, « The Foster's new world », dans Luis Fernández-Galiano (éd.), *Norman Foster Drawings 1958-2008*, Londres, Ivorypress, 2010 ; Jon Jardine, *Adventures in Space. The Architecture of Science Fiction*, Édinbourg, The Royal Incorporation of Architects in Scotland, 2016, p. 55.

74 Yukio Futagawa, *Norman Foster (*Global Architecture *Document Extra)*, Tokyo, ADA Edita, 1999.

75 Charles Jencks, *Architecture 2000: Predictions and Methods*, Londres, Studio Vista, 1971 ; « Summa Galactica », dans Reyner Banham, *Design by Choice*, New York, Rizzoli, 1981, p. 137-140.

PARTIE 4

ARCHITECTURE, RENOUVELLEMENT ET ADAPTATION

LE MUSÉE MALRAUX DU HAVRE : ARCHITECTURES ET DÉMOCRATISATION CULTURELLE (1961-2006)

MARION GEORGEL

Il y a un peu plus de soixante ans, en 1961, un nouveau navire culturel accoste face au port du Havre. La prouesse est moins maritime que constructive. Transcription moderne de la métaphore navale, cet édifice est conçu comme un lieu culturel généreux et inventif, un lieu où se rencontrent tous les arts. Premier musée reconstruit après la Seconde Guerre mondiale en France, le musée Malraux (**fig. 1**) est réalisé par Guy Lagneau (1915-1996) et Raymond Audigier (1907-1987). Selon les principes novateurs de transparence et de flexibilité, il doit marquer une étape nouvelle dans l'histoire de la muséographie[1]. Au travers de ce projet, les concepteurs interrogent le sens et le rôle même du musée. À l'époque, aucune définition officielle n'est établie comme le fait à présent le Conseil international des musées[2] : « Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances[3] ». À côté des missions de conservation et de présentation, cette définition intègre les pratiques d'étude, d'éducation et de plaisir déjà en usage dans les tout premiers musées, alors privés ou semi-publics. L'ouverture à un public élargi est au cœur de la politique de la création du musée du Havre et affecte la programmation, tout comme le mode de présentation des collections. En effet, naissant dans le contexte dynamique des politiques de Reconstruction,

1 Selon le dictionnaire Larousse, la muséographie constitue l'ensemble des notions techniques nécessaires à la présentation et à la bonne conservation des œuvres des musées.

2 Le conseil international des musées, plus communément appelé ICOM (International Council Of Museums) créé en 1946, est la seule organisation de musées et de professionnels de musées à l'échelle mondiale. Elle a pour mission de promouvoir et protéger le patrimoine culturel et naturel, présent et futur, tangible et intangible.

3 D'après les statuts de l'ICOM, adoptés lors de l'Assemblée générale extraordinaire à Prague, République Tchèque, le 24 août 2022, n.p.

le musée marque une rupture architecturale mais également culturelle. En qualité de musée-maison de la culture, il occupe résolument une position avant-gardiste parmi les musées français, qui, depuis l'année 1937 marquée par l'ouverture de trois grandes institutions parisiennes[4], semblent quelque peu endormis. Les architectes doivent alors répondre à l'accueil d'un public plus nombreux et à des attentes multiples. En effet, il n'est plus question de s'adresser aux seuls amateurs éclairés ou aux chercheurs. Lieu des plus fructueuses confrontations internationales et instrument de culture par excellence, le musée cesse d'être un banal sanctuaire, fréquenté par quelques rares spécialistes, pour devenir l'un des foyers urbains les plus indispensables et les plus vivants en même temps que l'une des institutions caractéristiques de notre civilisation. Désormais, le musée du Havre doit donc occuper une place privilégiée dans la cité.

Fig. 1. Vue aérienne du musée-maison de la culture, Carte postale, La Cigogne, 1964, Archives municipales du Havre, 4Fi1305 (sous réserve des droits appartenant à des tiers)

En 1967, la maison de la culture quitte le bâtiment. Aucune nouvelle répartition des espaces ne suit ce changement de destination. Trente-cinq ans après sa construction, le musée s'impose alors comme une très belle réalisation des années 1960, dont la perception mérite d'être préservée. Le bâtiment apparaît plus comme une référence de l'histoire de la muséographie que comme un

4 En effet, l'année 1937 voit l'ouverture du musée des Travaux publics, du Palais de Chaillot ainsi que du Palais de Tokyo.

simple contenant. La situation exceptionnelle du musée, la transparence de son architecture contribuent à faire de cet élément naturel l'un des paramètres et le défi majeur de sa réhabilitation, sous la direction de la conservatrice Françoise Cohen[5] et l'architecte Laurent Beaudouin[6]. Plutôt que de nier la forme de l'institution, le système de regard qu'elle organise autour des œuvres, l'objectif est de les remettre en perspective au sein d'un nouveau projet[7]. Les travaux entrepris relèvent donc à la fois d'une restructuration, mais aussi d'une mise en valeur de cette architecture. De plus, malgré l'absence de protection du bâtiment et la liberté totale laissée aux participants par le cahier des charges du concours[8] pour réaménager le musée, Laurent Beaudouin opte pour une approche consultative en faisant appel à Guy Lagneau. Cette démarche vise à éviter une rupture radicale souvent associée à la restructuration, préférant plutôt prolonger l'esprit initial du lieu. Ainsi, l'intention de maintenir une certaine filiation est clairement exprimée. L'exemple du Havre, depuis les débuts du musée jusqu'à sa restructuration, démontre l'indissociabilité entre la muséographie, la collaboration entre architectes et conservateurs, l'architecture et les politiques culturelles.

Cet article propose donc, en étudiant le musée depuis sa création à la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à sa réorganisation en 1995, de dresser une première chronologie jusqu'à présent inexistante. Cette mise en perspective, placée sous le double prisme de l'architecture et des politiques culturelles, permet de comprendre les enjeux centraux de l'histoire de cette institution.

5 Conservatrice à la tête du Musée d'art moderne André-Malraux du Havre, Françoise Cohen prend par la suite, en 2002, la direction du Carré d'Art, musée d'art contemporain de Nîmes. Après un passage au Fonds national d'art contemporain (FNAC), à la Fondation Louis Vuitton et en tant que directrice de l'Institut du monde arabe (IMA) de Tourcoing, elle est nommée, en novembre 2022, directrice artistique de l'Institut Giacometti, à Paris.

6 Né à Nancy en 1955, Laurent Beaudouin obtient son diplôme d'architecte en 1979. Pensionnaire de la Villa Médicis « hors les murs » à New York en 1983, il mène depuis 1977 de nombreux projets de restructuration urbaine, de logements et de maisons individuelles. Lauréat de concours pour des institutions culturelles depuis 1990, il a réalisé des projets tels que l'extension du musée des Beaux-Arts de Nancy et la médiathèque de Poitiers. Son travail a été récompensé par des prix prestigieux tels que l'Équerre d'Argent et le prix Mies van der Rohe pour l'architecture européenne. Parallèlement à sa carrière, il enseigne dans plusieurs écoles d'architecture.

7 *Programme du concours*, Le Havre, 18 novembre 1991, Archives du musée d'art moderne André-Malraux Boîte 13.

8 *Ibid*.

La création du premier musée-maison de la culture

Situé face à l'entrée du port du Havre, le musée Malraux offre une vue remarquable, en relation directe avec la mer, privilège que peu de musées au monde partagent. La Normandie est connue pour la beauté de sa lumière qui a fait d'elle, à la période impressionniste, l'une des grandes régions de la peinture[9]. La collection du musée propose d'ailleurs un panorama de la peinture du XVIIe siècle au XXe siècle. Élément d'identité du bâtiment, des œuvres qu'il contient et du littoral normand, la lumière naturelle, vivante s'impose comme l'une des clés d'appréhension de l'espace et des collections du musée[10]. L'utilisation du verre et du métal pour la construction fait également de l'édifice un témoin important de l'architecture du XXe siècle[11].

Pourtant, Le Havre n'était pas à l'origine destiné à jouer un rôle clé dans l'histoire culturelle et muséale de la France. Après la destruction de son musée en 1944, le plan de reconstruction dirigé par Auguste Perret ne prévoit pas sa restitution[12]. Le maire envisage plutôt d'installer les collections dans un grand hôtel en bord de mer, mais ce projet[13] se révèle impossible à réaliser malgré ses avantages financiers potentiels. Petit à petit, l'idée d'un nouveau bâtiment émerge, avec la participation d'acteurs nationaux tels que Georges Salles, directeur des Musées de France. Plus tard, en 1952, Alphonse Saladin, le conservateur en poste, est considéré comme étant trop avancé en âge pour diriger efficacement le projet. Par conséquent, il est remplacé par Reynold Arnould. Les architectes sont également sélectionnés, mais à la différence de la méthode employée lors de la rénovation de 1999, la construction ne fait pas l'objet d'un concours public. C'est après avoir vu une des réalisations de Guy Lagneau que Georges Salles, en accord avec le nouveau conservateur, désigne directement le maître d'œuvre. Ceci confère un avantage double : non seulement cela permet d'optimiser le temps, mais également de garantir que

9 *Catalogue des œuvres appartenant aux Collections de la Ville du Havre. Présentées à l'occasion de l'Inauguration du Musée-Maison de la culture le 24 juin 1961*, Ville du Havre, Le Havre, 1961, p. 4, AN 20160408/5.

10 François Lamarre, « Un pionnier de la transparence », *L'Empreinte*, n° 44, mars 1999, p. 41-44.

11 Pascale Joffroy, *La réhabilitation des bâtiments : conserver, améliorer, restructurer les logements et les équipements*, Paris, Le Moniteur, 1999, p254.

12 Joseph Abram, *Le Havre, la ville reconstruite par Auguste Perret : proposition d'inscription du centre reconstruit du Havre sur la liste du patrimoine mondial*, dossier Unesco (Ville du Havre), Le Havre, 2005, p. 79.

13 Cette solution plus économique sera choisie par d'autres villes touchées par la guerre comme Caen qui décida d'installer le musée dans le château de la ville, bâtiment historique épargné par les bombardements. Dans ces nouveaux locaux, le musée des Beaux-Arts est inauguré en 1971.

l'architecture sera en parfaite concordance avec les aspirations modernistes du projet. Et cela, malgré le manque de développement théorique sur le concept muséal et l'absence d'expérience dans la création d'infrastructures, tant pour Guy Lagneau que pour Raymond Audigier, avec qui il s'est associé.

En contraste avec Laurent Beaudouin, dont le parcours inclut déjà la conception réussie de plusieurs médiathèques et la restauration fructueuse du musée des Beaux-Arts de Nancy, le choix pour la construction, s'est orienté vers une nouvelle génération d'architectes, dissidents de l'Atelier de Perret[14], jugés porteurs d'un potentiel novateur.

L'édifice est conçu pour qu'il soit un organisme vivant, un acte de création continue, un véritable outil de travail pour les conservateurs. Pensé en prenant au mieux en compte les besoins des futurs usagers du musée, le projet doit avant tout répondre à un programme hybride de musée-maison de la culture, lié à la démocratisation des arts. Aussi, les dispositifs ne doivent pas être contraignants, mais, au contraire, offrir la possibilité de modifier les espaces afin d'accueillir les différentes activités (**fig. 2**). Pour ce faire, les architectes cherchent à travailler une architecture souple, flexible, légère et transparente, notamment *via* le choix des matériaux et la maîtrise de l'éclairage (**fig. 3**). Le musée-maison de la culture du Havre fait l'objet d'une réflexion extrêmement poussée et novatrice en matière d'architecture. Cela passe certes par les aménagements intérieurs et les dispositifs muséographiques, mais aussi *via* des éléments constructifs très innovants comme le paralume conçu par Jean Prouvé par exemple[15]. En termes d'architecture et de muséographie, outre le paraplume, l'institution expérimente des solutions telles que la transformabilité du bâtiment, ou encore la confrontation directe des œuvres avec le paysage qui en font un édifice « phare de la modernité pour le caractère pionnier de sa construction et de son programme[16] ». Le Havre se trouve ainsi bientôt doté d'un musée qui, bien que

14 Guy Lagneau, ancien élève de Perret à l'École nationale des Beaux-Arts, est un membre dynamique du troisième atelier Perret (1942-1954). Il enseigne ensuite à l'atelier Vivien (1950-1952) avant de fonder son propre atelier (1952-1958). Les deux hommes collaborent sur le projet de reconstruction du Havre tout comme Perret le fait avec Raymond Audigier en le choisissant pour l'assister dans la reconstruction de l'église paroissiale Saint-Joseph, démolie lors des bombardements de septembre 1944.

15 En ce qui concerne l'éclairage zénithal, les architectes posent en principe qu'il faut obtenir avant tout une lumière de qualité et ils pensent que le meilleur moyen d'y arriver est de donner sa qualité à la lumière avant qu'elle ne vienne frapper le toit. Pour cela, ils vont faire appel à Jean Pouvé qui va dessiner un paralume en aluminium, composé d'un ensemble de lames opaques, servant de diffuseur et répartissant la lumière sur l'ensemble du plafond. Cf. Dessins de Jean Prouvé. SN, « Musée-maison de la culture au Havre », *L'Architecture française*, Paris, n° 233-234, 1961, n.p.

16 Pascale Joffroy, *La réhabilitation des bâtiments*, *op. cit.*, p254.

réalisé avec des moyens financiers relativement limités, se classe parmi les plus belles réussites dans le domaine des musées modernes.

