

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne
(UR 4100 – Centre de recherche HiCSA)

HiCSA Éditions en ligne

L'ATELIER DE LA RECHERCHE

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

2024

Sous la direction d'Éléonore Marantz

Travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture
(années universitaires 2022-2023 et 2023-2024)

Pour citer cet ouvrage

Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2024 #*, Travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (années universitaires 2022-2023 et 2023-2024), site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2026.

ISBN : 978-2-491040-27-7

Éléonore Marantz, Editorial. « Décoincer » l'histoire de l'architecture	3
---	---

PARTIE 1

MÉDIATISATION ET PROMOTION DE L'ARCHITECTURE

Martin Hanf, Valeurs riegiennes dans <i>Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce</i> de Julien-David Leroy (1758). Prémices d'une considération scientifique et patrimoniale de l'architecture en France?	7
--	---

Margot Leroux, L'architecture imaginaire de <i>la Terre du milieu</i> de Tolkien. Histoire de l'architecture <i>hobbit</i>	22
--	----

Lucia Viviani, Le Corbusier dans la presse architecturale argentine (1924-1955). Une filiation pour la diffusion de l'architecture moderne	37
--	----

Davide Tarditi, L'architecture à l'heure de ses renouvellements conceptuels. Le concours pour un Centre culturel à Monaco (1969)	54
--	----

Mathilde Gaudré, L'AFEX : Promotion ou instrumentalisation des architectes français à l'international?	70
--	----

PARTIE 2

ARCHITECTURE, HISTOIRE, MÉMOIRE

Céline Papat, L'architecture syncrétique des églises de Pierre Pouradier-Duteil (1897-1961)	86
---	----

Espérance Houdan, Lorsque le clocher disparaît : la reconstruction partielle des églises normandes après la Seconde Guerre mondiale	99
---	----

Sydney Guy, Effacé de l'histoire? Le paradoxal destin de l'architecte Minoru Yamasaki	111
---	-----

Manon Béranger, Le Centre européen du résistant déporté, une œuvre-synthèse de Pierre-Louis Faloci	129
--	-----

PARTIE 3

ARCHITECTURE, VILLE, TERRITOIRE

Elisa Caille, Construire une demeure de plantation en Louisiane au XVIII ^e siècle : une architecture au défi de l'environnement et du climat	142
---	-----

Chloé Philippe, La place du marché Sainte-Catherine à Paris (1767-1789). Dynamiques d'aménagement d'un projet public à la fin de l'Ancien Régime	157
--	-----

Marie-Katell Denat, La villégiature aux portes de la capitale. Le cas de Saint-Mandé et des terrains retranchés du bois de Vincennes (1854-1884)	174
--	-----

Martina Moro, Daniel Badani et Pierre Roux-Dorlut. Des architectes de la « grande échelle », en prise avec les questions de leur temps	188
--	-----

Louanne Mayol, Les « Choux » de Créteil : un ensemble de logement en « nouvelle ville » entre renouvellement typologique et spécificité constructive	203
--	-----

ÉDITORIAL

« DÉCOINCER » L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

ÉLÉONORE MARANTZ

« L'histoire de l'art, le discours sur l'art, se trouve pris, pour ne pas dire coincé, entre l'histoire et la critique. Empirique et positiviste, l'histoire de l'art traditionnelle se montre extrêmement méfiante à l'égard de toute théorie et même toute interprétation approfondie des œuvres. La critique, de son côté, prend presque toujours pour postulat que ce qu'elle cherche à cerner, à définir, à éclairer dans l'œuvre, ce qui fait qu'elle est œuvre d'art, échappe au temps et par conséquent à l'histoire. On a pourtant affirmé, je serais tenté de dire démontré, qu'une réflexion bien fondée sur l'art, une « science » de l'art ne pouvait qu'être à la fois historique et théorique¹ » écrivait le spécialiste du xvi^e siècle, Henri Zerner, en ouverture de l'essai qu'il consacrait à l'art dans le deuxième volume de *Faire de l'histoire* par lequel, en 1974, à la « belle saison » des sciences humaines et sociales, Jacques Le Goff et Pierre Nora proposaient de s'intéresser aux *Nouvelles approches* de l'histoire. Et l'auteur de se référer à Erwin Panofsky considérant que le fil qu'il offrait de suivre (un fil à trois brins entrelaçant volonté individuelle de l'artiste, volonté collective – consciente ou inconsciente – d'une époque et expérience esthétique du spectateur actuel²) pouvait encore servir de base à une histoire de l'art qui soit une science à la fois historique et théorique, une histoire de l'art qui soit une histoire du sens de l'art.

Cinquante ans plus tard, à lire les contributions des quatorze jeunes historien·ne·s de l'architecture rassemblés dans *L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2024#*, ce conseil semble presque d'un autre temps. Non qu'il ait perdu de sa pertinence, bien au contraire. Mais parce que ce qui apparaissait alors comme un combat en faveur d'un renouveau conceptuel de l'histoire de l'art apparaît désormais comme un acquis, « naturellement » intégré au bagage épistémologique de la génération actuelle de chercheurs. Les histoires

1 Henri Zerner, « L'Art », Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire. II. Nouvelles approches*, Paris, Gallimard, 1974, p. 245 (p. 245-269).

2 Erwin Panofsky, « Der Begriff des Kunstwollens », *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, p. 321-339; <https://doi.org/10.11588/diglit.3620#0325>.

de l'architecture qu'ils tracent répondent à cette immanence d'une approche culturelle et sociale de l'art – « le culturel, le social pénètrent partout³ » ne manquait de relever Zerner en 1974 – rapportée à une réalité matérielle de l'œuvre, à un contexte historique spécifique et à un souci du temps, une attention à l'histoire envisagée comme un système de continuités et de discontinuités qui articulent la durée. De leurs mémoires de recherche réalisés au sein de l'École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Ronan Bouttier, Jean-François Cabestan, Jean-Philippe Garric ou Éléonore Marantz, ils ont tiré de « petites » histoires de l'architecture, circonscrites à des objets de recherche appréhendables dans la courte temporalité du Master ou du Doctorat en Histoire de l'architecture, mais toujours entrelacées à la « grande » histoire. Pour les fabriquer et les écrire, immergés dans ces temps privilégiés d'apprentissage de la recherche que constituent les 2^e et 3^e cycles universitaires, ils se sont mis à l'établi, se saisissant et se confrontant aux outils théoriques et méthodologiques de leur discipline. Sans doute ont-ils ressenti le même vertige initial que Marshall McLuhan en 1969 : « Je fais des recherches. J'ignore où elles vont me mener⁴ ». En tout cas, nous aimons à penser que, comme le célèbre philosophe et théoricien des médias, ils ont envisagé leur travail comme « celui d'un perceur de coffre-fort ». « J'ignore ce qui se trouve à l'intérieur du coffre », expliquait en effet McLuhan, « il n'y a peut-être rien. Je m'assieds et je me mets au travail, tout simplement. Je tâtonne, j'écoute, je teste, j'entérine et je rejette; j'essaie différentes séquences – jusqu'à ce que les goupilles tombent et que les portes s'ouvrent à moi⁵ ».

Quelles portes se sont ouvertes aux masterant-e-s et aux doctorant-e-s de Paris 1 Panthéon-Sorbonne ayant conduit des travaux de recherche au cours des années universitaires 2022-2023 et 2023-2024? Et surtout, dans quelles directions nous permettent-ils (elles) de porter notre regard? Si les sujets abordés dans *L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2024#* reflètent en premier lieu, et de manière « littérale », la diversité des intérêts personnels des étudiant.e.s, leurs contributions nourrissent trois grandes thématiques qui traversent l'historiographie de l'architecture des époques moderne et contemporaine et qui, en conséquence, structurent le présent volume. La première – Médiatisation et

3 Henri Zerner, « L'Art », art. cit., p. 260 (p. 245-269).

4 « Playboy interview : Marshall McLuhan », Entretien de Marshall McLuhan par Eric Horden, *Playboy*, vol. 16, n° 3, mars 1969. Nous mobilisons la traduction française de ce texte : Marshall McLuhan, *Fragment d'un village global*, Paris, Alia, 2025, p. 7.

5 *Ibid.*, p. 8.

promotion de l'architecture (Partie 1) – met regard les contributions de Martin Hanf sur les valeurs rieglennes du recueil *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* de Julien-David Leroy (1758), de Margot Leroux sur L'architecture imaginaire de la *Terre du milieu* de Tolkien, de Lucia Viviani sur la place accordée à Le Corbusier dans la presse architecturale argentine entre 1924 et 1955, de Davide Tarditi sur le concours international d'architecture lancé en 1969 pour la construction d'un Centre culturel à Monaco et de Mathilde Gaudré sur les enjeux de la promotion des architectes français à l'international grâce à l'action de l'association Architectes français à l'export (AFEX) depuis 1997. La seconde – Architecture, histoire, mémoire (Partie 2) – rassemble les études de Céline Pupat sur les architectures religieuses, de Pierre Pouradier-Duteil (1897-1961), d'Esperance Houdan sur la reconstruction des églises dans le département de la Manche, de Sydney Guy sur le paradoxal destin de l'architecte nippon-américain Minoru Yamasaki (1912-1986) et de Manon Béranger sur l'intentionnalité du projet de l'architecte Pierre-Louis Faloci pour le Centre européen du résistant-déporté inauguré en 2005 au sein du camp de concentration de Natzweiler-Struthof, dans le Bas-Rhin. La troisième et dernière thématique – Architecture, ville, territoire (Partie 3) – s'intéresse aux demeures de plantation en Louisiane au XVIII^e siècle (Elisa Caille), à la place du marché Sainte-Catherine aménagé à Paris à la fin de l'Ancien Régime (Chloé Philippe), au développement de la villégiature aux portes de la capitale au XIX^e siècle au travers cas de Saint-Mandé et des terrains retranchés du bois de Vincennes (Marie-Katell Denat), aux propositions de Daniel Badani et Pierre Roux-Dorlut en matière d'architecture et d'urbanisme autour des années 1968 (Martina Moro) et à la proposition iconoclaste de l'architecte Gérard Grandval pour la nouvelle ville de Créteil (Louanne Mayol). Si chacune de ces contributions est, en soi, un concentré de connaissances, leur somme donne à voir un territoire de recherche dont les frontières ne cessent de s'étendre, de se « décoinser » (ce qui réjouirait peut-être Henri Zerner), pour le grand plaisir de notre communauté scientifique.