Fig. 2.La grande nef du musée André-Malraux pouvant accueillir différentes activités culturelles (cl. Pierre Joly, 1961, 3505 LAGNE a). © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou – Fonds Véra Cardot et Pierre Joly

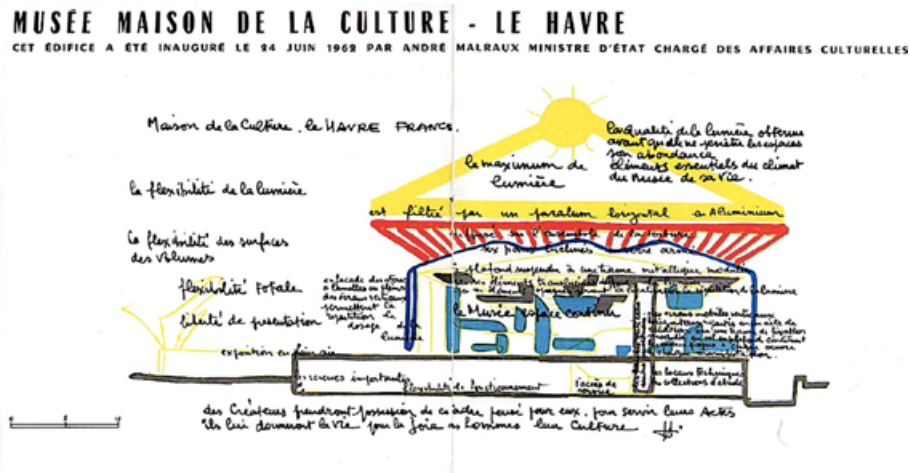

Fig. 3. Croquis de Guy Lagneau reprenant l'ensemble de ses intentions pour la création du musée-maison de la culture, 1962, Archives du musée André Malraux, Boîte 3

Un véritable symbole de modernité

Le musée-maison de la culture est un projet ambitieux soutenu par le ministère des Affaires culturelles créé en 1959 dans le but de développer une ambitieuse politique culturelle à l'échelle nationale[17]. Ministre durant plus de dix ans, André Malraux souhaite faire du ministère un outil de démocratisation culturelle et de déconcentration notamment à travers son grand projet des maisons de la culture[18].

Naissant dans ce contexte précis, le musée du Havre n'a pas pour unique vocation de conserver mais bien de montrer, stimuler la recherche, faciliter les échanges et provoquer des contacts. Le projet est pensé comme un véritable service public ancré dans sa cité. Guy Lagneau fait du bâtiment un performant outil de valorisation de la création et des différents mediums artistiques. Si l'architecture de l'institution forme un contrepoint à celle de Perret, cela n'empêche pourtant pas le musée de se positionner comme un « foyer d'art, d'éducation, de culture au service de la communauté[19] ». En effet, ce musée, au format inédit, a pour vocation d'accueillir les visiteurs jusqu'aux moins enclins à fréquenter ce type d'établissement. Incarnant une volonté de démocratisation culturelle, il est pensé comme un outil de médiation. Suivi avec attention, le projet est présenté au public au Musée d'art moderne de Paris avant même d'être construit. Et si Reynold Arnould veut faire de ce musée-maison de la culture un lieu pour les Havrais, il souhaite également le faire rayonner, à l'image de la ville portuaire, à l'échelle internationale. L'inauguration de l'établissement par André Malraux[20], le 24 juin 1961, répond parfaitement à cette volonté puisque l'évènement suscite un vif intérêt national voire international (**fig. 4**).

17 Philippe Poirrier, *L'État et la culture en France au xxe siècle*, LGF/Livre de Poche, col. « Le Livre de Poche références », Paris,2000.

18 Richard Klein, *Les maisons de la culture en France*, Éditions du patrimoine-Centre des monuments nationaux, Paris, 2017.

19 Reynold Arnould, Guy Lagneau et Jean Rio, « Un exemple concret d'architecture fonctionnelle : Le musée du Havre », *Musées et collections publiques de France et de la communauté*, n° 22, janv.-mars 1960, p. 10.

20 Ministre d'État chargé des Affaires culturelles du général de Gaulle dans le gouvernement de Michel Debré.

Fig. 4. André Malraux inaugurant le musée en présence d'une grande foule (cl. Pierre Joly, 1961, 3505 LAGNE a). © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou – Fonds Véra Cardot et Pierre Joly

Cette inauguration est pensée comme un évènement. D'importants moyens sont déployés pour faire de cette journée un moment à la hauteur du travail fourni par les acteurs du projet : coupons de voyage ; trains spécialement réservés pour l'occasion[21]. La liste des invités est impressionnante. Parmi les personnes conviées, on compte Georges Braque, Raoul Dufy, Henri-Georges Adam, Jacques Villon, Jacques Jaujard, Gaëtan Picon, Pierre Goutal, ou encore Georges-Henri Rivière. La presse locale, mais également internationale, se saisit de l'événement, et décrit le nouveau musée havrais de manière élogieuse, comme étant « le musée « flexible » le plus moderne d'Europe[22] » ou encore « le musée français qui va surprendre le monde[23] ». Par cette inauguration en grande pompe, Malraux fait du musée du Havre un symbole. Cette journée n'est pas seulement importante pour le ministre, mais également pour l'homme qu'il est. En effet, Malraux est très investi dans ce projet. Il souhaite être présent, dès le début,

21 *Invitation pour l'inauguration du musée- maison de la culture*, Le Havre, 1961, Centre d'archives d'architecture contemporaine 206 Ifa 155/4.

22 SN, « Le musée «flexible» le plus moderne d'Europe », *Arts*, Paris, juin 1961, n.p.

23 René Barotte, « Le musée français qui va surprendre le monde », *L'Intransigeant,* Paris, 24 juin 1961, n.p.

à l'inauguration, et ce, malgré un changement de date de la part de la mairie. À la mort du ministre en 1976, la ville du Havre décide alors de renommer le musée en son hommage.

Le musée-maison de la culture du Havre est donc un bâtiment pionnier ayant marqué l'évolution de l'architecture, et qui sera notamment récompensé par le prix Reynolds remis à la réalisation la plus remarquable sur le plan international par *l'American Institute of Architects* des États-Unis[24]. C'est dans ce cadre, que l'établissement havrais constituera une véritable source d'inspiration pour les institutions culturelles à venir. Selon Laurent Beaudouin, les liens sont par exemple tangibles entre le Centre Georges Pompidou (1971-1977, arch. : Renzo Piano, Richard Rogers) et le musée Malraux, mais néanmoins l'élève n'aurait pas dépassé le maître : « Il y a évidemment une filiation très claire entre le MuMa et le Centre Pompidou, sauf que le MuMa est beaucoup plus moderne que le Centre Pompidou. Cela apparaît très clairement du fait que la lumière vienne du toit alors qu'il n'y a pas de lumière naturelle dans le Centre Pompidou hormis les façades, qui d'ailleurs sont assez peu exploitées[25] ». Ainsi, le projet de Beaubourg, pour avoir oublié que la transparence du Havre vient de l'intérieur du bâtiment (grâce à une toiture « éclairante »), produit le paradoxe d'un musée de verre presque sans lumière naturelle. Revenant sur cette contradiction, Renzo Piano explorera plus tard l'idée du paralume pour le développer de façon précise et savante à la Menil Collection à Houston (1982-1986) et à la fondation Beyerler de Bâle (1992-1997). Le travail de Guy Lagneau pour le musée Malraux du Havre au début des années 1950 s'est ainsi révélé être la source féconde d'une lignée de bâtiments qui sont autant de jalons dans l'histoire architecturale des musées des dernières décennies.

L'ironie de l'histoire, redevenir un musée

Si la première maison de la culture de France est l'actuel musée Malraux, inauguré par le ministre en 1961, la scission entre les deux missions de l'établissement havrais – maison de la culture d'une part, musée d'autre part – intervient dès 1967. Ce changement de destination intervient dans le but d'autonomiser la maison de la culture qui est d'abord hébergée au théâtre municipal, puis intégrée à l'hôtel de ville, avant de rejoindre le centre culturel (1972-1982) construit par Oscar Niemeyer, aujourd'hui appelé le Volcan.

24 SN, « Le musée- maison de la culture du Havre succède à l'hôtel de ville de Tokyo pour le grand Prix Reynolds », *Le Havre Libre*, 11 avril 1962, n.p.

25 Entretien de Marion Georgel avec Laurent Beaudouin, Paris, 2 décembre 2021.

Le départ de la maison de la culture entraîne une chute de la fréquentation[26] du musée. Et parce que ce départ ne s'accompagne pas d'un véritable réaménagement architectural qui aurait permis de redéployer les fonctions, le bâtiment semble presque obsolète, car il peine à trouver son sens maintenant qu'il est « réduit » à sa simple fonction muséale. En ce sens la scission entre les deux fonctions premières du bâtiment en 1967 apparaît comme une perte. Par ailleurs, au fil du temps, le bâtiment se dégrade. À la fin des années 1980, l'édifice, s'il conserve sa belle architecture de volume et de lumière et encore un peu de son prestige, apparaît comme délaissé et bricolé. De la rouille aux seaux sous les gouttières, des réserves inaccessibles au chauffage cassé, des vitres brisées aux parcours de visite incompréhensibles, du dalami au sol qui part en morceaux à l'absence de sièges, tout semble contribuer à rendre le musée inhospitalier, et ce, malgré des propositions culturelles intéressantes toujours renouvelées. Face à cette situation, une étude de définition[27] est menée en 1990 ; elle aboutit à la nécessité de restructurer le musée.

Pour définir le programme[28], la directrice, Françoise Cohen, fait appel aux concepteurs afin de fixer des objectifs respectueux du bâtiment originel. Trois objectifs principaux se dégagent : la restructuration doit être l'occasion d'une définition du musée comme lieu convivial de travail et d'échanges ; elle doit également permettre une nouvelle identification du musée autour de ses collections et de ses expositions en le rattachant à l'art du temps présent et autour d'un domaine pédagogique fort ; enfin, elle doit mener à une meilleure exploitation du cadre géographique exceptionnel dans une liaison à la ville repensée. Le programme affirme alors l'envie et le besoin de cloisonner l'établissement à ses fonctions muséales. Il n'est plus question de maintenir sa flexibilité initiale permettant la diversité des médiums et des arts, mais de modifier le bâtiment afin qu'il réponde à ses nouvelles missions.

Sur la base de ce programme, pour restructurer le bâtiment, l'adapter à son usage de musée et aux nouvelles exigences muséographiques et règlementaires, un concours d'architecture est ouvert en 1993. Il s'agit d'une consultation lancée à l'échelle européenne, au regard de la situation géographique du Havre. L'agence

26 Effectivement, la baisse de fréquentation du musée depuis son ouverture (65 000 visiteurs par an de 1961 à 1964 ; 20 000 à 30 000 visiteurs par an de 1968 à 1991) montre une perte de popularité en partie due à la disparition, en 1967, des fonctions maison de la culture autour des spectacles et manifestations culturelles diverses. SN, *Fréquentation du musée depuis son ouverture*, 1991, Graphique, Archives du musée André-Malraux Boîte 14.

27 *Étude de définition, musée des Beaux-Arts André-Malraux*, CAFE, Le Havre, 1991, n.p., Archives du musée d'art moderne André-Malraux Boîte 14.

28 *Restructuration du musée des Beaux-Arts André-Malraux : programme architectural*, Le Havre, juin 1993, 95 p., Archives du musée d'art moderne André-Malraux Boîte 18.

d'Emmanuelle et Laurent Beaudouin est retenue, notamment du fait qu'elle vient de finir de réaliser le musée de Nancy[29], mais également parce qu'elle souhaite, à travers son projet, conserver les qualités du bâtiment originel. Néanmoins, si le gagnant du concours est officiellement nommé, le projet se retrouve vite en péril à la suite du changement de maire. En effet, Antoine Rufenacht, nouveau maire du Havre issu du parti de l'Union pour un mouvement populaire (UMP)[30], succède à la municipalité communiste incarnée par André Duroméa puis Daniel Colliar[31]. Ce bouleversement politique se traduit notamment dans la vision de la politique culturelle de la ville. À ce moment, ce n'est pas le projet de la réorganisation qui est remis en cause, mais l'existence même de l'institution qui, seulement quelques années plus tôt, était un gage de modernité et une des fiertés de la ville et du pays. L'agence d'architecture retenue doit alors se battre pour convaincre le nouveau maire de ne pas le remplacer par un casino. La rénovation a finalement lieu et les travaux sont lancés en 1997.

La restructuration par l'agence Beaudouin

La restructuration du musée Malraux est menée par une équipe d'architectes qui souhaite conserver les principes du bâtiment d'origine et par conséquent créer une continuité entre les deux projets. Pour ce faire, l'Agence Beaudouin fait appel aux concepteurs de l'édifice, mais également à la famille de Jean Prouvé. Les modifications effectuées dans le cadre de cette restructuration respectent ainsi le projet initial et ont été validées par les acteurs encore vivants de la conception du musée. Parmi les interventions, on observe un nouvel agencement des espaces d'exposition vis-à-vis des espaces dits de service et rassemblés dans un même côté du bâtiment. On note également la mise en place d'une rampe reliant les deux niveaux d'exposition ainsi que la création d'un nouveau niveau dédié aux bureaux. Le traitement de la lumière fait l'objet d'une attention particulière notamment à travers la restauration de la façade ouest et le plafond de la nef (**fig. 5**).

29 Le musée des Beaux-Arts de Nancy est une extension d'un des pavillons de la place Stanislas, ensemble monumental du XVIIIe siècle, classé au patrimoine mondial de l'Unesco. En 1989, une seconde extension est pensée par Laurent Beaudouin et son équipe pour permettre de doubler la surface du musée. De nouveaux espaces sont alors dédiés au public tels qu'un auditorium, des salles d'expositions temporaires, un cabinet d'arts graphiques, un centre de documentation ou encore un atelier pour les enfants.

30 L'Union pour un mouvement populaire (UMP) est un parti politique français créé en classé du centre droit à la droite de l'échiquier politique.

31 Daniel Colliar, maire du Havre de 1994 à 1995, succède à André Duroméa jusque-là en poste depuis 1971.

Fig. 5. Vue intérieure, grande nef depuis la mezzanine (cl. F. Kleinefenn, 2012), Archives du musée André-Malraux, site internet

La muséographie précédente se voulait innovante mais pouvait de ce fait parfois dérouter les visiteurs peu familiers avec une présentation minimaliste et fragmentée des œuvres. En l'absence de repères visuels, les visiteurs se déplaçaient d'une toile à l'autre, parfois attirés par l'expression artistique mise en avant. Désormais, la visite est conçue comme une véritable promenade architecturale offrant plusieurs niveaux d'approche : une vue d'ensemble où l'architecture et le paysage sont intégrés, et une contemplation rapprochée des œuvres. Pourtant, le visiteur dispose aujourd'hui, tout comme par le passé, bien plus qu'une simple collection à parcourir. En effet, l'équipe de la restructuration a métamorphosé l'image du musée en créant un cadre agréable et harmonieux autour des œuvres. La réorganisation du musée André-Malraux souhaite réaffirmer l'ancrage de l'institution dans sa cité. Pour ce faire, un véritable projet d'aménagement des abords et du littoral est pensé. Une politique de démocratisation est également réfléchie afin d'attirer de nouveaux publics et de pallier la baisse de fréquentation de l'institution. Si la restructuration répond au programme et donc à la demande de l'institution de cloisonner les fonctions du musée, il est important de souligner que le bâtiment perd certaines de ses qualités originelles. Parmi lesquelles, la flexibilité et la polyvalence des espaces

dédiés aux publics qui permettaient le bouillonnement et l'originalité de l'offre culturelle ainsi que la cohabitation des diverses formes artistiques.

La réalisation des travaux se fait en moins de deux ans entre janvier 1997 et septembre 1998. Par la suite, une nouvelle intervention de l'agence d'architecture a lieu, en 2006, afin d'accueillir la donation d'Hélène Senn-Foulds. Soutenue par différents acteurs publics, la restructuration est suivie de près et son budget est composé de différents financements. Ces derniers comprenant principalement des subventions de l'État, de la Région de Haute-Normandie, du Département de la Seine-Maritime, de la Ville du Havre et des apports de crédits européens du fonds FEDER[32]. Cette restructuration, aidée par le classement de la ville du Havre au patrimoine mondial de l'Unesco en 2005, permet l'observation d'une augmentation des visiteurs, mais aussi un rayonnement plus important de l'institution.

Conclusion

Le nouveau musée du Havre, siège d'une association maison de la culture et emblème d'une politique culturelle avant-gardiste, naît dans un contexte politique favorable de démocratisation culturelle. Ce musée-pilote est alors pensé comme un équipement public ancré dans sa cité. Dans ce cadre, l'édifice est créé, sa réalisation dirigée, pour qu'il soit un organisme vivant et un véritable outil de travail. Si les éléments architecturaux du bâtiment ne sont pas nouveaux, sa modernité réside dans la capacité des architectes à les combiner ensemble au sein d'un unique bâtiment. L'inauguration de l'établissement culturel, en 1961, par André Malraux marque un moment important dans l'histoire culturelle locale et nationale.

À la suite du détachement de la maison de la culture en 1967, la fréquentation de l'établissement chute et le bâtiment ne correspond plus aux besoins d'une institution désormais uniquement muséale. Face à cette situation, une étude de définition est menée, et aboutit à la nécessité d'une restructuration du musée. Cette dernière, pensée par Françoise Cohen, est pilotée par une équipe d'architectes qui souhaite conserver les principes du bâtiment d'origine. Parmi les principales modifications, on observe un nouvel agencement des espaces d'exposition vis-à-vis des espaces dits de service, la mise en place d'une rampe reliant les deux niveaux d'expositions ainsi que la création d'un nouveau niveau dédié aux bureaux. Si la restructuration répond au programme, le bâtiment perd

32 Le Fonds européen de développement régional (FEDER) est l'un des fonds structurels et d'investissement de l'Union européenne. Il vise à renforcer la cohésion économique et sociale au sein de l'Union européenne en corrigeant les déséquilibres régionaux.

certaines de ses qualités originelles telles que la flexibilité et la polyvalence des espaces qui permettaient la cohabitation des diverses formes artistiques. À présent, la visite, semblable à une promenade architecturale, s'envisage différemment et ménage plusieurs niveaux d'approches. En effet, on ne fait plus que passer au musée, on y reste.

Grâce au classement de la ville au patrimoine mondial de l'Unesco, Le Havre rejoint Brasilia jusqu'ici seule représentante de la modernité dans le classement. Néanmoins, si le musée profite des effets de fréquentation à la suite de la mesure, il n'obtient pas de reconnaissance spécifique puisque la protection s'applique uniquement à l'architecture de Perret. Cette constatation semble d'autant plus regrettable quand on sait l'importance et l'influence qu'a opéré et qu'exerce toujours le bâtiment. En effet, ses principes ont été exploités et sont encore repris aujourd'hui par de grands musées tels que le Centre Pompidou ou le Louvre Lens qui font l'objet, quant à eux, d'une véritable adulation. Si ce musée-pilote représente, à l'époque, un symbole, il semble pourtant aujourd'hui oublié de tous. Ce manque de reconnaissance doit sensibiliser quant à la possibilité d'une patrimonialisation future *via* une protection ou une inscription au titre des Monuments historiques par exemple.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Marion Georgel, *Le MuMa du Havre : Une histoire entre architecture et démocratisation culturelle*, mémoire de Master 1 recherche « Patrimoine et musées » sous la direction de Jean-François Cabestan, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03), année universitaire 2021-2022.

LA PATRIMONIALISATION DU SIÈGE DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS : DE L'OBJET ARCHITECTURAL À LA MAISON DES COMMUNISTES

JONATHAN CANESTRARI

> « Désormais, quand on viendra visiter Paris, quand on voudra voir les grands ensembles architecturaux qui, de siècle en siècle, lui donnèrent sa figure inimitable, il faudra gravir les premières pentes du Belleville ouvrier, pour voir la maison d'où vient de s'installer le Parti communiste français[1] ».

Ces mots pourraient émaner d'un guide touristique mais, en réalité, ils servent à introduire un dossier spécial publié en septembre 1971, dans un supplément au numéro 46 de *La Nouvelle Critique*, la revue mensuelle politique et culturelle du Parti communiste français (PCF). Un dossier entièrement consacré à la toute dernière réussite du Parti : l'achèvement de la première tranche de la construction de son siège social. Ce nouveau bâtiment est symptomatique la volonté de la part du PCF de « marcher avec son temps[2] ». Il est autant l'expression d'un changement spatial que temporel durant les années 1960, période qui marque un tournant majeur dans l'histoire du Parti. Au plus fort de la Guerre froide, face à la crise du mouvement communiste, le PCF, qui prend une distance critique vis-à-vis du Kremlin, a besoin d'un symbole pour affirmer son *aggiornamento*[3]. Il s'agit alors d'assurer son retour dans le jeu politique français. La construction d'un nouveau siège doit donc être interprétée à la lumière d'alliances politiques, notamment avec le Parti socialiste (PS). Le PCF veut donner de lui-même l'image « d'un grand Parti, bien installé, bien présent dans la France, c'est-à-dire, plus dans la coupure, au contraire dans l'insertion[4] ».

Le PCF veut alors réunir en un seul bâtiment ses locaux dispersés dans plusieurs immeubles parisiens. Ses dirigeants savent aussi que l'édifice sera

1 SN, « La maison du Parti communiste français », *La Nouvelle Critique*, n° 46, septembre 1971, p. I.

2 *Ibid.*

3 Bernard Pudal, « Le PCF : aggiornamento communiste et reproduction du corps des dirigeants (1960-1985) », *Politix,* vol. 1, n° 2, printemps 1988, p. 6-12.

4 Entretien de Vanessa Grossman avec Jacques Tricot du 30 juin 2011, Vanessa Grossman, *Le PCF a changé ! Niemeyer et le siège du parti communiste (1966-1981)*, Paris, B2, 2013, p. 15.

scruté comme un signe de l'évolution du Parti, de son rapport au stalinisme, de son esprit d'ouverture, de sa relation avec les artistes et les intellectuels et devra incarner ses ambitions politiques. Depuis le Comité central d'Argenteuil, le PC accorde une place tout à fait originale aux questions culturelles et artistiques. Ainsi, le parti de Louis Aragon, de Paul Éluard ou encore de Picasso insiste sur la capacité des artistes à dépasser l'état de création dans leur travail pour être seulement guidés par la lutte politique[5]. En parallèle, l'architecte Oscar Niemeyer (1907-2021), membre du Parti communiste brésilien (PCB) depuis 1945, s'installe à Paris[6]. Les communistes français mettent alors à profit l'exil temporaire de l'architecte pour concrétiser ce projet lancé du vivant de Maurice Thorez, secrétaire général emblématique du PCF[7]. C'est à Oscar Niemeyer, avec la collaboration de José Luis Pinho, des architectes Jean Deroche et Paul Chemetov (tous les deux membres de l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, AUA[8]), de Jean Prouvé et de Jacques Tricot, ingénieur du Bureau d'études et de recherches pour l'industrie moderne (BERIM) lié au PCF, que l'on confie la conception du bâtiment entre 1969 et 1971 pour la première tranche du projet. La deuxième phase de construction du bâtiment, entre 1978 et 1980, sera coordonnée par l'architecte Jean-Maur Lyonnet.

Le PCF entend exprimer dans l'architecture du nouveau siège l'histoire du Parti, autrement dit préserver son identité – ce que traduit l'expression « toute la mémoire du Parti[9] » employée par Georges Gosnat dans *La Nouvelle Critique* en 1971 – et, simultanément, écrire son présent et son futur. Cette volonté, entre perpétuation et modernisation, est à mettre en parallèle avec l'émergence de la notion de patrimoine qui s'est imposée au tournant des années 1970-1980[10].

5 Benoît Pouvreau, Vanessa Grossman, *Oscar Niemeyer en France : un exil créatif*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2021.

6 Parmi les ouvrages majeurs, nous pouvons citer : Édouard Bailby, *Niemeyer par lui-même. L'architecte de Brasilia parle à Édouard Baibly*, Paris, Balland, 1993 ; Gilbert Luigi, *Oscar Niemeyer. Une esthétique de la fluidité*, Marseille, Parenthèses, 1987 ; Oscar Niemeyer, *La Forme en architecture*, Paris Métropolis, 1978 ; *Oscar Niemeyer, Les courbes du temps. Mémoires*, Paris, Gallimard, 1999 ; Sylviane Philippou, *Oscar Niemeyer : Curves of irreverence,* Londres, Yale University Press, 2008 ; Nicoletta Trasi, *Oscar Niemeyer : permanence et invention*, Paris, Moniteur, 2007.

7 Georges Gosnat, « Une grande œuvre dont la fierté sera ressentie bien au-delà de nos propres rangs », supplément spécial n° 46, *La Nouvelle Critique*, septembre 1971, p. III.

8 Jean-Louis Cohen, Vanessa Grossman (dir.), *Une architecture de l'engagement : l'AUA (1960-1985),* Paris, La Découverte, 2015.

9 *Ibid.*

10 Parmi les ouvrages majeurs, nous pouvons citer : Jean-Yves Andrieux, *Patrimoine et histoire*, Paris, Belin, 1997 ; Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Seuil, 1996 ; Jacques Le Goff, *Patrimoine et passions identitaires*, Paris, Patrimoine, 1998 ; Pierre Nora, *Science et conscience*

Or, l'édification d'un bâtiment est une démarche culturelle forte, symbolique. L'enjeu est important puisqu'il faut réunir en une seule entité les différents lieux de travail du Parti et, en même temps, faire image. Le nouvel édifice, par sa vocation centralisatrice et son ambition en termes de représentation, doit donner au PCF une présence physique dans la capitale, et son implantation dans les quartiers populaires historiques du 19e arrondissement n'a rien de fortuit.

En tant que témoignage de l'engagement culturel du Parti et dans la mesure où il est l'une des formes que ce dernier donne à sa volonté de changement, il semble que le bâtiment soit considéré de nos jours comme un chef-d'œuvre et qu'il soit même à la mode[11]. En effet, le siège se prête à des défilés et campagnes publicitaires consacrés aux grandes marques de la haute couture, notamment à l'intérieur du morceau de bravoure architectural et esthétique que constitue la salle du Comité exécutif national. Il y a donc ici une forme d'appropriation (et de détournement) relevant d'un processus de patrimonialisation. En effet, pour qu'il y ait patrimonialisation, il ne suffit généralement pas que le bien culturel ciblé ait acquis du sens pour un groupe et qu'il y ait une légitimation « scientifique » par les spécialistes et chercheurs : il faut également que l'objet patrimonial ait acquis une valeur économique[12], donnant ainsi au bien culturel sa fonction valorisante et légitimante. En 2007, le siège du Parti communiste est classé au titre des Monuments historiques[13]. Aujourd'hui, une entreprise de production de dessins animés loue des espaces de travail au deuxième étage, tandis qu'une partie du premier est louée à la fédération du PCF de Paris ainsi qu'à une agence d'architecture. Ces locations confortent l'idée que la vente du siège national est inimaginable. Par ailleurs, l'Espace Niemeyer est devenu de fait, un lieu plus « culturel ». De par ce glissement, le bâtiment du siège du Parti communiste français a accru son prestige, ce qui lui permet de se distinguer

du patrimoine, Paris, Fayard, 1997 ; Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997.

11 SN, « COCO – Sous la coupole monumentale de son siège, le PCF se reconvertit au luxe », *Le Monde*, 30 avril 2013.

12 Antoine Bourdin, « Patrimoine et demande sociale », dans Régis Neyret (dir.), *Le patrimoine, atout de développement*, Lyon, PUL, p. 21-26.

13 L'immeuble est classé en totalité avec sa parcelle au titre des Monuments historiques le 26 mars 2007. Deux autres œuvres de Oscar Niemeyer en France – le siège du journal l'Humanité à Saint-Denis et la Bourse du Travail à Bobigny – figurent parmi les protections majeures de l'année 2007. La maison de la Culture dite Le Volcan (Le Havre) et la résidence Saint-Hospice (Saint-Jean-Cap-Ferrat) se sont quant à eux vus attribuer le label Architecture contemporaine remarquable, respectivement en 2002 et 2007. Voir base Mérimée, ministère de la Culture, https://www.pop.culture.gouv.fr/search/list?base=%5B%22Patrimoine%20architectural%20%28M%C3%A9rim%C3%A9e%29%22%5D&auteur=%5B%22Niemeyer%20Oscar%20%28architecte%29%22%5D.

et de revendiquer un nouveau statut : dans le cas présent, le mécanisme de valorisation économique, symbolique et sociale a participé – et continue de participer – au processus de patrimonialisation. Cela permet au siège du PCF d'être à la hauteur de sa mémoire (historique du Parti, lutte ouvrière et idéologique communiste) et de rayonner au présent.