Bonne lecture!

PARTIE 1
MÉDIATISATION ET PROMOTION
DE L'ARCHITECTURE

VALEURS RIEGLIENNES DANS LES RUINES DES PLUS BEAUX MONUMENTS DE LA GRÈCE DE JULIEN-DAVID LEROY (1758) PRÉMICES D'UNE CONSIDÉRATION SCIENTIFIQUE ET PATRIMONIALE DE L'ARCHITECTURE EN FRANCE ?

MARTIN HANF

La figure de Julien-David Leroy (1724-1803) apparaît comme majeure dès lors que l'on aborde le développement du néo-classicisme français. Membre éminent de l'Académie royale d'architecture, dont il fut d'abord l'historiographe à son entrée en 1758, puis professeur de 1774 jusqu'à la suppression de l'Académie en 1793, il avait ensuite poursuivi son enseignement après la Révolution jusqu'à sa mort en 1803. Leroy fut donc l'enseignant principal des dernières générations d'architectes du XVIII^e siècle, et nombreux furent ses élèves qui exercèrent une influence considérable entre la période révolutionnaire et la Restauration. Pour autant, poursuivant les hypothèses émises par Emil Kaufmann dès les années 1950¹, l'historiographie française traitant de la seconde moitié du XVIII^e siècle s'est essentiellement focalisée sur les figures jugées plus novatrices, plus modernes, voire plus modernistes des Claude-Nicolas Ledoux², Jean-Nicolas-Louis Durand³ ou Étienne-Louis Boullée⁴ si bien que l'influence de Leroy dans les théories architecturales de cette période reste à ce jour assez peu connue en France. Il est vrai que ce dernier, moins architecte qu'archéologue, n'a que peu conçu, et n'a rien bâti. Et si les cours de son prédécesseur Jacques-François Blondel ont été publiés⁵, ceux de Leroy n'ont jamais été reliés, et restent même assez mystérieux à ce jour. Néanmoins, le Leroy-théoricien peut être compris à travers

1 Emil Kaufmann, « Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu », *Transactions of the American Philosophical Society*, n° 42-3, 1952, p. 431-564.

2 Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux. L'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co, 2000 ; *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2006.

3 Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). De l'imitation à la norme*, Paris, Picard, 1984, réed. 2000.

4 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Boullée, architecte visionnaire*, Paris, Hermann, 1993.

5 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture civile*, 6 vol., Paris, Desaint, 1771-1777.

ses multiples publications entre 1758 et 1774. C'est précisément le cas dans l'historiographie anglo-saxonne depuis plusieurs décennies, où l'importance de Leroy est, paradoxalement, mieux reconnue qu'en France, dans la foulée des travaux menée sur le néo-classicisme français par Barry Bergdoll⁶ et Robin Middleton⁷. Personnage de la transition entre les XVIII^e et XIX^e siècles, à la fois initiateur d'un néo-classicisme préfigurant les Beaux-Arts et architecte d'Ancien Régime, Leroy a une place particulière dans l'historiographie anglo-saxonne, cette dernière admettant davantage que les études françaises certaines continuités entre l'avant et l'après Révolution⁸. Les travaux Christopher Drew Armstrong⁹ ont ainsi permis d'identifier Leroy comme un instigateur majeur de la fondation de l'histoire de l'architecture en tant que science. De ces travaux – non traduits pour l'essentiel – ressort une évidence : en 1758, la première publication de Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*¹⁰, a non seulement remis en cause la théorie vitruvienne des ordres qui dominait sans appel le paysage architectural européen depuis le milieu du XVI^e siècle, mais a encore considérablement impacté les rapports jusqu'alors flous pouvant exister entre archéologie, histoire et architecture¹¹.

Succès éditorial indéniable, réédité et augmenté en 1770¹², *Les Ruines* est un ouvrage qui pose les bases d'une considération et d'une méthodologie nouvelles, tout autant architecturales qu'archéologiques, dans la manière d'appréhender les ruines antiques¹³. Le présent article propose de lire *Les Ruines* de Leroy à la lumière d'un autre livre fondateur de la genèse d'une pensée patrimoniale :

6 Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

7 Robin Middleton, *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1984.

8 Robin Middleton, *Julien-David Leroy: In Search of Architecture*, Londres, Sir John Soane's Museum, 2003.

9 Christopher Drew Armstrong, *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, Abingdon, Routledge, 2012; « Espaces et longue durée. Julien-David Leroy et l'histoire de l'architecture », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 9, 2005, p. 9-19.

10 Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, Guérin & Delatour et Nyon, 1758; 2^{de} édition Paris, Musier fils, 1770.

11 Robin Middleton, « Introduction to Julien-David Leroy », *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece*, Los Angeles, Getty Institute, 2004, p. 1-144.

12 Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 2^{de} édition, Paris, Musier Fils, 1770, *op. cit.*

13 Depuis le début du XX^e siècle, le livre suscite un intérêt renouvelé dont témoigne une édition en anglais, publiée aux États-Unis en 2004, préfacée par Robin Middleton. Robin Middleton, « Introduction to Julien-David Leroy », *art. cit.*

Le culte moderne des monuments publié par Aloïs Riegl en 1903¹⁴. Il apparaît en effet que le regard de Leroy sur l'histoire peut être appréhendé au travers du système de valeurs établis un siècle et demi plus tard par Aloïs Riegl : en considérant des valeurs non intrinsèques à un édifice, mais admises en fonction de la condition d'un observateur, Riegl définit un processus rétroactif permettant *in fine* d'analyser les valeurs patrimoniales accordées au monument par ledit observateur¹⁵. Par la position de Leroy au sein de l'Académie, son rôle de professeur pendant plus de trente ans et ses liens avec ses illustres élèves, lire *Les Ruines* à la lumière de Riegl revient finalement en partie à identifier le rapport entretenu par une grande partie de ce premier Néo-classicisme français avec les monuments du passé. L'enjeu est majeur, puisque *Les Ruines* à ce titre être désormais considérées comme un ouvrage clé marquant, en France, les prémices de l'élaboration d'une approche patrimoniale.

Définition d'une méthode d'étude

L'intérêt de Julien-David Leroy pour l'archéologie a été particulièrement précoce. Grand Prix d'architecture en 1750, il séjourne à Rome jusqu'en 1754 – où son travail archéologique reste à ce jour mal connu. Souhaitant poursuivre ses relevés en Grèce, Leroy entame un nouveau voyage en avril 1754 grâce à des fonds familiaux, dans un contexte où la relative ouverture diplomatique permet, depuis les années 1740, la multiplication des voyages d'artistes européens au « Levant ». Dans le cas de la Grèce, ce furent les « antiquaires » anglais Richard Dalton¹⁶ puis Nicholas Revett et James Stuart qui partirent les premiers pour un voyage archéologique à Athènes en 1751, dans le but d'en ramener des relevés précis de ruines alors essentiellement connues par les traductions de Vitruve. Publié à partir de 1762¹⁷ seulement, le projet de Stuart et Revett faisait déjà grand bruit dans la sphère architecturale européenne depuis 1749, et plus

14 Aloïs Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus*, Vienne, Leipzig, Braumüller, 1903. Les citations de ce texte seront issues de sa dernière traduction française : *Le culte moderne des monuments*, Paris, Allia, 2021.

15 Ce système reste peu utilisé dans les études patrimoniales en France. Il est pourtant à la base des systèmes de protection et de restauration internationaux, bien que ces derniers aient, depuis la publication du livre en 1903, largement évolués. Gabi Dolf-Bonekämper, « Valeurs de contemporanéité. Pour une rénovation de la théorie des monuments d'Aloïs Riegl », *Revue de l'Art*, vol.208, 2020, p. 65-73.

16 Ses dessins ne furent jamais publiés, et sont aujourd'hui conservés au *Sir John Soane's Museum* de Londres.

17 Nicholas Revett, James Stuart, *The Antiquities of Athens*, 2 vol., Londres, 1762.

encore à partir de 1752 à Rome où leurs premiers résultats avaient commencé à circuler¹⁸. Certainement au courant de ces projets, Leroy se rendit donc à son tour en Grèce dès 1754, en revint en 1756, et, visiblement plus rapide rédacteur que Stuart et Revett, publia ses relevés et ses conclusions en 1758 dans *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Leroy fut donc le premier architecte français du XVIII^e siècle à se rendre à Athènes, et le premier architecte européen à diffuser ses relevés.

L'objectif premier du voyage de Leroy, annoncé dans l'introduction de son livre, n'était pas seulement de fournir des vues de ces ruines grecques, ni même de simples relevés, aussi précis fussent-ils. Leroy laissait « cette sorte de gloire à qui auroit voulu l'acquérir et s'en contenter¹⁹ ». Il souhaitait surtout faire parler ces monuments « jettant un très grand jour sur plusieurs passages très obscurs de Vitruve, et qui m'ont paru altérés par Pérault [sic], le meilleur de ses commentateurs, j'ai cru devoir les éclaircir et en rétablir le sens²⁰ ». L'ambition première de Leroy était donc de vérifier la conformité entre l'architecture grecque réelle et celle décrite et systématisée par Vitruve. Cette ambition immense, presque démesurée – témoignant par ailleurs d'une certaine assurance pour un jeune architecte de trente ans à peine sorti de l'Académie – est alors sans précédent. Elle ne questionne pas seulement la pertinence du regard de Vitruve sur l'architecture grecque, mais bien toute la théorie classique des ordres, basée presque aveuglément sur son traité antique.