De la création inédite du siège au fiasco des élections : le siège, par métaphore un bunker ?

Le PCF a épousé son siècle et s'est, en effet, parfaitement adapté et modernisé : un PCF « très v^e^ République[14] » que viennent incarner, au début des années 1970, le secrétaire général du parti – Georges Marchais – et le bâtiment conçu par Oscar Niemeyer. Tous deux symbolisent tout ce qui a changé dans la substance profonde du Parti depuis l'époque Thorez. La création du nouveau siège du PCF demeure une entreprise exceptionnelle dans l'histoire de la culture politique française du XXe siècle et, même plus généralement, dans l'histoire des partis politiques opérants sous un régime démocratique : peu de partis politiques se sont « risqués » à édifier des « bâtiments-images ». En effet, ce type de programme implique deux prises de risque : le risque politique de la déroute électorale et le risque idéologique du fait que l'architecture est un média lent, qui subsiste même si les mentalités changent. Sur ce dernier point, une fois assujettie aux mentalités et aux idéologies, l'architecture a plus encore à offrir que la manifestation matérielle d'idées dans la mesure où elle est souvent gouvernée et contrainte par le pouvoir[15].

L'avant-projet, approuvé par le Comité central en 1966, consiste en un bâtiment principal de bureaux – une barre courbe de six étages de béton et de verre – associé à un volume semi-enterré abritant une salle de conférence de 250 places dont n'effleure à l'extérieur que la calotte de la coupole. Ces deux volumes émergent d'une esplanade constituée de plans inclinés[16]. Dès les premiers croquis, Niemeyer manifeste la volonté d'avoir des grandes surfaces dégagées pour y loger un hall d'entrée et d'exposition autour d'une salle de conférences destinés à accueillir la base électorale du PCF et les membres des fédérations départementales du Parti. Ces espaces sont d'ailleurs bientôt baptisés « foyer de la classe ouvrière » et constituent le point de ralliement des « initiés », ce que ne manque de souligner Jean-Pierre Arthur Bernard dans *Paris rouge,*

14 Jean Chesneaux, *Le PCF, un art de vivre*, Paris, Maurice Nadeaux, 1980, p. 14.

15 Jean-Louis Cohen, *L'architecture au XXe siècle en France. Modernité et continuité*, Paris, Hazan, 2014.

16 Benoît Pouvreau, Vanessa Grossman, *Oscar Niemeyer en France*, *op. cit.*

1944-1964. Les communistes français dans la capitale : « C'est tout à la fois une place-forte, symbole de la puissance du Parti, une forteresse assiégée dans un monde hostile, un lieu-phare auquel se rattachent et s'éclairent les militants de la capitale et de tout le pays. Le siège est destiné de façon elliptique, signe de reconnaissance entre initiés, par sa détermination géographique : le « 120 » (rue Lafayette), avant-guerre ; le « 44 » (rue Le Peletier) pour notre période ; « Fabien » (place du Colonel-Fabien) aujourd'hui[17] ».

Ainsi, grâce à ses formes emblématiques et à sa dimension politique, le siège du PCF inspire toutes sortes de métaphores (**fig. 1**). Tandis que certains associent le bloc principal à des images aussi variées qu'à celle d'un « drapeau », d'une « sublime forteresse », d'un « bunker de luxe », du « rideau de fer », de la « maison de la honte, tel le mur du même nom à Berlin[18] », d'autres voient dans les plans de ses tours de circulation et dans la forme de l'esplanade, la faucille et le marteau, insignes du communisme. Néanmoins, ne considérer le siège du PCF seulement comme un « bunker » ou une « forteresse », c'est ne voir que ce qui sépare le parti communiste de la société à laquelle il appartient, et dont il accepte, quoi qu'il en dise, l'ordre et les valeurs dominantes. L'originalité du PCF se trouve précisément dans son aptitude à combiner ses structures internes qu'il maîtrise directement (appareil du Parti) et des structures externes qu'il a détournées à son avantage (municipalités, comités d'entreprises, institutions et organismes socio-éducatifs et socio-culturels). Cette singularité trouve une traduction explicite dans l'architecture de Niemeyer avec la superstructure visible (les bureaux de direction et le centre de documentations et d'archives) et les infrastructures souterraines (dont le foyer de la classe ouvrière est le cœur). Et, alors que l'appropriation d'un bien culturel se produit d'ordinaire par sa référence au lieu, sa fonction, sa valeur ou encore son but, dans le cas présent, les différentes dénominations ou qualifications données au bâtiment sont autant d'indices donnant à comprendre quelle fut sa réception, immédiate et différée. Ces dénominations plurielles participent en réalité au processus de patrimonialisation et d'identification en renvoyant à un lien social et identitaire qui permet l'appropriation collective de ce patrimoine.

17 Jean-Pierre Arthur Bernard, *Paris rouge : 1944-1964 : les communistes français dans la capitale*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1991, p. 24-27.

18 Sur toutes ces analogies, voir *New York Herald Tribune*, 24 novembre 1966 ; « La maison de la honte », *Courrier du XIXe*, décembre 1968 ; « Qu'ils soient de droite ou de gauche, les partis politiques ont un point commun : leur bon goût pour l'architecture HLM », *Charlie-Hebdo*, 19 avril 1971 ; *Agence France-Press*, janvier 1969. Elles ont toutes étés citées dans SN, « Pour un sottisier », *La Nouvelle Critique*, n° 46, septembre 1971.

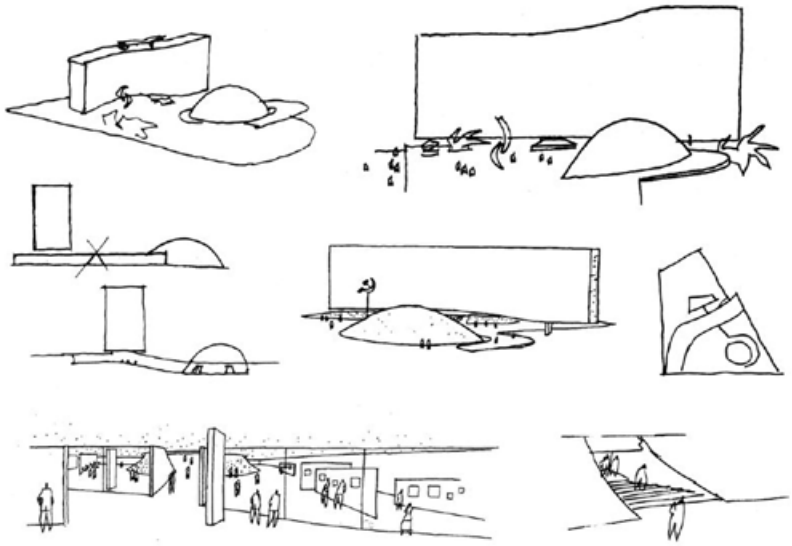

Fig. 1. Croquis d'Oscar Niemeyer pour la conception du siège du PCF publié par *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 138, juillet 1968.

Fig. 2. Siège du PCF : vue plongeante sur le mur-rideau du bâtiment des bureaux, l'esplanade, l'espace vert et le dôme, photographie, diapositive couleur, cl. Michel Moch, 1980, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis. Archives du PCF, fonds Michel Moch, 139 FI/05.

L'historienne Vanessa Grossman pousse davantage ces métaphores et soutient l'idée que l'image suggérée par sa construction en deux tranches (tranche 1 : immeuble de bureaux, 1971 ; tranche 2 : coupole, parvis, hall souterrain, 1979-1980), par manque de fonds, fait écho aux propres incohérences politiques du parti communiste et au déclin progressif qui sera le sien par la suite[19]. En effet, le rapport de pouvoir s'inverse vers la fin des années 1970 lorsque Georges Marchais entreprend de durcir la ligne du Parti. Alors que le nouveau siège du PCF sort de terre, le secrétaire général met un terme à l'Union de la gauche au cours des renégociations du programme commun[20] et s'engage dans une politique de conciliation avec l'URSS à qui il apporte officiellement son soutien lors de son intervention en 1979 en Afghanistan[21]. Alors qu'advient l'échec d'une gauche pourtant donnée gagnante aux élections législatives, s'ouvre une période de forts remous et même de contestations. À ce moment la part manquante du bâtiment de la place du colonel-Fabien est le « foyer de la classe ouvrière ». Cette « carence » architecturale serait-elle emblématique de la perte de crédibilité du parti communiste et du délitement progressif du soutien de l'électorat à son encontre ? La métaphore du bunker, inspirée par les entrées cachées ainsi que par l'image donnée par la « muraille » de verre de la barre de bureaux, sera bientôt renforcée par les parties semi-enterrées de l'édifice. Ce dernier semble obéir à une cette double logique, entre repli sur lui-même et exposition urbaine extrême. Une architecture à l'image de la confusion quant à la place du parti communiste sur l'échiquier politique français ? La muraille de verre serait-elle un écran dont la fausse transparence cache aux yeux extérieurs les rouages de l'appareil intérieur : nous croyons pouvoir regarder, mais nous ne voyons rien.

Les évolutions du nom donné à l'édifice sont porteuses de sens. Le siège du Comité central est d'abord surnommé « Fabien » par les habitants du XIXe arrondissement, appellation volontiers reprise par le Parti pour affirmer la continuité de son identité ouvrière[22]. Il en ira ensuite de la « maison du travailleur » comme

19 Vanessa Grossman, « Le siège du PCF. La liberté formelle d'un manifeste politique », *Architecture Mouvement Continuité*, n° 221, février 2013, p. 77-87.

20 Le 26 juin 1972, est signé le Programme commun avec le PS, récemment fondé par François Mitterrand, et avec d'autres organisations de gauche, au sein même du nouveau siège du PCF, dans un grand bureau situé au cinquième étage.

21 Roger Martelli, Jean Vigreux, Serge Wolikow, *Le Parti rouge : une histoire du PCF, 1920-2020*, Paris, Armand Colin, 2020, p. 214-221.

22 Yoann Morvan, « "Fabien" : PCF, mythologie urbaine et impossible mutation », *Communisme*, n° 67-68, 2001, p. 109-138.

le suggère George Gosnat[23], au « siège du PCF[24] » avant que l'édifice ne soit renommé, au début des années 2000, l'« Espace Niemeyer » immortalisant par là-même le nom de son architecte. Du politique au culturel.

L'architecte et géographe Maria Gravari-Barbas[25] distingue trois fonctions au patrimoine : identitaire, valorisante et légitimante. Dans le cas du siège du parti communiste français, le processus de patrimonialisation passe tout d'abord par le choix et l'appropriation d'un espace[26]. Avant même la conception de l'édifice, sa localisation est déterminante. En effet, le 2 place du colonel-Fabien permet au Parti de montrer son intention de concilier à la fois une ligne novatrice et une tradition ouvrière et révolutionnaire. Le site retenu fait figure de symbole aux yeux des communistes : ancien bastion de la Commune de Paris (1871), le nouveau siège du Parti s'élèvera à l'emplacement d'un bâtiment construit par Konstantin Melnikov, jeune architecte soviétique dont le pavillon représentait pour la première fois l'URSS dans une grande exposition internationale, celle des Arts décoratifs et industriels de Paris en 1925. Démonté après l'exposition, le pavillon fut donné aux Communistes français qui le remontèrent sur ce terrain. Avant d'être détruit durant l'Occupation nazie, il abrita l'Université ouvrière dont nombre d'intellectuels communistes furent des enseignants[27]. La place ne prit d'ailleurs le nom du colonel-Fabien qu'en 1945, en hommage à ce résistant disparu, né dans le quartier[28]. En somme, construire le siège du parti place du Colonel-Fabien marque d'une pierre blanche le moment où la mémoire historique et officielle rejoint celle des résistants communistes. « Fabien » devient alors le lieu d'une mémoire vive[29], portée par les individus.

23 Georges Gosnat, « Une grande œuvre… », art. cité, p. V.

24 Il est important de souligner que le sigle de Parti communiste français et l'acronyme de place du Colonel-Fabien, tous deux PCF, sont généralement repris dans cette même idée d'un héritage identitaire et culturel.

25 Maria Gravari-Barbas, Sylvie Guichard-Anguis (dir.), *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXIe siècle*, Actes du colloque international, Laboratoire Espace et culture, Centre national de la recherche scientifique, Centre de recherche sur l'Extrême-Orient de Paris-Sorbonne, 7-9 octobre 1999, Paris, Presses de la Sorbonne, 2003.

26 Thierry Bulot, Vincent Veschambre (dir.), *Mots, traces, marques : dimension spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Paris, L'Harmattan, 2006.

27 Frederick Starr S., *K. Mel'nikov, le pavillon soviétique*, Paris *1925*, Paris, L'Équerre, 1981.

28 Yoann Morvan, « "Fabien" : PCF, mythologie urbaine et impossible mutation », art. cité, p. 109-138.

29 Le concept de « mémoire vive » est notamment abordé par Maurice Halbwachs (*La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997) et Marie-Claire Lavabre (« La nation entre mémoire vive et mémoire morte », *Les nations européennes entre histoire et mémoire, XIXe-XXe siècles*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017).

Un siège à la façade opaque pour une organisation en transparence ?

La construction du nouveau siège du PCF illustre parfaitement la centralisation propre au Parti mais aussi, nous l'avons évoqué, la principale dialectique (modernisation/tradition) avec laquelle il est alors en prise. Expression de la volonté du PCF de rester en phase avec l'époque, construire ce bâtiment constitue un acte fort d'affirmation des ambitions du Parti et exprime, dans une certaine mesure, son modèle de société souhaitée au travers de l'architecture. D'un point de vue programmatique, l'édifice reste un immeuble de bureaux presque comme les autres, et ses façades vitrées peuvent, à première vue, être rapprochée de celles de n'importe quel siège social d'entreprise : « Décoration sobre et quasi-apolitique des locaux, mobiliers fonctionnels, plantes vertes, distributeurs de café et de coca-cola. Vue imprenable à travers les glaces fumées, moquette, petit jardin intérieur, statue de Giacometti, salle de réunion : l'étage directorial ressemble à celui de n'importe quelle firme capitaliste du quartier de la Défense[30] », observent en 1973 les journalistes André Laurens et Thierry Pfister dans *Les Nouveaux communistes*, opus qu'ils consacrent à l'évolution du parti communiste français sous la Ve République.