Leroy propose une véritable entreprise de « démystification²¹ » du regard vitruvien sur l'architecture grecque, permise par l'étude archéologique « pure », aussi scientifique que possible, se voulant sans parti-pris philosophique, artistique ou culturel initial. La méthode utilisée transparait dans le plan du livre, et sous-tend même son sous-titre : les *Ruines [...] considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*. Leroy explique qu'il « rapporte des monuments, dans la première [partie] ce que leurs inscriptions ou quelques auteurs anciens nous apprennent des hommes célèbres qui les ont fait élever, des divinités auxquelles ils étoient consacrés, et des divers temps dans lesquels ils ont été commencés,

18 Robin Middleton, « Introduction to Julien-David Leroy », *art. cit.*, p. 6.

19 Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1770, *op. cit.*, p. vi. Leroy vise ici sans le nommer Stuart, lequel avait anonymement mais vivement critiqué le travail du premier quelques années plutôt, en lui reprochant une trop faible exactitude de mesures.

20 Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758, *op. cit.*, p. vii.

21 Christopher Drew Armstrong, *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, *op. cit.*, p. 86.

achevés, ruinés ou rétablis²² ». Leroy ne propose donc pas d'emblée une analyse d'architecte, mais commence par un discours historique. Les ruines d'édifices sont d'abord considérées comme témoins d'événements passés, miroirs d'époques révolues. Ce faisant, il reconnaît aux monuments ce que Riegl désigne comme une valeur de remémoration. Cette dimension mémorielle et historique, presque absente dans les *Cours* de Blondel²³, devient ici primordiale, même si le livre de Leroy se veut résolument archéologique et technique. Ce n'est que dans une seconde partie que l'auteur présente ses travaux archéologiques et rassemble « les plans, les façades, les coupes des monuments avec toutes leurs mesures [...] qui nous indiquent les progrès de l'architecture en Grèce, mais encore sur les rapports que leurs principales dimensions, ou celles de leurs parties, ont entre elles ou avec quelques monuments romains très estimés²⁴ ». La structure des *Ruines* est un projet scientifique en soi : elle annonce les étapes d'une méthode systémique d'étude des monuments anciens, devant permettre leur compréhension globale. Pour ce faire, Leroy sépare clairement l'analyse historique de la description architecturale, deux étapes du travail entendues comme complémentaires mais bien distinctes. Leroy définit ainsi une méthode qui, quoiqu'encore maladroite sur certains aspects, peut déjà être considérée comme « scientifique », que Jeanne Kisacky qualifie de « méthode dualiste de l'histoire de l'architecture²⁵ ». Cette approche du monument antique s'écarte du format traditionnel du recueil inventariste, issu de la tradition antiquaire et que l'on décèle encore à la même période chez Caylus²⁶ ou chez Wood²⁷.

Archéologie et histoire incrémentale de l'architecture

Par le relevé précis et savant des vestiges observés en Grèce, et par une analyse comparative rigoureuse avec les traités anciens, Leroy arrive à une conclusion inédite. L'architecture grecque, bien que répondant à certaines permanences, ne présente pas une esthétique unique, uniforme et homogène. À l'instar des architectures contemporaines, elle a subi une évolution constante au cours du

22 Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758, *op. cit.*, p. vii.

23 Jacques-François Blondel, *op. cit.*

24 Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758, *op. cit.*, p. vii.

25 Jeanne Kisacky, « History and Science: Julien-David Leroy's Dualistic Method of Architectural History », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 60, n° 3, 2001, p. 260-286.

26 Anne-Claude de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 vol., Paris, Tilliard, 1756-1765.

27 Robert Wood, *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria*, Londres, s.e., 1757.

temps, et a connu des variations selon les particularités environnementales et géographiques. Leroy dégage ainsi trois « états » différents de l'ordre dorique grec, qu'il classe chronologiquement. Présentée par Leroy dans *Les Ruines*, cette conclusion remet en question les fondements de l'architecture classique telle qu'on l'enseignait et la pratiquait alors depuis plusieurs siècles en France. Contestées, voire ignorées par certains de ses plus classiques contemporains²⁸, les découvertes de Leroy peuvent néanmoins être rattachées à la « décadence de la théorie des ordres²⁹ » continue jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Car, ce que propose Leroy, est une histoire incrémentale de l'architecture grecque, plus seulement selon une vision unitaire et idéale, mais comme la résultante d'évolutions successives au gré des besoins et des mœurs des sociétés qui l'ont produite.

Leroy étend sa conception de l'histoire de l'art au-delà de la seule architecture grecque antique. *Les Ruines* comprend un « discours sur l'histoire de l'architecture civile », dans lequel l'auteur présente une interprétation comparable de l'évolution de l'architecture religieuse, depuis l'antiquité égyptienne jusqu'au XVIII^e siècle : « Un spectacle que nous offre l'histoire des Arts, bien digne de piquer la curiosité de ceux qui aiment à en suivre les progrès, est de voir combien les idées primitives et originales de quelques génies créateurs ont influé sur les divers ouvrages que les hommes ont faits par la suite. Leurs essais en architecture nous en offrent des exemples frappants³⁰. » Selon Leroy, les édifices consacrés au culte de toutes époques présentent des points communs, apportés successivement par les peuples qui les ont construits et indépendamment des dieux qu'ils honorent. L'architecture des « temples chrétiens » serait l'aboutissement contemporain d'une série d'innovations tendant vers le même but, dont l'origine peut être identifiée *a minima* à l'Égypte antique. Cette interprétation est affirmée encore davantage dans *l'Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples*, publié par Leroy en 1764 : « Ces temples les plus magnifiques qui ayoient été élevés, comparables entr'eux par leur immensité, ont cependant dans leur forme des variétés, qui bien observées, peuvent jeter quelques lumières sur les progrès des Arts [...]. Peu sensibles pendant le cours d'un petit nombre d'années, souvent ces variétés

28 Jacques-François Blondel, *op. cit.*

29 Jean-Philippe Garric, « Décadence de la théorie des ordres à la fin du XVIII^e siècle », *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*, Actes de colloques en ligne, INHA, 2015 : <https://books.openedition.org/inha/3399>.

30 Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1770, *op. cit.*, vol. 1, p. vii.

ne deviennent frappantes qu'après la révolution de quelques siècles³¹. » Cet ouvrage vise ainsi à identifier « comment cette construction perfectionnée et embellie peut rendre nos églises supérieures à tous les temples qu'on a élevés avant nous³² ». Ainsi que l'a démontré Armstrong, l'une des conséquences majeures des théories formulées par Leroy est l'idée d'une hybridation de l'architecture, « basée sur la combinaison volontaire de formes normalement séparées³³ ». Considérés par Leroy comme des « documents » d'histoire, les monuments illustrent une évolution linéaire de l'histoire de l'art, rompant avec une vision cyclique du développement de l'architecture classique comme reprise de l'Antiquité. Ils témoignent de « tout ce qui fut par le passé et n'est désormais plus », chacun étant « un maillon irremplaçable et inamovible d'une chaîne d'évolution³⁴ ». Or, c'est précisément ainsi que Riegl définit en 1903 la considération de la valeur historique des monuments, déjà largement présente dans la pensée de Leroy. Il serait toutefois exagéré d'affirmer que Leroy ne voyait en l'architecture grecque qu'une sorte de synthèse locale d'éléments déjà présents chez les Égyptiens. Il affirme sans détours que « nous ne pouvons refuser aux Grecs l'honneur d'avoir imaginé l'architecture qui porte leur nom³⁵ », sans pour autant l'idéaliser et la systématiser comme l'avait fait Vitruve, ou tendre vers l'idée toute winckelmannienne d'un « Beau » absolu³⁶.

Cette vision inédite et incrémentale de l'histoire de l'architecture prend forme, au sens propre du terme, dans le corpus iconographique de la seconde édition des *Ruines*. Leroy y propose un « tableau », dans lequel il juxtapose plusieurs édifices religieux, d'époques, de civilisations et d'échelles diverses, qu'il compare dans leur spatialité et leur composition (fig. 1). Cette planche est une narration graphique, présentant bien l'architecture religieuse contemporaine comme la somme d'innovations successives et d'origines diverses. Leroy reprend ce même procédé dans un autre « tableau », dans *l'Histoire de la disposition et des*

31 Julien-David Leroy, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples, depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous*, Paris, Desaint & Sailant, 1764, p. 3.

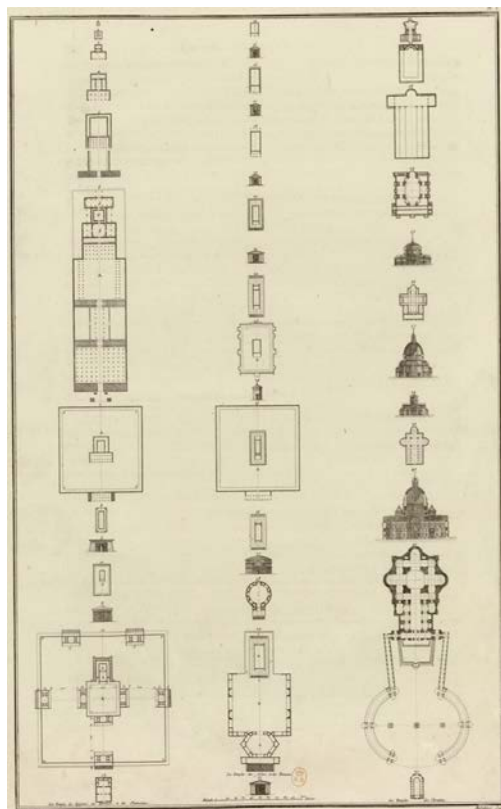
32 *Ibid.*, p. 5.