Certes, le bâtiment est moderne, animé par une élégante courbe, majestueux dans une certaine mesure, mais il n'en garde pas moins une organisation spatiale extrêmement rationnelle, paradoxalement très proche de celle qui prévaut alors dans les bureaux des entreprises capitalistes (**fig. 3**). « Ce sont les hommes politiques qui sont mobiles dans une telle organisation politique[31] », explique l'un des architectes. Le développement en élévation de l'édifice respecte la hiérarchie interne : c'est au cinquième étage que les hauts membres du Comité Central ont leurs bureaux. Une manière de traduire spatialement et symboliquement l'autorité et le contrôle de la tête du PCF sur l'ensemble de l'organisation[32]. L'originalité se trouve au rez-de-chaussée avec le foyer de la classe ouvrière, un généreux espace d'accueil et de déambulation libre, destiné à accueillir des expositions et des évènements. Cet espace – celui du collectif – sonne comme un rappel de l'importance que le « Parti des créateurs[33] » accorde à la liberté et à la création artistiques. L'agencement est quant à lui en phase avec

30 André Laurens, Thierry Pfister, *Les nouveaux communistes*, Paris, Stock, 1973, p. 211.

31 Marc Gaillard, « Le nouveau siège du Parti Communiste, une architecture cistercienne », *Le Bâtiment*, 2 octobre 1971, p. 7.

32 André Harris, Alain de Sedouye, *Voyage à l'intérieur du Parti communiste*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

33 « Résolution sur les problèmes idéologiques », *Cahiers du communismes*, n° 5-6, cité par Vanessa Grossman, *Le PCF a changé ! Niemeyer et le siège du parti communiste (1966-1981)*, *op. cit.*, p. 20.

le « culte du secret » qui caractérise alors le PCF, hérité des années staliniennes et encore nourri par la Guerre Froide. Ainsi, les accès au bâtiment sont des passages discrets, qui ont presque même un caractère défensif, contribuant à l'image d'un bunker ou d'une forteresse : entrées principales sous le bâtiment principal, escaliers en colimaçon, couloirs étroits, cheminements souterrains, portes blindées, caméras de surveillance.

Fig. 3. Siège du PCF : Hall au 5e étage menant au bureau du secrétaire général avec la statue de Alberto Giacometti au premier plan, photographie, diapositive couleur, cl. Michel Moch, 1980, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis. Archives du PCF, fonds Michel Moch, 139 FI/199.

La construction du siège du PCF étant également un moyen pour le parti d'élaborer sa propre histoire, les deux tiers du premier étage du bâtiment sont dévolus au service central de la documentation du PCF, tout juste créée. Ce centre d'archives est « destiné à accueillir toute la mémoire du Parti, une mémoire vivante toujours prête à fonctionner, sans défaillance, ni trou[34] ». Cette collecte de documents relatifs à l'histoire et à l'identité du PCF est un moment clef dans l'histoire de l'organisation politique. Elle marque le début d'une volonté

34 Georges Gosnat, « Une grande œuvre… », art. cité, p. III.

d'ouverture totale des archives, processus qui aboutira en 1993[35], deux ans après l'ouverture des archives de l'Internationale communiste (dite de Moscou) et de l'effondrement de l'URSS. Face à ces grands évènements de l'histoire et aux renouvellement historiographiques auxquels ils invitent, la direction du PCF souhaite éviter une trop grande inertie. Par cette ouverture des archives, par cette « transparence » affichée, il s'agit également d'éviter de nourrir les polémiques sur les liens entre le PCF et l'URSS. Cette initiative inédite pour une organisation politique marque la détermination du PCF à dissocier les registres spécifiques de l'histoire et de la politique, pour en finir peut-être avec toute forme d'instrumentalisation de son passé[36]. Une nouvelle étape sera franchie en 2003 avec la signature d'une convention avec les Archives départementales de la Seine-Saint-Denis qui permet le dépôt, dans ce centre public, de près de 1 200 mètres linéaires de documents relatifs à l'histoire du PCF[37].

Un siège à la mode, ou l'art de vivre à la manière communiste

Si l'architecture de Niemeyer a fait l'objet de quelques critiques lors de son inauguration en 1980, il n'en reste pas moins qu'elle n'a pas tardé à être perçue comme une architecture majeure, au fur et à mesure que son auteur était consacré comme un architecte incontournable du XXe siècle. Dans les années 2000, le bâtiment de la place du Colonel-Fabien est perçu comme un véritable chef d'œuvre architectural, d'autant qu'il a conservé intacts tous ces aménagements intérieurs, au moins dans les espaces collectifs. Il possède indéniablement une identité esthétique et visuelle très forte qui commence à éveiller l'intérêt de nombreuses maisons de luxe en quête d'espaces emblématiques pour servir de décor à leurs campagnes de communication. Elles apprécient particulièrement la salle du Comité exécutif national et sa spectaculaire coupole parée de milliers de lamelles de métal argenté (**fig. 4**). C'est une aubaine pour le PCF qui doit alors renflouer sa trésorerie. Il y a un certain paradoxe à observer que l'édifice qui avait été conçu sans fioriture avec un goût prononcé pour la matière brute, un bâtiment « extrêmement simple, sans aucun luxe […] le siège des travailleurs

35 Valère Staraselski, Guillaume Roubaud-Quashie (dir.), *100 ans de parti communiste français*, Paris, Cherche Midi, 2020, p. 160.

36 Pascal Carreau, « La gestion des fonds d'archives du parti communiste français », Laurent, Sébastien (dir.), *Archives « secrètes », secrets d'archives ? Historiens et archivistes face aux archives sensibles*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

37 *Ibid.*

et du peuple[38] » comme le disait Georges Gosnat en 1971, accueille des défilés et des campagnes publicitaires qui incarnent l'industrie du luxe.

Fig. 4. Intérieur de la coupole abritant la salle du Comité exécutif national, cl. François Cavelier, 2018, photographie numérique en ligne.

Autorisés par Robert Hue, président du PCF, de 2001 à 2003, la location à des fins professionnelles et évènementielles doit en premier lieu fournir une manne permettant notamment de financer l'entretien du bâtiment, entretien dont le coût est évalué, en 2013, à près de 1,2 million d'euros par an[39]. « On ne cherchera jamais à faire des bénéfices, ce lieu unique n'a pas de prix[40] » déclarait alors Gérard Fournier, responsable administratif du siège du PCF. Pour autant, cette ouverture au « public », cette volonté d'apparaître comme un lieu éminemment culturel, participent plus généralement d'une dynamique de communication interne visant à endiguer le déclin électoral que connaît le PCF depuis plusieurs années.

38 Georges Gosnat, « Une grande œuvre… », art. cité, p. III.
39 Ursula Michel, « L'art et le luxe font le siège du PCF », *Slate*, 30 avril 2013.
40 Christophe Alix, « Place du Colonel Fabien, PC culturel », *Libération*, 16 mai 2013.

Ainsi, en même temps que le XXIe siècle débutait une nouvelle ère de la vie de l'édifice qui, tout en continuant d'abriter le PCF, accueillait de nouveaux occupants à moyen et long termes (locations de bureaux), ou plus ponctuellement (mises à disposition pour des manifestations tels que défilés de mode, concerts, tournages). En 2000, la marque de vêtement italienne Prada louait le bâtiment pour y présenter sa collection, ce qui ne manqua pas de soulever quelques polémiques au sein du PCF. Ces évènements fortement médiatisés permettent surtout de casser l'image de « bunker des communistes » et de repli sur soi : « L'espace d'une soirée », peut-on lire sous la plume de Jade Lindgaard dans *Les Inrockuptibles*, « le PCF redevient citadelle imprenable. Une nuée de costumes gris provoque soudain une agitation médiatique. C'est un Robert Hue rayonnant, suivi par micros et caméras, qui traverse le *dancefloor* du sous-sol aux alentours de minuit. Le maître des lieux s'avance à grands pas vers la salle où s'achève le dîner VIP. "Je passe une très bonne soirée, je suis très content. C'est vraiment un signe de modernité pour le Parti communiste d'accueillir un tel évènement. Nous, qui sommes restés fermés si longtemps. Mais je suis le premier surpris de l'ampleur que prend cette soirée !?[41] ».

Le PCF qui, jusque-là, avait interdit les *shooting*s et la tenue d'évènements étrangers à la vie du parti dans le bâtiment de Niemeyer, avait néanmoins déjà entrouvert ses portes : en 1998le jeune styliste américain André Walker avait déjà pu y présenter ses collections. *Le Monde* avait alors parlé de l'acte de lancement d'une « mode Spoutnik[42] » en référence au lancement du satellite soviétique qui, pendant la Guerre Froide, avait marqué le début de « l'ère spatiale ». Cet évènement marque en tout cas une bascule, puisque le siège du parti communiste devient un lieu à la mode, tendance, plus pour son aura architecturale et culturelle que pour son identité première.

La demande des marques de luxe ne cesse de croître au cours des années 2000 : Issey Miyake, Dries van Noten, Yves Saint Laurent, Stella McCartney, Dior, ou encore Louis Vuitton utiliseront à des fins promotionnelles le cadre exceptionnellement photogénique que constitue le bâtiment de Niemeyer. Rapidement, le siège du PCF devient une escale incontournable de la *Fashion Week* et des shootings. En juin 2010, le couturier new-yorkais Thom Browne s'inspire même du lieu pour dessiner sa collection. L'aspect brut des murs de béton, la qualité plastique d'espaces intérieurs oscillant entre hangar désaffecté, bunker et élégants bureaux *vintage*, offre l'ambiance idéale aux expérimentations vestimentaires de l'artiste. Ainsi, de la salle du Comité exécutif national au foyer de la classe

41 Jade Lindgaard, « Récit de la soirée Prada, l'évènement mondain de la saison, qui s'est déroulé au siège du Parti Communiste », *Les Inrockuptibles*, 9 novembre 2001.

42 Anne-Laure Quilleriet, « La mode Spoutnik au Parti communiste », *Le Monde*, 14 mars 1998.

ouvrière, les mannequins défilent en costumes et en combinaisons spatiales blanches. Le futurisme vestimentaire rejoint ce qui fut, à l'aube des années 1970, l'expression d'une contemporanéité architecturale. En 2014, lors d'un défilé de Jean-Paul Gaultier étrangement baptisé « les rosbifs dans l'espace », la mode du futur prenait une allure *sixties*, néoromantique et punk. Plus récemment, les marques Koché, Courrèges, Namacheko, Rombaut et Yeezy by Kanye West (**fig. 5**) ont utilisé le siège comme décor pour leur défilés et showrooms. Ils ont ainsi permis de diffuser et de valoriser l'image du siège du PCF à l'international, et de sceller définitivement ses liens avec l'histoire de la mode.

Fig. 5. Scénographie présentée sur l'esplanade avec comme décors le dôme émergeant et la barre courbée illuminée lors du défilé Yeezy by Kanye West, 2020, cl. Anonyme, photographie numérique en ligne.

L'identité du Parti s'en trouve-t-elle altérée ou au contraire régénérée ? Ce nouvel usage de l'architecture est-il le signe d'un détournement idéologique, la preuve d'un renversement des valeurs ? Pour autant, parmi les défenseurs de ce glissement, faire entrer des grands groupes capitalistes multi-mondiaux dans la maison des travailleurs peut trouver quelques justifications : la haute couture n'est-elle pas un artisanat français qui fait vivre de nombreux travailleurs ? Certaines personnalités, des intellectuels proches du PCF, ne fréquentent-ils pas les milieux de la mode et du luxe ? Quoi qu'il en soit, c'est un fait, au-delà de toute polémique quant à ces nouveaux usages, ils permettent de faire rentrer dans les caisses du parti l'argent indispensable à l'entretien et au rayonnement

culturel du bâtiment. Les espaces sont prisés aussi bien pour des tournages de films et de clip-vidéos, que pour des soirées-évènements, des réunions, des congrès, des colloques, des conférences, des séminaires, des expositions, des concerts ou encore des projections. Preuve que ces espaces séduisent bien au-delà du cercle communiste ou des spécialistes de l'architecture.

Conclusion. Quelques pistes de réflexion

À l'instar de n'importe quel lieu vivant, le siège du PCF a acquis au fil du temps une dimension nouvelle qui, en un sens, perpétue la volonté de son architecte : être un lieu de création au service de l'émancipation humaine et ouvert sur l'avenir[43]. Le bâtiment est-il resté un lieu politique, celui de l'engagement communiste, ou a-t-il définitivement basculé dans le monde néolibéral ? Actuellement, le cœur de l'édifice, « le foyer de la classe ouvrière » dessiné par Niemeyer, est traversé par cette double identité : il constitue le hall d'accueil du PCF mais aussi celui de l'Espace Niemeyer en tant qu'entreprise culturelle.

L'utilisation de l'architecture de Niemeyer comme image de marque, comme objet culturel et comme monument patrimonialisé a acquis un double sens : un sens externe, celui de contribuer à l'image médiatique du parti politique à l'origine de sa construction ; et un sens interne qui est de redonner une identité aux communistes. Cela n'est pas nouveau : des porte-clefs commémoratifs fabriqués lors de l'inauguration de l'édifice aux défilés de mode et aux tournages en passant par l'édition de cartes postales, elle a connu de nombreuses formes. Dans ce processus de patrimonialisation, les dynamiques à l'œuvre ont autant servi à acquérir un statut qu'à revaloriser l'espace. Il s'est opéré une sorte de transfert de valeur depuis l'élément patrimonialisé (dans notre cas, le siège du PCF) vers les individus et/ou groupes d'individus qui y sont associés. Ce bien patrimonialisé possède donc une charge symbolique et sociale.

Aborder la patrimonialisation du siège du PCF permet donc comprendre les logiques à l'œuvre dans la fabrique d'un patrimoine[44]. C'est d'abord analyser la valeur d'usage et la valeur architecturale d'un édifice, en comprenant le rôle de chaque acteur dans ce processus. Les mutations politiques et économiques que connait le PCF depuis la fin du XXe siècle, notamment son déclin à la suite des élections présidentielles de 1981, marquent le début d'un enjeu mémoriel et

43 Christophe Alix, « Place du Colonel-Fabien. PC culturel », *Libération*, 16 mai 2013.

44 Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine : « De la cathédrale à la petite cuillère »,* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009 (généré le 4 octobre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionsmsh/2642>. ISBN : 9782735117772. DOI : https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.2642.

identitaire pour le parti. Dans ce contexte de profondes mutations, la conservation et la transmission des héritages matériels et immatériels revêt une importance croissante[45]. Pour les Communistes français, très concernés par l'élaboration de leur propre histoire, le bâtiment de Niemeyer constitue un patrimoine qui est devenu le support privilégié de construction de mémoires collectives. L'espace, on le sait, joue un rôle majeur dans l'affirmation et la légitimation des groupes sociaux[46]. Le siège du PCF est devenu une image de marque, un outil de propagande, mêlant le politique au culturel. Or, pour qu'un bien culturel soit patrimonialisé il faut nécessairement un évènement déclencheur qui remette en cause son usage antérieur et/ou sa conservation[47] : dans le cas présent, ce fut sans conteste le déclin du parti qui, le fragilisant d'un point de vue financier, pouvait porter atteinte à l'intégrité des biens immobiliers, et notamment du plus emblématique d'entre eux : le bâtiment de la place du Colonel-Fabien. La concomitance de la patrimonialisation de l'édifice et du développement d'une la logique marchande quant à sa gestion, ont permis, pour le moment en tout cas, d'atteindre un certain *statu quo*. Quoi qu'il en coûte, le siège du PCF est toujours le siège du PCF.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Jonathan Canestrari, *La patrimonialisation du siège du Parti communiste français (1980-2020). Patrimoine, culture et identité communiste en interrelation*, mémoire de Master 1 Patrimoine et Musées sous la direction de Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et de l'archéologie), année universitaire 2021-2022.

45 Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine*, *op. cit.*

46 Armand Frémont, « L'espace ouvrier », Paris, Armand Colin, 1979, *Espace géographique*, t. 8, n° 4, p. 292.

47 Maria Gravari-Barbas, Sylvie Guichard-Anguis (dir.), *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXIe* siècle, *op. cit.*

ÉMERGENCE ET DÉVELOPPEMENT D'ARCHITECTURES POUR LA DANSE EN FRANCE

LE CENTRE NATIONAL DE DANSE CONTEMPORAINE D'ANGERS (1978-2007)

LÉONTINE WILHELM

Les Centres chorégraphiques nationaux (CCN) sont des « structures juridiques indépendantes[1] », dirigées par un ou plusieurs chorégraphes. Leur création, en 1984, résulte d'une politique volontariste menée par l'État depuis les années 1970 visant à accompagner l'essor de la nouvelle danse et à déployer une Culture plurielle sur le territoire. Le « label » CCN, l'un des douze labels du ministère de la Culture en matière de spectacle vivant et d'arts plastiques, marque l'aboutissement des politiques de démocratisation de l'art et de décentralisation menées dès 1959 par André Malraux[2], et du plan Landowksi (1969) en faveur de la musique et de la danse[3]. En réalité, le réseau CCN adopte les mêmes bases institutionnelles que celui des Centres dramatiques nationaux (CDN) créés en 1947[4]. Dans les années 1970, alors que la danse contemporaine peine encore à être reconnue par l'État comme une pratique artistique de premier ordre[5], des chorégraphes et des danseurs militent pour avoir des lieux de travail[6]. La constitution et la mobilisation de ce réseau infléchit les politiques publiques et aboutit à la création des CCN en 1984, date à laquelle l'État reconnaît douze compagnies chorégraphiques, contemporaines et classiques, déjà implantées en région, et leur accorde, avec les collectivités locales, des moyens financiers

1 Centre national de la danse (CND), « Centres chorégraphiques nationaux, Fiche Vie professionnelle », juill. 2021, [En ligne], URL : https://www.cnd.fr/fr/file/file/1743/inline/CCN%20juillet21.pdf, consulté le 16/01/2022.

2 Guillaume Sintès, « 26 avril 1984 : dix nouvelles mesures pour la danse », *Hypothèses*, [En ligne], URL: https://chmcc.hypotheses.org/8644, consulté le 14/05/2022.

3 Agnès Izrine, *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, p. 96.

4 Pascal Ory, *L'aventure culturelle française, 1945-1989,* Mesnil-sur-l'Estrée, Flammarion, 1989, p. 87.

5 Agnès Izrine, *La danse dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 96.

6 Marie Glon, « Lieux et luttes », *Repères, cahier de danse*, n° 18 : « Espace de danse », Vitry-sur-Seine, La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2006, p. 11-12, [En ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-11.htm, consulté le 31 juillet 2020.

et des lieux de création[7]. Depuis cette date, vingt et un CCN ont été créés[8] et il y a aujourd'hui dix-neuf CCN situés sur l'ensemble du territoire français[9] (**doc. 1**).

Ces nouveaux lieux sont avant tout des lieux de création, mais ont aussi pour vocation d'engendrer localement des dynamiques culturelles avec des programmes de sensibilisation à la danse auprès des publics et, depuis 1998[10], d'accueillir en résidence des compagnies de danse contemporaine[11]. Sur la base de ces missions, les CCN se définissent par un programme architectural commun, à savoir offrir au moins un studio de danse, c'est-à-dire un espace d'au moins 150 m^2, avec une hauteur sous plafond autour de 4 m, un parquet de danse (plancher à double lambourde) et équipé de matériel technique son et lumière. Il doit également être muni de loges et de sanitaires, ainsi que d'un espace de repos et de bureaux administratifs[12]. Dédiée au travail chorégraphique (création et répétition), la conception des CCN diffère des architectures scéniques[13] vouées spécifiquement à la représentation (théâtres, opéras, etc.), et de celles de l'enseignement de l'art vivant, consacrées uniquement à la formation (écoles de danse, conservatoires, etc.). Les CCN semblaient donc nécessiter, au moment de leur création, une architecture spécifique et adaptée, distincte des lieux de danse existants. Or, malgré des missions et un programme commun, les CCN aménagés et construits en France entre 1974 et 2009 (**doc. 1**) présentent une grande diversité de formes et de dispositifs architecturaux. Cela est dû en partie à une définition institutionnelle tardive qui n'intervient qu'au moment où les dix-neuf CCN ont déjà investi des lieux, au terme d'actions isolées et de démarches singulières. En réalité, les CCN ne sont officiellement « définis » d'un point de vue architectural par le ministère de la Culture qu'en 2010, avec la publication du premier « Cahier des missions et des charges des Centres

7 CND, « Centres chorégraphiques nationaux… », doc. cité.

8 Trois CCN ont été fermés : Toulouse, Nevers et Champigny-sur-Marne.

9 Association des Centres chorégraphiques nationaux (ACCN), « Histoire et missions », [En ligne], URL : https://accn.fr/les-ccn/histoire-et-missions, consulté le 12/05/2021.

10 Ministère de la Culture et de la Communication, « La charte des missions de service public pour le spectacle vivant », signée le 22 octobre 1998 par Catherine Trautmann et publiée dans le *Journal Officiel* en mars 1999, [En ligne], URL : https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:fxEH9SheEX0J:https://www.culture.gouv.fr/Media/Medias-creation-rapide/charte_mission_service_public_1998.pdf2&cd=2&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&client=safari, consulté le 14/01/2022.

11 ACCN, « Histoire et missions », doc. cité.

12 Dominique Ponsard, *La danse dans ses murs. Lieux de travail et de spectacles : conception, aménagement, équipement,* Paris, ministère de la Culture, Centre d'action musicale, novembre 1990, p. 24.

13 Jean Chollet, Marcel Freydefont, *Les lieux scéniques en France, 1980-1995 : 15 ans d'architecture et de scénographie,* Paris, Éd. AS, 1996.

chorégraphiques nationaux[14] ». Or, depuis 1974, il s'agissait d'inventer, autant pour les chorégraphes que pour les architectes, des édifices conçus spécifiquement pour la danse et ne répondant, pour ainsi dire, à aucun modèle préexistant[15]. Il faut ainsi reconnaître que, jusqu'en 2010, la définition des CCN fut mouvante, chacun adoptant une identité singulière, tant chorégraphique, que géographique et architecturale.

Parmi les CCN aménagés et construits entre 1974 et 2009, trois grandes étapes et typologies peuvent être distinguées. La première catégorie, celle des *proto-CCN,* concerne les lieux de danses, souvent davantage dédiés à la danse classique que contemporaine, créés avant que le label de CCN n'existe, soit entre 1974 (construction du Ballet national de l'Opéra du Rhin à Mulhouse), et 1983 (implantation de la compagnie de danse contemporaine de Maguy Marin dans le gymnase de la MJC-Club de Créteil). Ces édifices fondent les bases programmatiques des futurs CCN en introduisant les notions de lieu-outil et de lieu de vie quotidienne pour les danseurs. La deuxième génération concerne les CCN aménagés et construits de 1984 à 1998, année de création, par le ministère de la Culture, du dispositif de l'Accueil-Studio[16]. Associé de toute évidence à la mise en place quelques années auparavant du Centre de développement chorégraphique (CDC) de Toulouse par Annie Bozzini[17], cette redéfinition des CCN, qui inclut désormais l'idée que le CCN est un outil partagé, constitue une rupture institutionnelle et architecturale[18]. Celle-ci engendre une troisième génération de CCN marquée par un changement radical : alors que les onze CCN

14 Ministère de la Culture, « Cahier des missions et des charges des Centres chorégraphiques nationaux », le 31 août 2010, [En ligne], URL : https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1ghR7PyLp5kJ:https://www.syndeac.org/wp-content/uploads/2015/03/textecadre_cc_ccn310810.pdf+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&client=safari, consulté le 14/01/2022.

15 Julie Perrin, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse*, n° 18 : « Espace de danse », La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2006, p. 3-6, [En ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm, consulté le 31/11/2020.

16 Créé en 1998 dans le but d'élargir l'accès à des espaces de création à davantage de compagnies de danse contemporaine, l'Accueil-Studio consiste en « l'accueil par un CCN d'une compagnie ou d'un artiste en résidence, de création ou de recherche, avec mise à disposition à titre gratuit d'espaces de travail et participation du CCN aux charges de réalisation du projet ». Le CCN accompagne ainsi les artistes qu'il accueille d'un point de vue technique, artistique, administratif, et financier. Source : Ministère de la Culture et de la Communication, Association des Centres chorégraphiques nationaux, « Charte de l'Accueil-Studio », 2011, [En ligne], URL : https://accn.fr/accueil-studio, consulté le 14/01/2022.

17 La Place de la Danse, « Historique et missions », [En ligne], URL : https://laplacedeladanse.com/la-place-de-la-danse/historique-missions, consulté le 29/07/2020. Le label CDC est officiellement mis en place par le ministère de la Culture en 2004.

18 Marie Glon, « Lieux et luttes », art. cité.

Dénomination du CCN	Date de créations architecturales	Date de labélisation	Génération de CCN
CCN de Mulhouse - Ballet National de l'Opéra du Rhin	1974 : construction d'un bâtiment neuf pour le ballet de l'Opéra du Rhin, accolé au Théâtre de Sinne.	1972 : création du syndicat intercommunal de l'Opéra du Rhin. 1985 : labellisé CCN, il est à ce jour le seul CCN fonctionnant au sein d'un opéra (direction Jean Sarelli).	proto-CCN
CCN de Nancy - Ballet de Lorraine	Vers 1978 : installation du CCN dans une ancienne manufacture de chaussures.	1968 : création de la compagnie du Ballet Théâtre Français à Angers. 1er septembre 1978 : installation de la compagnie à Nancy, renommée Ballet Théâtre Français de Nancy. Il s'agit d'une des premières compagnie à être implantée en région. 1999 : labellisé CCN (direction Françoise Ardet)	proto-CCN
CCN de Roubaix - Nord-Pas-de-Calais - Ballet du Nord	1983 : Le Ballet du Nord s'installe dans le Colisée, ancien cinéma reconverti. 1984 : travaux de rénovation du Colisée, par Lévy architecte.	1983 : fondation du Ballet du Nord à Roubaix. 1985 : labellisé CCN (direction Alfonso Catà).	proto-CCN
CCN de Créteil - Val-de-Marne	1981 : implantation de la compagnie Maguy Marin à la Maison de la Culture de Créteil 1983 : la compagnie intègre le gymnase de la MJC-Club de Créteil.	1985 : labellisé CCN (direction Maguy Marin).	proto-CCN
CCN de Caen - Basse-Normandie	1984 : implantation du CCN dans l'ancienne Halle aux Granges réaménagée en gymnase.	1984 : labellisé CCN (direction Quentin Rouillier).	1ère génération de CCN
CCN de Tours	1987 : Le Ballet de Tours est accueilli au Grand Théâtre de Tours, a des bureaux rue de la Palette et un studio dans la Salle Dupré de l'École municipale de Musique rue Simon. 1988 : le Ballet de Tours doit quitter la Salle Dupré et est alors installé dans le Cloître de la Cathédrale de Tours. 15 avril 1989 : inauguration du nouvel édifice consacré exclusivement au CCN de Tours, Alain Plantrou architecte.	20 mars 1987 : déclaration de l'association du Ballet de Tours. 1989 : labellisé CCN (direction Jean-Christophe Maillot).	1ère génération de CCN
CCN de Marseille - Ballet National de Marseille (BNM)	1992 : inauguration par Jack Lang du bâtiment de Roland Simounet abritant l'École Nationale Supérieure de Danse de Marseille (ENSD) et le CCN.	1972 : création du Ballet de Marseille. 1984 : labellisé CCN (direction Roland Petit).	1ère génération de CCN
CCN de Rennes et de Bretagne (CCNRB)	Vers 1978 : implantation de la compagnie au sein de l'ancienne Maison du Champs de Mars (édifice aujourd'hui détruit) Vers 1980 : implantation de la compagnie dans une ancienne usine reconvertie en lieu de danse Vers 1992 : installation du CCN dans un nouvel édifice au 38 rue Saint-Melaine (Rennes). 25 et 26 avril 2009 : inauguration du Garage, deuxième lieu d'implantation du CCN partagé avec d'autres compagnies de danse contemporaine.	1978 : création de la structure Théâtre Chorégraphique de Rennes et de Bretagne (TCRB). 1985 : labellisé CCN (direction Gigi Caciuleanu).	1ère génération de CCN
CCN de Nantes	1992 : implantation du CCN dans l'ancienne Chapelle des Capucins reconvertie.	1992 : labellisé CCN (direction Claude Brumachon).	1ère génération de CCN
CCN de La Rochelle	22 août 1994 : implantation du CCN dans l'ancienne Chapelle Fromentin, reconvertie et rebaptisée Studio Fromentin.	1984 : labellisé CCN (direction Régine Chopinot).	1ère génération de CCN
CCN du Havre - Haute-Normandie - Le Phare	1994 : implantation du CCN dans d'anciens magasins généraux reconvertis en studios de danse.	1986 : création du Centre Chorégraphique Régional (CCR) (direction Obadia). 1993 : labellisé CCN (François Raffinot).	1ère génération de CCN
CCN de Belfort - Franche-Comté	1993-1995 : reconversion de l'ancienne Caserne de l'Espérance en CCN par l'agence Reichen & Roberts.	1983 : fondation de la compagnie Contre Jour. 1984 : labellisé CCN (direction Odile Duboc et Françoise Michel).	1ère génération de CCN

Doc. 1. L'ordre du classement de ces CCN est déterminé par l'ordre d'inauguration de l'édifice dans lequel il s'insère actuellement. Précisons que nombreuses sont les compagnies à avoir travaillé dans plusieurs lieux, ceux-ci sont donc indiqués dans cette chronologie.

conçus entre 1984 et 1998 (**doc. 1**) se définissaient comme des lieux singuliers dédiés à une compagnie spécifique, ceux créés au début des années 2000 sont placés sous le signe de l'ouverture, de la pluridisciplinarité et du partage. Cette évolution entraîne en outre des modifications dans les CCN existants (ceux de seconde génération notamment), souvent non adaptés à l'Accueil-Studio.