33 Christopher Drew Armstrong, *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, *op. cit.*, p. 170.

34 Aloïs Riegl, *op. cit.*, p. 5.

35 Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758, *op. cit.*, p. ix-x.

36 Ce qui valut à Leroy des critiques de la part de Quatremère de Quincy, grand continuateur des thèses de Winckelmann en France jusqu'au XIX^e siècle.



formes que les chrétiens ont donné à leurs temples³⁷. La distance prise avec les classifications stylistiques ou périodiques permet à Leroy de proposer des études typologiques : par ce biais, il initie un second principe très novateur, encore tout à fait d'actualité au début du XIX^e siècle dans les théories de Durand, lequel reprendra d'ailleurs dans son *Recueil et parallèle des édifices de tous genres, anciens et modernes*³⁸ le principe des tableaux graphiques et typologiques initiés par Leroy.

Fig. 1. Tableau « sur l'histoire de l'architecture des temples », gravure Lemoine (del.), Michelinot (sculpt.), dans Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 2^{de} édition, 1770, 1^{re} partie, pl. I, source Gallica.bnf.fr / BnF.

Valeur artistique relative des modèles antiques

En affirmant que l'architecture est évolutive et adaptative, Leroy accorde également une nouvelle place à la production contemporaine³⁹. Selon lui, celle-ci doit répondre à trois principes, présentés dans un « discours sur la nature des principes de l'architecture civile » en introduction de la seconde partie des *Ruines*⁴⁰ : des vérités générales « que l'on peut regarder comme des axiomes », des conventions acceptables tirées des exemples « les plus éclairés de la terre »,

³⁷ « Espaces et longue durée. Julien-David Leroy et l'histoire de l'architecture », *art. cit.*

³⁸ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tous genres, anciens et modernes*, vol.1, Paris, Fréal & C^{ie}, 1800.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758, p. i. Les quatre citations sont extraites de ce passage.

et des choix contextuels des peuples « qui tiennent au climat des lieux qu'ils habitent, aux matériaux qu'ils possèdent, à leur puissance, à leurs mœurs, et quelquefois à leurs caprices ». De fait, si l'architecture contemporaine répond à ces trois principes, elle ne doit pas être « une espèce de métier où chacun ne ferait que copier, sans choix, ce qui a été fait par quelques architectes anciens ». Mais en reconnaissant que l'architecture grecque suscite un intérêt particulier chez ses contemporains, Leroy accorde à celle-ci une valeur de contemporanéité proche de la définition moderne rieglienne de la valeur artistique relative, qui « se mesure à la proportion dans laquelle [un] monument répond aux exigences du vouloir artistique moderne⁴¹ ».

Dans la théorie de Leroy, l'étude des édifices anciens est indispensable aux architectes de son temps, car elle permet d'isoler la permanence de certains « axiomes ». L'architecte, pour comprendre les monuments, doit à la fois en analyser la conception et l'histoire : Leroy admet aux édifices cette double-nature, à la fois œuvres d'art et sites mémoriels. Mais leur imitation ne peut pas être pertinente, puisque chaque architecture doit s'adapter à sa propre époque et aux besoins contemporains. D'ailleurs, Leroy ne venait-il pas de démontrer que les Grecs eux-mêmes n'avaient ni fixé ni obéi à des règles immuables ? Dans son approche, l'histoire de l'architecture, en tant que discipline intellectuelle, ne se base donc plus uniquement sur un corpus de modèles, mais sur l'identification d'innovations successives. En conséquence, en tant que pratique contemporaine, l'architecture ne peut obéir à un principe d'imitation directe, car cela placerait *de facto* la fonctionnalité au second rang alors même que celle-ci est devenue prioritaire. En cela, Leroy refuse à l'architecture grecque – et à tout monument du passé, fût-il encore en bon état – une valeur d'usage, seconde instance des valeurs de contemporanéité définies par Riegl.

Représenter les ruines : le goût pittoresque et la valeur d'ancienneté

Dans *Les Ruines*, Leroy ne se contente pas seulement de restituer les vestiges des temples grecs tels qu'il a pu les observer sur place. Les premières planches sont des perspectives très pittoresques, presque dramatiques : la végétation sauvage s'est insérée entre les pierres, les fragments d'architecture sont au sol, comme abandonnés depuis des siècles, des personnages vivant au milieu des

41 Aloïs Riegl, *op. cit.*, p. 7.

ruines du Temple de Minerve à Athènes (**fig. 2**) ou de l'Érechthéion (**fig. 3**). Le procédé n'est pas nouveau : à la même période, Piranèse a déjà largement utilisé ces effets dans ses gravures des *Antichità Romane*. Mais dans le cadre d'une étude se voulant technique et scientifique, comme celle de Leroy, le mélange entre dessins d'architecture – représentations graphiques codifiées – et vues suggestives semble assez novateur en ce milieu du XVIII^e siècle, ne laissant d'ordinaire que peu de place à l'inspiration pré-romantique.



Fig. 2. « Vue du Temple de Minerve à Athènes », gravure Julien-David Leroy (arch.), Jacques-Philippe Le Bas (sculpt.), dans Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1^{re} édition, 1758, 1^{re} partie, pl. IV, source Gallica.bnf.fr / BnF.



Fig. 3. « Vue du Temple d'Érechthée à Athènes », gravure Julien-David Leroy (arch.), Jacques-Philippe Le Bas (sculpt.), dans Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1^{re} édition, 1758, 1^{re} partie, pl. V source Gallica.bnf.fr / BnF.

Ces représentations de Leroy montrent néanmoins toute l'étendue de la force de remémoration de l'état de ruine : c'est ce que Riegl nomme la valeur d'ancienneté, dépendante des dégradations de la ruine donnant « l'idée du temps écoulé depuis sa réalisation, lequel se lit aux traces de vieillissement qu'elle porte de manière évidente⁴² ». Cependant, Riegl estime que la valeur d'ancienneté s'oppose directement à la valeur historique d'un édifice, puisque dans celle-ci : « Ce ne sont pas les traces des influences dissolvantes de la nature subies depuis l'époque de son édification que nous prisons dans le monument, mais le témoignage qu'il apporte de sa création passée en tant qu'œuvre de l'homme. [...] La valeur historique est d'autant plus élevée qu'est reconnaissable l'état originel du monument⁴³. » Leroy n'a visiblement pas identifié cette nuance majeure entre deux instances opposées de la valeur de remémoration d'un monument car, si ses planches pittoresques soulignent la valeur d'ancienneté de ruines ayant traversé les siècles, les textes qui les accompagnent se focalisent sur leur valeur historique, en tant que témoignages d'un moment historique précis.

Restauration de papier.

La restitution comme science archéologique

Mais le procédé graphique le plus remarquable proposé par Leroy dans *Les Ruines* concerne les plans archéologiques qu'il présente dans la seconde partie du livre, la plus rigoureusement architecturale. Leroy décrit un temple dorique qu'il nomme Thoricion, déjà en mauvais état de conservation lors de sa visite. Il se propose de reconstituer, d'après les vestiges en place, la forme initiale de l'édifice (fig. 4). Le plan représenté n'est donc pas celui du temple tel qu'il le voit, dont il ne transmet jamais l'image au lecteur, mais celui du temple dans un état complet supposé par Leroy. Ce dernier différencie néanmoins les vestiges en place des parties « recomposées » par l'utilisation d'une teinte différente : « On voit par son plan [...] comment je suppose que les autres que j'ai distinguées, en les faisant graver d'un ton plus faible, étoient disposées⁴⁴ ». Leroy explique clairement ce qui tient de l'observation des vestiges, et ce qui tient de l'hypothèse : « Je n'ai trouvé aucun vestige de la cella, ou corps de ce temple, peut-être n'en avoit-il pas? Ce que je n'ose décider ». Aussi le plan ne représente-t-il que le péristyle. Leroy reconstitue ensuite l'élévation principale du temple, là encore dans un état idéal supposé qui n'est sans doute pas celui

⁴² Aloïs Riegl, *op. cit.*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁴ *Ibid.*, seconde partie, p. 2

qu'il a pu observer directement. Il n'explique jamais la méthode qui lui permet d'extrapoler l'aspect des vestiges jusqu'à un état complet. Sans doute prolonge-t-il les vestiges par analogie avec d'autres morceaux de ruines mieux conservées. Mais, dès lors que l'état originel d'une ruine est jugé incertain, Leroy propose ces restitutions différenciées, comme pour le Temple de Minerve pour n'en citer qu'un autre exemple (fig. 5).

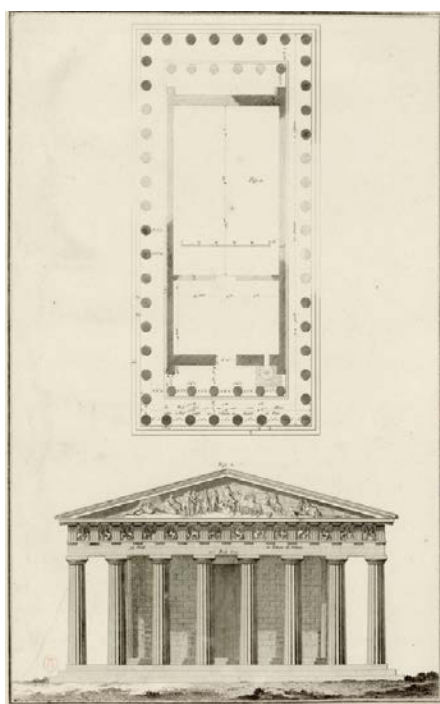


Fig. 4 Restitution du plan, du péristyle, des chapiteaux et de l'élévation d'un « temple que j'ai trouvé dans un lieu de l'Attique, appelé anciennement par les Grecs Thoricion », gravure Julien-David Leroy (arch.), Jean-François De Neufforge (sculpt.), dans Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1^{re} édition, 1758, 2^{de} partie, pl. I, source Gallica.bnf.fr / BnF.

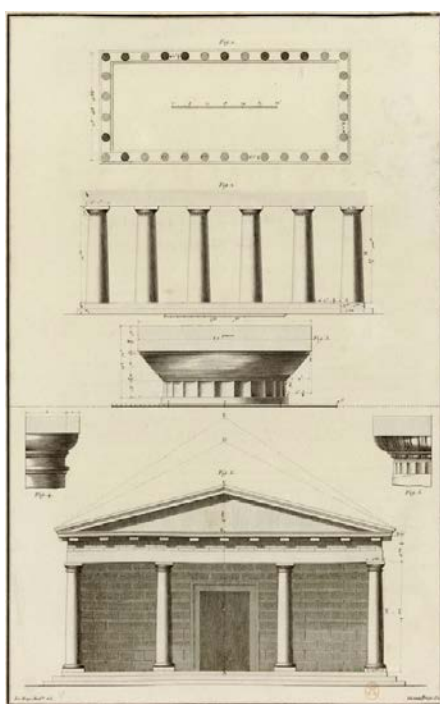


Fig. 5 Restitution du plan, et de l'élévation du temple de Minerve à Athènes, gravure Julien-David Leroy (arch.), Jean-François de Neufforge (sculpt.), dans Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1^{re} édition, 1758, 2^{de} partie, pl. VII, source Gallica.bnf.fr / BnF.

Leroy use du même procédé graphique tout au long des *Ruines*. Son ouvrage est en réalité moins un recueil de vues artistiques qu'un recueil de « restaurations de papier » – ce que Quatremère de Quincy appelait des « restitutions⁴⁵ » –, c'est-à-dire des reconstitutions archéologiques faites d'après relevés et extrapolées selon des hypothèses assumées comme telles. Ce faisant, Leroy, sans l'admettre

⁴⁵ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, vol. 2, 1832, p. 376.

directement, envisage la restauration des monuments dans leur état complet, supposément originel, mais basé sur des observations précises des vestiges. Il pousse ce procédé jusqu'à ne représenter que les élévations restituées, sans même illustrer l'état réel observé. En cela, Leroy fantasme ce que Riegl nomme – en la dénonçant – la valeur de nouveauté des monuments, perceptible par « l'intégrité du nouveau », qui « s'exprime par les critères les plus simples : une forme intacte et une polychromie inentamée⁴⁶ ». L'état ruiné des monuments observés rendant nulle cette valeur de nouveauté, Leroy la restitue par le dessin⁴⁷. Les documents sont systématiquement cotés; les cotes apportant un crédit scientifique aux hypothèses que Leroy se permet de formuler. Ces reconstitutions confirment son intérêt spécifique pour la valeur historique des monuments : quoique sensible à leur valeur d'ancienneté, il les considère surtout comme des témoins de l'évolution de l'histoire. La recomposition graphique d'un monument antique dans sa forme supposément originelle n'est en soit pas nouvelle – quoiqu'alors inédite dans le cas de la Grèce. Entre le xvi^e et le milieu du xviii^e siècle, on trouve de nombreux dessins des ruines romaines représentées non pas dans leur état réel, mais dans un état « originel » reconstitué. Leroy n'est pas non plus le créateur de la différenciation graphique entre vestiges et parties reconstituées. Cette méthode est déjà utilisée par Desgodets dès 1682. Néanmoins, la position de Leroy au sein de l'Académie laisse envisager le fait qu'il ait pu transmettre cette méthode à ses élèves durant son long professorat, et contribuer ainsi à la diffuser dans le cadre de relevés archéologiques.

Conclusion

L'approche de Leroy, ainsi que l'utilisation qu'il fait de l'histoire de l'art dans *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, paraissent ainsi assez novatrices à

⁴⁶ Aloïs Riegl, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁷ Riegl considère, à raison, que les philosophies de restauration du xix^e siècle étaient dirigées principalement par les valeurs, historique et de nouveauté, tendant à rendre aux monuments un état originel supposé complet, c'est-à-dire fixer un moment périodique hypothétique du monument au détriment des traces d'ancienneté et de la stratification historique. La référence à la définition de restauration stylistique de Viollet-le-Duc est assez évidente, mais on voit ici que l'intérêt pour ces valeurs historique et de nouveauté était déjà présent chez Leroy un siècle plus tôt. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, « Restauration », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xi^e au xvi^e siècle*, t. 8, Paris, Morel, 1866, p. 14-34; Bérénice Gaussuin, *Les manières de Viollet-le-Duc. La forge d'une théorie de la restauration par la pratique*, Paris, CRNS Éditions, 2024; Christian Godin, « Le problème de la restauration comme conflit de totalités », *Raison présente*, n° 118, 1996, p. 85-108.

la publication de l'ouvrage en 1758. Rappelons que l'étude des ruines antiques était alors plutôt le privilège d'antiquaires⁴⁸ ou de collectionneurs, et non celui des architectes⁴⁹. Pompéi et Herculanum venaient à peine d'être redécouvertes. Winckelmann n'avait pas encore publié sa célèbre *Histoire de l'art de l'Antiquité*⁵⁰. Pourtant, Leroy, par son rôle d'archéologue, puis d'historien de l'architecture et d'Académicien, propose une lecture inédite des monuments antiques, que le système postérieur de valeurs riegliennes éclaire sous un nouveau jour. Par la mise en scène pittoresque des ruines, il anticipe la reconnaissance de leur valeur d'ancienneté. Par la « restitution » graphique de leur état initial supposé, il imagine leur valeur de nouveauté. Par la systématisation de l'étude historique préalable, et la considération des monuments comme des témoins d'une histoire linéaire, il identifie leur valeur historique. Et par la nécessité de leur étude pour les architectes contemporains, pour en dégager les principes d'une bonne architecture plutôt qu'en isoler des modèles à imiter directement, Leroy leur accorde une valeur artistique relative remarquablement novatrice. Cette perception des différentes valeurs des monuments est résolument pionnière; Riegl estimait d'ailleurs que leur reconnaissance différenciée était le fruit des réflexions élaborées tout au long du XIX^e siècle, et même toujours en cours d'élaboration au début du XX^e.

Le défi de la génération suivante, que Leroy a largement contribué à former, fut justement de composer entre l'admiration pour les œuvres anciennes, leur étude selon la méthode développée par leur maître, et surtout leur adaptation à des exigences contemporaines, non envisagée par Leroy. De ce point de vue, ce n'est sûrement pas un hasard si Pierre Fontaine, dans ses publications, reprend quasi systématiquement la structure et le système d'illustration des *Ruines*, sans toutefois la limiter aux seules ruines antiques, mais en l'appliquant au contraire à des édifices récents⁵¹. Louis-Pierre Baltard en fait de même en 1806 dans *Paris et ses monuments*, tout comme Legrand et Landon dans leur

48 Anne-Claude de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 vol., 1752, 1767.

49 Alain Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993; Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2^{de} édition, 2014; Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, Londres, Routledge, 1999.

50 Édouard Pommier (dir.), *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, La Documentation française, 1989.

51 Charles Percier, Pierre Fontaine, *Résidences de souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de souverains, de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie*, Paris, Didot l'Aîné, 1833; Pierre Fontaine (anonyme), *Domaine de la Couronne*, 7 vol., 1836-1839.

Description de Paris et de ses édifices de 1807. Enfin, Jean-Nicolas-Louis Durand reprend l'approche typologique initiée par Leroy dans son enseignement de la composition architecturale, résolument contraire à la conception culturelle d'un « Beau » idéal grec, en reconnaissant la paternité de Leroy sur ces idées⁵². Toutes ces raisons ont conduit Christopher Drew Armstrong à mettre en avant que « l'héritage de Leroy en tant que théoricien et éducateur a été largement perpétué au XIX^e siècle⁵³ ». La confrontation des *Ruines* avec le système de valeurs défini par Riegl au début du XX^e siècle, souligne encore davantage le caractère novateur des théories de Leroy, qui ont certainement joué un rôle non négligeable dans le développement progressif d'une conscience patrimoniale par les architectes en France.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Martin Hanf, *Approche patrimoniale et projet contemporain dans la réappropriation des anciens palais royaux durant le Premier Empire. Des palais royaux aux palais impériaux (1799-1815)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en préparation depuis 2021.

⁵² Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons données à l'école Polytechnique*, vol. 2, Paris, Librairie de l'École Polytechnique, 1805, p. 3.

⁵³ Christopher Drew Armstrong, *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, *op. cit.*, p. 261.