L'histoire complexe et mouvante de ces architectures dédiées à la création chorégraphique peut être envisagée au prisme du CCN d'Angers, témoin de ces trois phases d'évolution. En effet, ce lieu de danse créé à la fin des années 1970 est précurseur d'abord du point de vue d'une définition institutionnelle des CCN, puis de celui de sa définition architecturale lorsqu'il s'installe dans un ancien immeuble du quartier de la Doutre mis à sa disposition par la mairie d'Angers. Il est ensuite au cœur de la politique mise en place en 1984 par le ministère de la Culture, tout en entrant enfin dans la troisième génération de CCN en s'implantant en 2007 au Quai d'Angers, nouvelle construction conçue spécifiquement par l'agence Architecture Studio pour abriter le CCN et le CDN d'Angers.

Le Centre national de danse contemporaine (CNDC) d'Angers, aux prémices institutionnelles des futurs CCN (1978)

À partir des années 1970, la danse contemporaine s'implante progressivement sur le territoire français et un nouveau public se développe. Agnès Izrine, rédactrice en chef du magazine *Danser,* estime même qu'« à partir de 1978, l'implantation de plusieurs compagnies de danse contemporaine en région constitue les prémices des futurs CCN[19] ». Cela est d'autant plus parlant si l'on considère la fondation, en 1978, du Centre national de danse contemporaine (CNDC) par le chorégraphe de renommée mondiale, Alwin Nikolaïs[20]. Ce centre, ancêtre du CCN d'Angers, peut être considéré comme le précurseur du concept même de CCN. Le 13 janvier 1978, Jean Maheu, alors directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse au ministère de la Culture, dans une lettre adressée au ministre de la Culture, évoque plusieurs propositions concernant la culture à Angers, entre autres l'idée de créer un « centre chorégraphique dont la direction serait confiée à une personnalité de renom international » et qui serait « un lieu permanent d'apprentissage pour les professionnels français où les jeunes compagnies de notre pays séjourneraient pour y prendre des cours et présenter,

19 Agnès Izrine, « L'acte chorégraphique, un art politique », ACCN (dir.), *L'art en présence, Les Centres chorégraphiques nationaux, lieux ressources pour la danse,* Belfort, mars 2006, p. 12.
20 *Ibid.*

chaque fois que possible, le résultat de leur travail[21]. » Il y a donc bien dans l'élaboration du CNDC d'Angers, les bases institutionnelles de ce que seront les CCN à partir de 1984, même si cette institution répond à la double mission de création d'œuvres chorégraphiques contemporaines et d'enseignement de la danse. Elle est néanmoins précurseur de l'essor de la danse contemporaine en France, dans un contexte où la majorité des compagnies subventionnées et disposant de lieux de travail sont dédiées à la danse classique.

Le CNDC d'Angers, une architecture dédiée à une compagnie de danse contemporaine (1980)

Le CNDC d'Angers, qui fonctionne sur une base associative, voit les subventions accordées par l'État et les collectivités locales (ville d'Angers et Région Pays de Loire) doubler entre 1978 et 1984 : de 2 MF en 1979, elles passent à 4,9 MF en 1984[22]. Par ailleurs, le CNDC dispose d'un lieu mis à disposition par la ville d'Angers à partir du 1er février 1980. Il s'agit d'un « immeuble situé 42 boulevard Henri Arnauld et 15 rue de Terras ayant une surface d'environ 1 300 m² répartis sur quatre niveaux[23] ». Cet immeuble n'est pas un lieu de répétition ni de création, mais accueille simplement l'administration du CNDC. Un extrait du registre des délibérations du Conseil municipal de la ville d'Angers en date du 27 février 1983, fait état du fait qu'Alwin Nikolaïs demande à ce que soit réalisée une extension des locaux car, faute de studios, le chorégraphe se voit obligé d'exercer ses activités à Paris[24]. Le chorégraphe précise qu'il est nécessaire de disposer de deux studios, de trois vestiaires-sanitaires, de deux salles réunion vidéo et d'un atelier son[25]. Le projet élaboré par Daniel Roussel, architecte municipal en charge de cette extension « prévue sur un terrain mitoyen, à l'angle de la rue Tharreau et de la rue des Terras [et] d'une superficie d'environ 500 m²[26] », correspond à

21 *Note de Jean Maheu à l'intention de monsieur le ministre, objet : développement de la politique lyrique et chorégraphique à Angers et à Nancy*, 13 janvier 1978, p. 3, Archives nationales (désormais AN) 19910679 10.

22 *Ibid.*

23 *CNDC Convention de mise à disposition des locaux du 42 bd Henri Arnaud, entre les soussignés M. Jean Monnier, Maire de la Ville d'Angers, d'une part, et M. le Président du Centre national de Danse d'Angers, d'autre part*, 14 octobre 1981, Angers, AN 19910679 13.

24 Mairie d'Angers, *Extrait du registre des délibérations du conseil municipal de la ville d'Angers*, séance du 27 février 1983, Angers, AN 19910679 13.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

ce programme[27]. Il prévoit en effet l'aménagement d'un bâtiment existant (salle de repos, une cafétéria, un foyer danseurs, des bureaux et un local de stockage matériel) et la construction *ex-nihilo* de deux studios, l'un de 180 à 200 m² et l'autre de 140 m², éclairés de lumière naturelle, équipés de planchers de bois et disposant de 5 m de hauteur sous plafond. Sont prévus également deux vestiaires, de 25 m² chacun, deux salles de réunion dotées d'un équipement vidéo et d'un atelier son (**fig. 1**). Cet édifice constitue donc une sorte de laboratoire programmatique, associant chorégraphe directeur et architecte en charge du projet, et peut être considéré comme la première expression des *proto-CCN*. Se dessine ici l'une des particularités et des permanences des futurs CCN, à savoir une architecture autant marquée par la personnalité chorégraphique qui le dirige et qui cherche à concevoir un lieu à son image, que par celle des architectes concepteurs[28].

27 Daniel Roussel, architecte de la Ville, architecte DPLG, CNDC, 42 boulevard Henri-Arnauld, *Notice descriptive et estimative*, décembre 1982, Angers, AN 19910679 13. Précisons que nous n'avons pas trouvé d'autres informations sur cet édifice et son extension, que ce soit un permis de construire ou des documents graphiques. Les informations retenues sont donc celles d'un état de projet et nous ne sommes pas en mesure d'affirmer que l'édifice a été construit exactement comme il avait été prévu en 1982.

28 CCN de Tours, Marseille, Montpellier, Belfort, Rillieux-la-Pape et Aix-en-Provence.

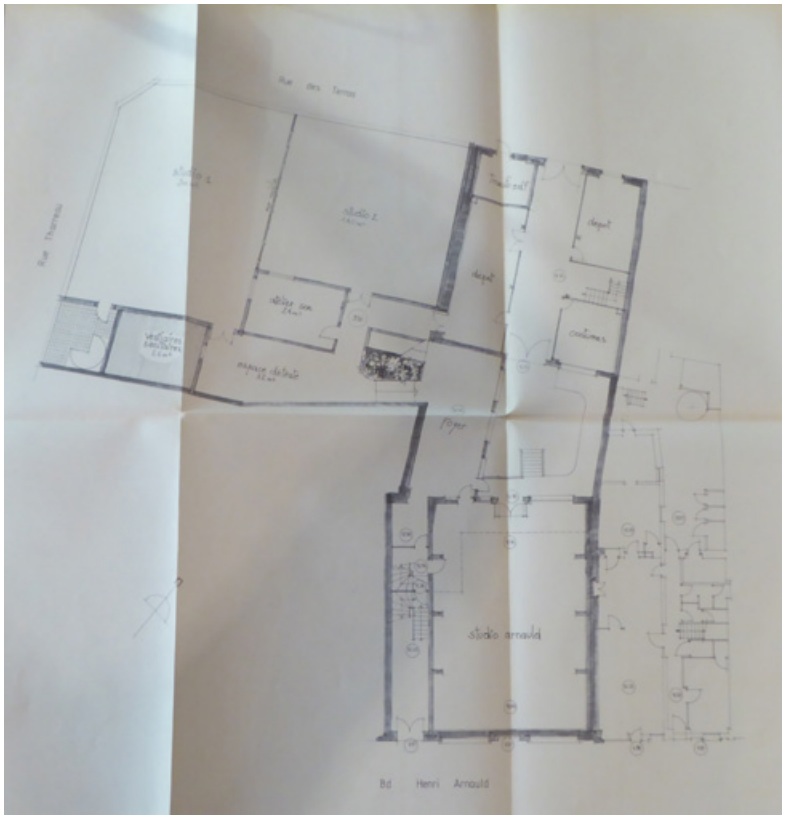

Fig. 1. Plan du rez-de-chaussée du CNDC d'Angers (42, boulevard Henri Arnauld et 15, rue de Terras) - extension (arch. : Daniel Roussel, 1983), Source : Daniel Roussel, Notice descriptive et estimative, décembre 1982, Angers, AN 19910679 13, cl. Léontine Wilhelm

Le CCN d'Angers, lieu privilégié de mise en application des « dix nouvelles mesures pour la danse » (1984)

La première des « dix nouvelles mesures pour la danse » annoncées par Jack Lang le 26 avril 1984, et effectives du 1er mai 1984, est que « le Centre national de la danse contemporaine d'Angers et 11 compagnies sont reconnus comme Centres chorégraphiques nationaux[29] ». Par ailleurs, l'une des neuf autres mesures concerne spécifiquement le CNDC d'Angers, prévoyant d'y élargir l'enseignement

29 Ministère de la Culture, Direction de la musique et de la danse, « Dix nouvelles mesures pour la danse », *Texte de la conférence de presse de Jack Lang sur la danse*, 26 avril 1984, p. 1, souligné dans le texte.

et d'y accueillir d'autres compagnies[30] ; le concept de résidence, qui se généralise à partir de 1998 avec le déploiement du dispositif de l'Accueil-Studio, est en réalité effectif à Angers dès 1984.

Lors de cette conférence de presse, le ministère de la Culture aborde pour la première fois explicitement le manque de locaux et propose de réaliser de « grands travaux[31] » et de mener de nombreuses actions « en matière d'équipement pour la danse[32] ». Si, parmi les opérations financées directement par l'État, certaines concernent essentiellement la danse classique et l'enseignement, il est également prévu de déléguer des subventions aux « commissaires de la République[33] » pour cinq autres actions, dont la construction de nouveaux studios pour le CNDC d'Angers[34].

Pour Angers, le ministère de la Culture décide d'investir un nouveau lieu, dédié à l'accueil des compagnies en résidence et dégage pour ce faire un budget de 1,2 MF. Il s'agit d'aménager une ancienne école primaire du XIXe siècle en installant, au rez-de-chaussée deux studios (de 75 m² et 160 m²), deux vestiaires et quatre bureaux et, au premier étage, un troisième studio (de 285 m²) ainsi que d'autres vestiaires et un local technique. Le deuxième et dernier étage est consacré au logement des résidents avec une chambre, deux appartements et des salles communes (**fig. 2**). L'initiative est unanimement saluée : « Le directeur du CNDC le dit, son président l'affirme, la représentante du ministère des Affaires culturelles le reconnaît, le maire le confirme… et Merce Cunningham est d'accord là-dessus : les nouveaux locaux du centre national de danse contemporaine constituent un outil "idéal" et "unique en France", voire en Europe. (…) Il faut dire que la qualité de l'outil mérite le déplacement[35] ». Si peu d'architecture a été encore produite, le CNDC est néanmoins doté de deux édifices – tous deux fruits de réaménagement et d'extension de bâtiments existants – qui lui sont exclusivement consacrés dès novembre 1984.

30 *Ibid.*, p. 43.
31 *Ibid.*, p. 1.
32 *Ibid.*, p. 47.
33 *Ibid.*, p. 22. Notamment pour l'École de l'Opéra de Paris, nouveaux locaux à Nanterre, Christian de Portzamparc architecte.
34 Parmi les cinq autres sont concernés les CCN de Roubaix, de Caen, de Marseille et la compagnie Hallet Eghayan, implantée à Lyon.
35 Alain Dutasta, « Les nouveaux locaux du CNDC inaugurés, un outil idéal et unique en France », *La Nouvelle République*, 3 novembre 1984.