L'ARCHITECTURE IMAGINAIRE DE LA TERRE DU MILIEU DE TOLKIEN HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE HOBBITE

MARGOT LEROUX

« Au fond d'un trou vivait un hobbit. [...] »

Sa porte, peinte en vert, était parfaitement ronde comme un hublot, avec un étincelant bouton de cuivre jaune placé exactement au centre. Elle s'ouvrait sur un hall en forme de tube, comme un tunnel ; un tunnel très confortable et sans fumée, avec des murs recouverts de lambris, un sol carrelé et garni de tapis, pourvu de chaises bien astiquées et de nombreuses patères pour accrocher chapeaux et manteaux : ce hobbit aimait la visite. Le tunnel s'enfonçait profondément, presque en ligne droite mais pas tout à fait, dans le flanc de la colline – La Colline, comme tout le monde l'appelait à des lieues à la ronde – et de nombreuses petites portes rondes s'ouvraient de chaque côté, une à gauche, puis l'autre à droite. Le hobbit ne montait jamais d'escaliers : chambres, salles de bain, caves, garde-manger (nombreux), penderies (il y avait des pièces entières consacrées aux vêtements), cuisines, salles à manger – tout était au même étage et le long d'un même corridor. Les plus belles pièces se trouvaient toutes à gauche (en entrant), car c'étaient les seules à avoir des fenêtres, des fenêtres rondes, dans de belles niches, qui donnaient sur son jardin et sur le pré au-delà, descendant vers la rivière¹. »

J.R.R. Tolkien, *Le Hobbit*, 1937

Cette description architecturale occupe les premières lignes du *Hobbit* de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973). Elle montre l'importance de l'architecture pour l'auteur, tant du point de vue de la narration que du *worldbuilding*².

- 1 J.R.R. Tolkien, *Le Hobbit*, Paris, Christian Bourgois éditeurs, 2022 (éd. originale : *The Hobbit*, Londres, Allen & Unwin Editors, 1937), p. 15. Nous travaillons à partir de la nouvelle traduction de Daniel Lauzon qui se veut plus proche du texte d'origine que la précédente traduction de Francis Ledoux. Néanmoins, il faudrait déterminer si le travail à partir de traductions entraîne des écueils dans l'analyse architecturale.
- 2 « Création de mondes ». Pratique née avec le développement de la *fantasy* dès la seconde moitié du XIX^e siècle et qui n'a cessé de se développer. Anne Besson et Frédéric Manfrin,

L'architecture est ici utilisée comme une porte pour entrer dans le récit, créant une mise en abîme avec, ci-dessus, la description de *Cul-de-Sac*³. Mettre en mot l'environnement, inviter le lecteur à se fabriquer ses propres images, permet en même temps à Tolkien de donner de premières clés de compréhension de la civilisation *hobbit* qui traverse ce livre, publié en 1937 et par lequel l'auteur explore l'univers de la *Terre du milieu* sur lequel il travaille depuis une vingtaine d'années⁴. Cet article propose d'analyser l'environnement, en particulier architectural, imaginé par Tolkien – au moyen de mots et de dessins – pour faire évoluer les personnages de son livre, une architecture *a priori* imaginaire, que nous qualifierons d'architecture *hobbit*, et qui possède des caractéristiques propres que viendra mettre en lumière la première partie de cet essai. Ensuite, afin d'étudier le devenir de cette architecture dans le contexte multimédiatique des trente dernières années seront convoqués, une illustration de John Howe (1995)⁵ et le jeu vidéo *Le Seigneur des Anneaux Online* (2007)⁶. Il s'agit d'analyser le processus d'adaptation d'une architecture initialement *littéraire* et de mettre en lumière les apports et les manques de ces deux supports.

« Présentation », *Worldbuilding, Création de Mondes imaginaires*, Revue de la BNF, 2019/2, n° 59, Paris, BnF, p. 8-11.

- 3 Cul-de-Sac est la maison de Bilbo Baggins, le personnage principal du *Hobbit*. Le récit débute par une description de celle-ci.
- 4 Tolkien travaille sur son monde secondaire de la *Terre du milieu* depuis sa jeunesse. *Le Hobbit* est le premier livre publié mais n'est pas le premier texte conçu par l'auteur. Les récits, regroupés par son fils Christopher et publiés à titre posthume dans *Le Silmarillion* en 1977, sont les premiers textes qu'il élabore. J.R.R. Tolkien, *Lettres*, Paris, Christian Bourgeois éditeurs, 2005. Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien, une biographie*, Paris, Christian Bourgeois éditeurs, 2023 (éd. originale 1977).
- 5 John Howe est connu pour avoir abondamment illustré l'univers de Tolkien, que ce soit pour des recueils d'illustrations ou des publications illustrées des récits de l'écrivain. L'illustration *Bilbo's Front Hall* a été le point de départ pour bâtir la maison de Bilbo des films dirigés par Peter Jackson pour lequel Howe a été l'un des directeurs artistiques. Elle s'inscrit dans le recueil *There and Back Again : The Map of the Hobbit*, HarperCollinsPublishers, 2000. URL : https://www.john-howe.com/portfolio/gallery/details.php?image_id=1.
- 6 *Le Seigneur des Anneaux Online* est un jeu vidéo de type MMORPG (jeux de rôle en ligne massivement multijoueur) sorti en 2007. Il a été développé par Standing Stone Games et publié par Daybreak Game Company sur ordinateur exclusivement. Il en est actuellement à sa version 38.2.1 et cumule une dizaine d'extensions permettant d'augmenter le nombre de lieux accessibles aux joueurs. Il n'est pas le premier jeu vidéo se déroulant dans l'univers de la *Terre du milieu*, une vingtaine ayant déjà été publiés depuis 1976, mais il est le premier *free-to-play* (jouable gratuitement) qui développe un monde ouvert et un système en ligne. L'accueil a été bon et le jeu est toujours actif, comme l'indiquent les nombreuses extensions sorties jusqu'à aujourd'hui.

Une architecture inspirée de l'architecture victorienne et de la campagne anglaise : premiers pas vers une immersion littéraire

Il faut replacer *Le Hobbit* de Tolkien dans le contexte littéraire de la première moitié du xx^e siècle où la *fantasy* était marginale⁷. Parmi les textes précurseurs de ce genre figurent notamment les récits de William Morris⁸ (1834-1896) et Lord Dunsany (1878-1957), mais ils restent attachés au mode du conte de fée : un récit merveilleux se déroulant dans « notre » monde, bien que le temps et les lieux soient rarement précisés. Ils sont issus du folklore et contiennent souvent une morale. Tolkien rompt avec ce type de récit pour faire pénétrer le lecteur dans un tout nouvel univers possédant sa propre histoire, sa propre géographie et sa propre population. Bien que l'auteur s'inspire des légendes nordiques et anglo-saxonnes, et bien qu'il prétende donner à l'Angleterre sa propre mythologie en racontant une histoire se déroulant bien longtemps avant notre temps, il décrit un univers qu'il est possible de penser sans lien avec le monde réel. Néanmoins, l'histoire, qu'elle soit contemporaine ou plus ancienne, ainsi que les légendes constituent sa principale source d'inspiration. De la même manière, l'architecture *hobbite* reprend certaines caractéristiques de l'architecture victorienne, mais Tolkien la transforme pour en faire un univers trouvant ses justifications formelles, matérielles et spatiales dans la « civilisation » qu'il invente⁹.

Le point de départ de Tolkien, lorsqu'il imagine le peuple des Hobbits, est sa propre civilisation, ce qui le conduit à affirmer, avec une pointe de provocation ou d'humour, que « les hobbits sont simplement des Anglais de la campagne rapetissés¹⁰ ». Il s'inspire en effet du mode de vie anglais pour créer un environnement imaginaire, à la fois original et familier à son lectorat. La maison de Bilbo, surnommée *Bag's End* (*Cul-de-Sac*), est ainsi constituée « d'espaces associés à une maison de la classe-moyenne victorienne, avec des espaces

7 Anne Besson, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007. Laurence Engel (dir.), « Qu'est-ce que la fantasy? », BNF [en ligne] URL : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/>

8 William Morris, *The Hollow Land* (trad. *Le Pays creux*), Oxford and Cambridge Magazine, 1856. Lord Dunsany, *The King of Elfland's Daughter* (trad. *La Fille du roi des Elfes*), New York, G. P. Putnam's Sons, 1924.

9 Tolkien s'inspire des bâtiments qu'il visite ou pratique quotidiennement mais également de ceux qu'il peut appréhender dans les récits légendaires anglo-saxons et nordiques.

10 Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien, une biographie*, Paris, Christian Bourgois éditeurs, 2023 (éd. originale 1977), p. 323.

séparés pour des garde-mangers, garde-robes et salles à manger¹¹ », comme le souligne Karl Kinsella. Les différentes pièces de *Bag's End* sont en effet reliées par un couloir. Chacune possède une fonction spécifique : pièces liées à la nourriture (salle-à-manger, garde-manger, cave et cuisine) ; à l'entretien du corps (salle de bain, penderies) associées au repos ou au travail (salon, chambres et bureau). Ces informations suggèrent un certain mode de vie, même si, du point de vue du confort, une incertitude demeure à propos de l'eau courante. Car, si à l'époque de Tolkien les foyers en étaient pourvus, dans le cadre d'un récit dit « médiéval-fantastique », cela pose plus de questions. La mention de la salle de bain, pièce exclusivement dédiée à l'hygiène du corps, pourrait suggérer sa présence mais cette hypothèse est plutôt écartée par une scène du début du *Seigneur des Anneaux* : « On ne commencera pas la vie à *Creux-le-Cricq* en se querellant pour une histoire de bain. Dans cette pièce, il y a *trois* cuves, et une marmite pleine d'eau bouillante¹² ». La marmite doit être au-dessus d'un feu de bois permettant de faire chauffer son contenu et d'alimenter les trois autres récipients servant à se baigner. Cette mention plaide pour une absence d'eau courante et un approvisionnement en eau au puits ou à la rivière. Provoquant une sorte de carambolage temporel, Tolkien projette son inspiration victorienne dans le contexte médiéval de l'univers secondaire de son roman. Néanmoins, l'aménagement intérieur de la maison de Bilbo correspond bien aux canons victoriens¹³. Les décors sont décrits par Tolkien, mais également représentés dans une vue du vestibule qu'il réalise vers 1930 (fig. 1). La pièce d'entrée est lambrissée de bois sombre, carrelée de dalles blanches et noires et agrémentée d'un tapis. Du mobilier est présent, comme des chaises, de nombreux portemanteaux, une table basse ; des tableaux et une horloge ornent les murs. Le confort manifeste de cet espace s'explique par le fait qu'il est destiné à l'usage personnel de Bilbo mais aussi à celui de ses éventuels invités car, comme mentionné dans la description placée en introduction, Tolkien fait des Hobbits une civilisation profondément sociable qui aime recevoir. Comme dans l'architecture domestique bourgeoise, la sociabilité dicte la distribution de la demeure puisque

11 Kinsella Karl, « 'A preference for round windows': hobbits and the Arts and Crafts movement », Conrad-O'Brian, Helen and Gerard Hymes, *Tolkien: the forest and the city*, Chippenham, Four Courts Press, 2013. Johanna H. Brooke, « Building Middle-earth: an Exploration into the uses of Architecture in the works of J.R.R. Tolkien », *Journal of Tolkien Research* [en ligne], 2017, vol. 4, n° 1.

12 J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des Anneaux, La Communauté de l'Anneau*, Chapitre 5, Paris, Christian Bourgois éditeurs, 2022, p. 19 (éd. originale 1954).

13 Le style victorien est associé aux dates de règne (1837-1901) de la reine d'Angleterre Victoria.

les invités sont reçus dans le grand salon directement relié au hall d'entrée et à la cuisine¹⁴. L'accès aux pièces plus privées, comme la chambre et le bureau, est réservé au maître de lieu.



Fig. 1. J.R.R. Tolkien, *The Hill: Hobbiton-across-the Water*, dessin aquarellé, 1937 © The Tolkien Estate Limited 1937, Oxford, Bodleian Libraries, MS. Tolkien Drawings 26r.

Le lien entre la société *hobbit*e et la société anglaise est confirmé par une autre affirmation de Tolkien : « En fait je suis un Hobbit, en tout sauf en taille¹⁵ ». L'auteur s'inspire en effet de sa vie personnelle, brouillant la frontière entre réalité et fiction. Le nom de la maison de Bilbo - *Bag's End* - est directement

¹⁴ Ce que suggère la scène de l'arrivée des nains dans *Le Hobbit*, p. 23-30. Voir également le plan élaboré par John Howe. Peter Jackson, *Le Seigneur des Anneaux*, Appendices 1, 2001.

¹⁵ Carpenter, *ibid.*, p. 322.

repris du nom de la ferme de sa tante du Worcestershire. De la même manière, *Hobbitebourg*, la ville de résidence de Bilbo, est inspiré du Warwickshire où Tolkien a passé ses vacances entre 1896 et 1900. Le moulin de Sarehole, situé à peu de distance de son lieu de vacances et devant lequel il passait régulièrement avec son frère pour aller jouer dans la campagne, est repris et installé à l'entrée de la ville imaginaire, au premier plan de son illustration (fig. 2). L'architecture réelle n'est en conséquence pas seulement une source d'inspiration pour Tolkien, elle est parfois utilisée presque sans modification et projetée dans son univers fictionnel, qu'il s'agisse de bâtiments ou de toponymes. Ces éléments familiers, associés à la longue description qui ouvre le livre, permettent d'introduire plus facilement le lecteur dans un récit d'un genre nouveau.



Fig. 2. J.R.R. Tolkien, *The Hill: Hobbiton across the Water*, crayon et encre sur papier, 1937 © The Tolkien Estate Limited 1937, Oxford, Bodleian Libraries, MS. Tolkien Drawings 7r.

Une architecture qui s'inscrit dans l'univers secondaire de la *Terre du milieu* : évolution de l'habitat hobbit

Bien que Tolkien s'inspire de la réalité pour concevoir la civilisation *hobbite*, il la transforme et lui adjoint d'autres éléments purement imaginaires pour en faire une société originale où l'architecture, l'histoire et les mœurs sont étroitement liées. Il laisse beaucoup de place à la description de l'habitat *hobbit*, que ce soit dans son « Prologue » ou dans le corps même du récit. Elle est majoritairement convoquée en aparté de l'action. Tolkien évoque par exemple l'histoire du peuplement de la *Terre du milieu* par les Hobbits dans le « Prologue » du *Seigneur des Anneaux*; il y justifie leur type d'habitat en indiquant, à la manière d'un historien ou d'un anthropologue découvrant une civilisation, qu'ils vivaient originellement dans des trous : « Tous les hobbits vivaient à l'origine dans des trous creusés à même le sol, ou du moins le croyaient-ils, et c'était dans ce genre de demeures qu'ils se sentaient encore le plus à l'aise¹⁶ ». Pour Tolkien cela fonde l'originalité de la civilisation qu'il invente, et justifie qu'il fasse remonter l'origine du mot « hobbit » à « *holbytlan* » qui signifie « habitant des terriers » dans la langue des Rohirrim¹⁷.

Dans son roman, Tolkien établit un lien entre l'habitat et la classe sociale de son occupant. La tradition des trous de hobbits est en effet conservée par deux catégories distinctes. « Les plus pauvres vivaient encore dans les terriers les plus rudimentaires qui soient, en vérité de simples trous, avec une seule fenêtre ou même aucune; tandis que les mieux nantis se construisaient de somptueuses résidences inspirées des modestes excavations d'autrefois¹⁸ ». Le *smial*, nom donné par Tolkien à ces habitations en terrier, sert ainsi de marqueur social. *Bag's End*, la maison de Bilbo construite par le père du héros, est un bon exemple de cet habitat « luxueux » - c'est en tout cas ainsi que le qualifie Tolkien. Située en haut de la colline qui domine *Hobbitebourg*, elle possède de nombreuses pièces, des fenêtres et un mobilier important. Plus généralement, l'évocation

¹⁶ J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des Anneaux, La Communauté de l'Anneau*, « Prologue », Paris, Christian Bourgois éditeurs, 2022 (éd. originale 1954), p. 19.

¹⁷ Il s'agit d'une civilisation humaine créée par Tolkien, fortement inspirée par les Anglo-Saxons.

¹⁸ Tolkien, *Le Seigneurs des Anneaux, La Communauté de l'Anneau*, *op. cit.*, p. 22.

de « riches » et de « pauvres », et de marqueurs sociaux tels que l'architecture, place la fiction de Tolkien dans un univers familier au lecteur. Les personnages évoqués par Tolkien, que ce soit Bilbo ou son neveu Frodo, Merry Brandebouc ou Peregrin Touc, sont issus d'une classe sociale qu'on pourrait qualifier de bourgeoise, exception faite de Samwise Gamgie, jardinier au service de Bilbo et Frodo. Peut-être s'agit-il de correspondre au mode de l'épopée ou de la saga nordique dans lesquelles le héros est bien souvent issu d'une ascendance noble, voire divine, et peut être secondé et aidé par un personnage d'une importance sociale moindre¹⁹.

Dans *Le Hobbit*, Tolkien évoque un autre *smial* : la demeure de la famille Touc qui, bien que très peu décrite par Tolkien, a une place majeure dans le récit. La famille Touc est en effet l'une des plus anciennes familles de hobbits de la Comté²⁰, descendante du premier thain²¹. Son *smial* est évoqué par la voix du jeune Peregrin Touque, alors qu'il est perdu avec son ami Meriadoc Brandebouc dans la forêt de Fangorn : « Oui, tout est très sombre et étouffant, ici, dit Pippin. Je ne sais pas pourquoi, mais ça me rappelle l'antique salle de la Grande Maison des Touc, loin par chez nous, dans les *Smials* de Tocquebourg : une maison immense, où le mobilier n'a pas été déplacé ou changé depuis des générations. On dit que le Vieux Touc y a passé des années, tandis que lui et la pièce vieillissaient et se dégradaient ensemble – et rien n'a jamais été changé depuis qu'il est mort il y a un siècle. Et ce Vieux Gerontius était mon arrière-arrière-grand-père : ça nous ramène loin²² ». Plusieurs générations vivent ici sous un même toit, et l'aspect inchangé de la demeure marque comme une suspension dans le temps de l'architecture, dimension que Tolkien applique à toute la société *hobbite*. « Les maisons et les trous des Hobbits de la Comté étaient souvent de vastes demeures où logeaient de grandes familles. [...] Parfois, comme pour les Touc de Grands Smials ou les Brandibouc de Castel Brandy, plusieurs générations de parents vivaient ensemble et en (relative) harmonie dans un manoir ancestral aux multiples tunnels. Quoi qu'il en soit, les Hobbits étaient tous dotés d'un certain esprit de clan et accordaient beaucoup d'importance aux liens de parenté. Ils dressaient de grands arbres généalogiques aux

19 Nous pensons à l'*Edda poétique* où Thor et Loki font un voyage sur la Terre et se reposent chez des fermiers. Snorri Sturluson, *L'Edda, Récits de mythologie nordique*, Paris, Gallimard, 2019, p. 77, traduit par François-Xavier Dillmann.

20 La Comté est une région située à l'ouest de la *Terre du milieu*. Nous renvoyons aux cartes disponibles dans les éditions des livres de Tolkien déjà cités.