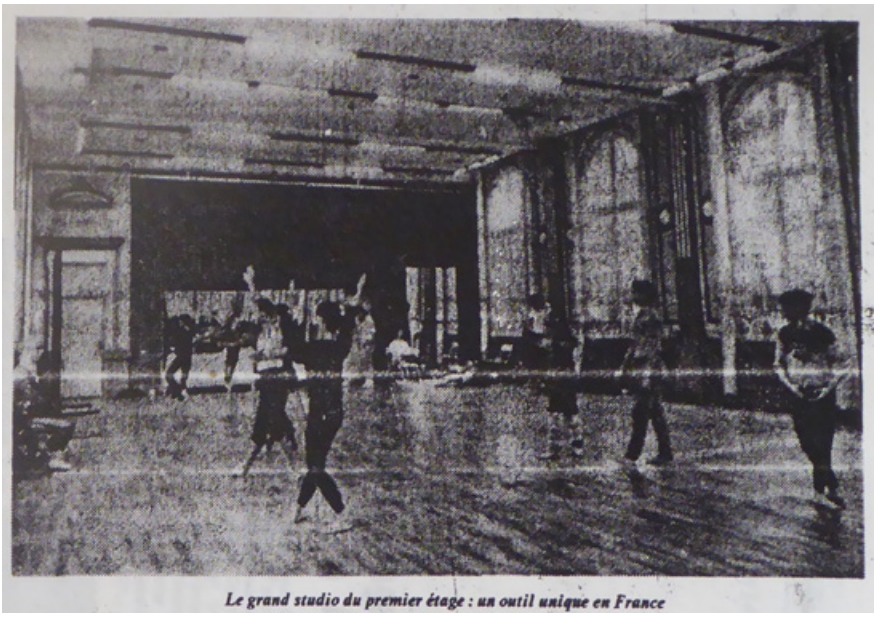

Fig. 2. Photographie du grand studio au premier étage du CNDC d'Angers (deuxième lieu : 26 et 28 rue Bodinier), document tiré de Alain Dutasta, « Les nouveaux locaux du CNDC inaugurés, un outil idéal et unique en France », *La Nouvelle République*, 3 novembre 1984.

Il s'agit alors d'un cas particulier et singulièrement privilégié. Effectivement, plusieurs compagnies, bien que labellisées CCN en 1984, n'ont pas l'autonomie promise par le ministère de la Culture et ne disposent pas encore d'espaces dédiés. Il est alors question d'entre-deux lieux ou, formulé autrement, d'une situation de transition. Effectivement, de nombreux CCN continuent d'être implantés dans des lieux non adaptés, ayant seulement fait l'objet d'appropriations. C'est le cas par exemple de la compagnie de Jean-Claude Gallotta, implantée dès 1981 dans la Maison de la Culture de Grenoble mais qui devra attendre septembre 2004 pour qu'un espace dédié lui soit attribué. Pour le CNDC d'Angers il s'agit également d'une phase transitoire puisque le CCN déménagera en 1993 dans un nouveau lieu – les Studios Abattoirs –, puis, en 2007, au Quai, qu'il partagera avec le CDN d'Angers[36]. Cette période marquée par une programmation et une définition des lieux de danse évoluant tant au gré des besoins des danseurs qu'avec le développement des politiques en faveur de la danse contemporaine, est au cœur de la définition architecturale des CCN.

36 Dominique Orvoine, « Des lieux et des outils de travail pour la danse. Bâtir et habiter un lieu de danse, une utopie et une responsabilité partagées », ACCN (dir.), *L'art en présence, Les Centres chorégraphiques nationaux, lieux ressources pour la danse, op. cit.*, p. 60.

Pour les chorégraphes et les architectes, il s'agit encore pour l'heure de créer des lieux adaptés aux besoins spécifiques des compagnies et à leurs missions institutionnelles. En cela, ils constituent des laboratoires. Néanmoins, à partir de 1998, une nouvelle génération de CCN permettra d'offrir des espaces fonctionnels et spécifiquement adaptés à la création chorégraphique contemporaine, tout en étant des lieux partagés.

Le Quai, une architecture partagée (2007)

Les notions d'ouverture et de pluridisciplinarité sont au cœur de la troisième génération des CCN. Pour les chorégraphes comme architectes en charge des projets, il s'agit de briser l'image du CCN comme lieu réservé à une seule et unique compagnie. D'un point de vue architectural, pour répondre à cette évolution, les concepteurs de CCN explorent la notion de transparence. Cela est particulièrement éloquent dans l'extension de la Maison de la Culture de Grenoble, dédiée en partie au CCN de la ville, ainsi qu'aux CCN de Rillieux-la-Pape et d'Aix-en-Provence, dont les exosquelettes encadrent de grandes boîtes vitrées. La mise en partage de l'architecture fournit une seconde réponse, programmatique certes mais qui, nous allons le voir, n'est pas sans incidence. Alors que ce concept était assez douloureusement ressenti pour les CCN de seconde génération dépourvus d'espaces spécifiques, il devient un symbole de réussite au tournant des XXe et XXIe siècles, comme en témoignent les CCN de Grenoble, Rennes et Angers.

Le Quai d'Angers, conçu par l'agence Architecturestudio, est un édifice complexe, mobilisant la grande échelle (**fig. 3**). Situé au 17 rue de la Tannerie, en bord de Maine, face au Château du Roi René[37], sa surface de 16 000 m² se déploie sur huit niveaux, distribués par six ascenseurs et quinze escaliers[38]. Ce projet naît d'abord d'une volonté municipale de dynamiser culturellement la ville et la région en créant un lieu central pour l'art vivant, rapprochant les artistes et les publics[39]. Au niveau de son fonctionnement, Le Quai est une structure assez originale puisqu'il s'agit d'un « établissement public de coopération culturelle » géré par une administration extérieure[40], dont les espaces sont dédiés autant au CDN qu'au CCN, sans qu'aucune hiérarchie ne s'établisse entre théâtre et

37 Le Quai - CDN Angers Pays de la Loire, « Au quai », [En ligne], URL: https://www.lequai-angers.eu/le-quai/presentation/le-lieu, consulté le 04/11/2021.

38 SN, « Bienvenue au Quai », *Vivre à Angers*, n° 312, supplément, mai 2007.

39 Rafaël Magrou, *Scènes d'architectures : nouvelles architectures françaises pour le spectacle,* Paris, Centre des monuments nationaux/Éditions du Patrimoine, 2008 ; Voir en particulier « Les lieux du corps, architectures pour la danse », p. 38.

40 *Ibid.*

danse. Sur ce point, l'évolution du nom du lieu est particulièrement éloquente : d'abord appelé « Théâtre le Quai », il est devenu « Le Quai - Forum des Arts Vivants, Angers » en septembre 2009, « afin de mieux représenter la diversité de son projet artistique et culturel[41] ». À Angers, la notion de lieu de vie commune et quotidienne, chère à la première génération de CCN et même à certains *proto-CCN*, est poussée plus loin en cassant les frontières entre théâtre et danse pour devenir un lieu d'art vivant, ouvert sur la ville.

Fig. 3. Photographie de la façade du Quai (arch. : Architecturestudio, 2007, 17 rue de la Tannerie) depuis les bords de Maine, © Luc Boegly/Architecturestudio, Source : Architecturestudio, « Théâtre Le Quai Angers », (En ligne), URL : https:// architecturestudio.fr/projets/ags1-theatre-le-quai-angers/, consulté le 22/12/2021.

La ville investit 23,5 millions d'euros pour la construction du bâtiment[42]. L'édifice, à la fois architecture dédiée au spectacle vivant et pièce urbaine, a été pensé par les architectes autour du triptyque de fonctions : « création, formation et animation urbaine[43] ». Ainsi, l'école supérieure de danse contemporaine qui existe au sein du CNDC d'Angers depuis sa création, dispose de trois studios de répétition de 144 m² chacun, de salles de cours et d'une salle vidéo[44]. Ces

41 Le Quai - CDN Angers Pays de la Loire, « Au Quai », art. cité.
42 *Ibid.* Le coût total de l'opération est de 35 millions.
43 Architecturestudio, « Théâtre Le Quai Angers » : https://architecturestudio.fr/projets/ags1-theatre-le-quai-angers/
44 S.N., « Bienvenue au Quai », art. cité.

éléments sont placés dans les niveaux supérieurs de l'édifice avec les loges et l'administration, autour de la cage de scène du « Théâtre 900[45] ». Car, pour diffuser les spectacles créés dans le lieu, Le Quai dispose de deux espaces de représentation : le « Théâtre 900 », salle fixe pouvant accueillir jusqu'à 971 personnes, et le « Théâtre 400 », salle modulable allant de 400 places assises à 900 debout[46]. En réalité, tous les espaces du Quai sont pensés pour pouvoir y jouer ou y danser ; ils peuvent tous fonctionner simultanément, grâce à l'attention que les architectes portent à l'acoustique[47]. Emmanuelle Huynh, chorégraphe directrice CCN à l'époque, très engagée dans le renouvellement des institutions de la danse, considère que le nouveau bâtiment est un formidable outil de travail, adapté à une exploration ouverte de la pratique chorégraphique[48] : « Le sol du studio, sa couleur, son rebond, sa qualité…, on va être bien ici pour travailler. Souvent, la création est bridée par les lieux. Ici, le volume et les possibilités sont incroyables, on peut tout imaginer[49] ».

Dans ce projet, les architectes travaillent particulièrement l'interrelation de l'édifice avec la ville au niveau du parvis donnant sur la Maine, de la terrasse panoramique, qui peut servir d'espace de représentation et sur laquelle est établi un restaurant librement accessible et, enfin, du « Forum » (**fig. 4**). Cet immense hall entièrement vitré (1 400 m² avec une hauteur sous plafond de 12 m[50]) est un espace intermédiaire et hybride faisant à la fois office de « place publique » et de salle de spectacle car, équipé d'un grill technique, il sert à l'accueil du public et aux représentations. Il est le symbole architectural d'une institution ouverte dédiée à l'art vivant. Selon les architectes, le Forum permet « d'établir une relation scénique duale du théâtre vers la ville et de la ville vers le théâtre[51] ». Et ici, bien que les studios de répétitions ne soient pas visibles depuis la rue (ce qui est par exemple le cas au CCN d'Aix-en-Provence conçu à peu près au même moment par Rudy Ricciotti pour la compagnie d'Angelin Preljocaj), l'art vivant se met en scène dans l'espace urbain.

45 Raphaël Magrou, *Scènes d'architectures*, *op. cit.* L'organisation des espaces a pu changer car le site Internet du Quai indique qu'un studio de création est dédié au théâtre et que trois autres sont dédiés à la danse.

46 Raphaël Magrou, *Scènes d'architectures*, *op. cit.,* p. 38.

47 *Ibid.*

48 Emmanuelle Huynh, « Le champ chorégraphique excède celui de la danse », [propos recueilli par Dominique Orvoine lors de deux entrevues : 11 avril et 10 mai 2005], ACCN (dir.), *L'art en présence, Les Centres chorégraphiques nationaux, lieux ressources pour la danse,* p. 38.

49 S.N., « Bienvenue au Quai », art. cité.

50 *Ibid.*

51 Architecturestudio, « Théâtre Le Quai Angers » : https://architecturestudio.fr/projets/ags1-theatre-le-quai-angers/

Le Quai, au-delà de son seul intérêt architectural, vient incarner les mutations des lieux dédiés à la danse depuis une cinquantaine d'années en France. D'un point de vue institutionnel, il incarne à la fois l'héritage du CNDC d'Angers – premier lieu dédié à un chorégraphe contemporain subventionné par le ministère de la Culture autant pour son fonctionnement interne que pour la conception de locaux qui lui soient entièrement dédiés – et son dépassement car il est l'emblème de la maturité des CCN définitivement installés dans le monde de l'art vivant. D'un point de vue architectural, l'histoire multiscalaire du CNDC, puis du CCN d'Angers, permet d'analyser comment émerge, puis s'affirme, une architecture de la danse qui s'autonomise par rapport à l'héritage des théâtres et autres lieux de représentation. Il symbolise en effet un nouveau type d'édifices culturels prenant place dans la ville selon une double logique d'affirmation et d'ouverture, plaidant pour une très grande porosité entre pratique artistique et société. Au moment où est construit Le Quai, c'est-à-dire à un moment particulier de l'histoire des CCN, ces derniers restent centrés sur l'essence même de l'art chorégraphique et témoignent d'une recherche d'équilibre entre création et représentation. Cela évoluera encore dans les CCN de troisième génération, c'est-à-dire ceux construits après 2000, dans lesquels les espaces de diffusion de l'art chorégraphique prendront davantage d'importance, renouant, d'une certaine manière, avec l'histoire de l'architecture du spectacle[52].

52 Notons toutefois que les CCN de troisième génération comportent des espaces de représentation bien plus importants que pour la majorité des CCN conçus avant les années 2000. Cette question semble être redevenue centrale, comme en témoigne le projet, finalement abandonné fin 2022, de Lina Ghotmeh pour un nouveau CCN de Tours ; Ghotmeh - Architecture, « Danse urbaine - Centre chorégraphique national de Tours », consulté le 16/11/2021 ; S.N., « À Tours, la nouvelle saison du Centre chorégraphique national éblouit de splendeurs », *La Nouvelle République,* 12/09/2022, [En ligne], URL : https://www.lanouvellerepublique.fr/tours/a-tours-la-nouvelle-saison-du-centre-choregraphique-national-eblouit-de-splendeurs, consulté le 22/10/2022.

Fig. 4. Photographie du « Forum » du Quai (arch. : Architecturestudio, 2007, 17 rue de la Tannerie) depuis les bords de Maine, © Luc Boegly/Architecturestudio, Source : Architecturestudio, « Théâtre Le Quai Angers », [En ligne], URL : https://architecturestudio.fr/projets/ags1-theatre-le-quai-angers/, consulté le 22/12/2021.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Léontine Wilhelm, « Les Centres chorégraphiques nationaux (CCN), des prémices institutionnelles à une architecture spécifique », mémoire de Master 2 Recherche Histoire de l'architecture contemporaine sous la direction d'Éléonore Marantz, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03), année universitaire 2021-2022.