21 Le *thain* est un équivalent du maire chez les Hobbits.

22 Tolkien, *Le Seigneurs des Anneaux, La Communauté de l'Anneau*, op. cit., p. 73-74.

ramifications complexes et innombrables²³. » Des maisons comme des arbres généalogiques, de « grands tunnels ramifiés²⁴ » qui deviennent des dédales de pièces et de couloirs matérialisant les liens familiaux. Il ne s'agit plus simplement d'une forme d'adéquation entre un individu et sa demeure, mais des liens entre famille et son lieu d'origine, qui reflètent l'identité de tous ses membres et ainsi son histoire sur le long terme. Il y a quelque chose d'organique dans cette correspondance, comme si la demeure et ses habitants avaient fusionné. De cette manière, Tolkien accentue le souvenir des ancêtres disparus et ancre dans la longue durée l'univers secondaire fictionnel qu'il a créé. Tolkien donne en outre à l'architecture *hobbite* un caractère évolutif, dans la mesure où elle se développe désormais en surface et non plus seulement en sous-sol, ce qui la projette dans le présent et le futur. L'auteur justifie cette évolution par deux facteurs. Le premier est d'ordre topographique, puisque « les sites capables d'accueillir ces grands tunnels ramifiés (ou *smials*, comme ils les appelaient) ne se trouvaient pas partout; et dans les plaines et les basses terres les Hobbits, à mesure qu'ils se multipliaient, avaient commencé à construire au-dessus du sol²⁵ ». Le second est d'ordre culturel : il s'agit de la rencontre avec d'autres civilisations. « Il est probable que l'art de construire, comme bien d'autres arts, leur venait des Dúnedains²⁶. Mais les Hobbits ont pu l'apprendre directement des Elfes, qui instruisirent les Hommes au temps de leur jeunesse²⁷ ». Les maisons *hobbites* décrites par Tolkien conservent certaines caractéristiques des *smials* mais sont majoritairement de plain-pied, parfois même dotées d'un étage. L'introduction de ce changement inscrit l'univers fictionnel de Tolkien dans une temporalité longue qui renforce sa crédibilité auprès du lecteur.

Dans l'architecture *hobbite*, la forme ronde s'instaure donc comme marqueur culturel. La version la plus ancienne du dessin d'*Hobbitebourg* par Tolkien présente des maisons en élévation près de la rive du fleuve avec des fenêtres carrées, ce qui est particulièrement visible sur le moulin au premier plan (fig. 3). Mais, dans la dernière version aquarellée de ce dessin, les fenêtres sont désormais arrondies. Ce changement témoigne de la haute attention que l'auteur accorde aux détails, et de son application à donner à la civilisation *hobbite* une identité bien particulière. La forme ronde engendrée par le trou dans le sol, forme

23 Tolkien, *ibid.*, p. 23.

24 Tolkien, *ibid.*, p. 22.

25 Tolkien, *ibid.*, p. 22.

26 Nom donné à un autre peuple d'hommes créé par Tolkien.

27 Tolkien, *Le Seigneurs des Anneaux, La Communauté de l'Anneau*, op. cit., p. 22.

primaire de l'habitat *hobbit*, devient un marqueur identitaire. Ainsi, l'impression de familiarité que cette architecture procure dans un premier temps est contrecarrée par ce simple détail, par lequel l'auteur indique au lecteur qu'il se trouve dans un univers différent de la réalité. L'omniprésence des courbes – fenêtres, murs incurvés où le plafond disparaît pour former un cylindre – a cependant une seconde justification : son immersion dans le paysage vallonné de la Comté. L'exemple le plus représentatif est une fois encore la maison de *Bag's End*, située au sommet de la proéminence qui domine *Hobbitebourg*. Le dessin qu'en réalise Tolkien montre un hall d'entrée tout en rondeurs, une porte parfaitement ronde s'ouvrant sur le paysage et, à gauche, un tableau concave suivant la courbure du mur. Bien que l'auteur ne livre que peu d'informations sur la matérialité – dont l'importance est toute relative dans le cas d'un récit fictionnel – des maisons de hobbits, cette dernière accentue cette synchronie avec la nature : murs en terre, lambris de bois, toit fait de mousse et d'herbe.



Fig. 3. J.R.R. Tolkien, *The Hall at Bag-End*, crayon et encre sur papier, 1937 © The Tolkien Estate Limited 1937, Oxford, Bodleian Libraries, MS. Tolkien Drawings 25r. Pour la version colorisée, voir : J.R.R. Tolkien, *The Hobbit*, Paris, Christian Bourgeois Éditeurs, 2022.

La volonté de Tolkien de mettre en évidence un mode de vie proche de la nature, paisible et idéal est une manière de s'opposer aux chamboulements que

subit l'Angleterre industrialisée²⁸. La Comté est en effet un territoire agricole bordé par une rivière et des forêts. L'herbe, le chaume et le bois sont présents en abondance. L'utilisation de matériaux locaux, ainsi que la forme des habitations, participent à l'inscription de l'architecture dans le territoire. Dans le paysage, elle ne se signale que par la présence de portes et fenêtres, mais dont les formes arrondies font écho aux vallons. La Comté verdoyante et naturelle décrite par Tolkien au début du récit ne tardera pas à connaître, comme la campagne anglaise familière à l'auteur, les effets néfastes de l'industrialisation à la fin du *Seigneur des Anneaux*. Tolkien évoque alors les *smials* laissés à l'abandon et la construction de nouvelles maisons, qu'il présente comme des sortes de « corruptions » de l'architecture « traditionnelle » *hobbites* par des changements d'échelle (un deuxième étage) et de forme (disparition de la courbe des fenêtres par exemple). « À chaque extrémité du Pont se dressait une palissade garnie de pointes; et ils voyaient que de nouvelles maisons avaient été construites de l'autre côté du fleuve : des bâtiments à deux étages aux fenêtres étroites et à angles droits, dénudés et mal éclairés, lugubres au possible et totalement étrangers à la Comté²⁹ ». Dans le récit de Tolkien, le développement accru de la maison haute conduit à une altération du paysage. « La grande cheminée s'éleva devant eux; et comme ils approchaient du vieux village de l'autre côté de l'Eau, entre des rangées d'affreuses nouvelles maisons de part et d'autre de la route, ils virent le nouveau moulin dans toute sa laideur sordide et repoussante : un grand bâtiment de brique à cheval sur le cours d'eau, qu'il salissait d'un écoulement fumant et nauséabond. [...] La Vielle Ferme du côté ouest avait été démolie et remplacée par des rangées de baraques goudronnées³⁰ ». Tolkien, à travers la représentation littéraire de la Comté et de son architecture, manifeste son attachement à la campagne anglaise et son souhait de la voir préservée. Il est pertinent d'y déceler un questionnement sur l'urbanisation et l'industrialisation et sur la place de la nature dans les sociétés modernes.

28 « Cette charmante maison est devenue inhabitable – impossible de dormir, de travailler dans cette maison branlante assaillie par le bruit et emplie de fumées. Telle est la vie moderne. Le Mordor est parmi nous. », J.R.R. Tolkien, *Lettres, op. cit.*, L135, p. 319.

29 J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des Anneaux, Le Retour du Roi*, Chapitre 8, Paris, Christian Bourgois éditeurs, 2022 (éd. originale 1955), p. 329.

30 *Ibid.*, p. 351-352.

Déconstruction et reconstruction l'identité visuelle de l'architecture *hobbit*

L'œuvre de Tolkien a été l'objet de diverses adaptations par lesquelles l'architecture passe d'une description littéraire à une forme visuelle, ce qui impacte nécessairement la perception et l'imaginaire du public. Alors que les mots laissent une grande liberté d'interprétation et de représentation mentale, les images possèdent une dimension plus prescriptive. La manière dont l'architecture *hobbit* a été représentée dépend des choix des concepteurs de ces nouveaux supports visuels mais aussi des contraintes techniques des médias auxquels ils sont associés. La mise en image de la maison de Bilbo peut ainsi être analysée à l'aune des interprétations qu'en ont successivement donné John Howe (1995) et *Le Seigneur des Anneaux Online* (2007).

L'illustration du hall de *Bag's End* par John Howe reprend les éléments élaborés par Tolkien (**fig. 4**), notamment la porte parfaitement ronde, faisant écho aux deux fenêtres situées de part et d'autre. Elle est peinte en vert avec un bouton de porte de couleur cuivre en son centre. Les murs intérieurs de la demeure sont incurvés et se prolongent *via* des poutres raccordées à la charpente. Cette structure, sensée représenter la manière dont se maintient la structure creusée dans la colline, témoigne d'un souci de « réalisme » de la part de l'illustrateur. Sur l'image qu'il produit, le lambris n'est présent que sur la partie basse du mur, le sol est carrelé de grosses dalles carrées uniformes de couleur brune et non plus noires et blanches. Un tapis les recouvre en partie. On retrouve du mobilier, dont un meuble porte-manteau. Les tableaux présents sur le dessin de Tolkien ont disparu, pour laisser place à la structure architecturale, de même que l'horloge à balancier et la table basse. Les couleurs utilisées par John Howe sont plus claires et contrastées que celles de Tolkien, où les valeurs sombres mettaient en valeur la porte donnant sur l'extérieur. Ici le paysage est secondaire. La vision de John Howe est sereine et ordonnée, telle la campagne de la Comté décrite par l'auteur. Nous retrouvons les éléments principaux : les courbes, l'utilisation du bois et la description d'un hall d'entrée chaleureux fait pour recevoir. La profondeur est suggérée par les ombres et la charpente est accentuée par le cadrage asymétrique, comme si le spectateur se trouvait debout dans le fond de la pièce, en position d'hôte. Dans le jeu vidéo *Le Seigneur des Anneaux Online*, *Bag's End* est légèrement différente (**fig. 5**). Les fenêtres encadrant l'entrée chez John Howe ont disparu, reprenant ainsi l'illustration première de Tolkien. Le rendu s'éloigne du réalisme de John Howe pour être davantage stylisé. La maquette numérique d'un jeu vidéo répond en effet à d'autres besoins matériels



Fig. 4. John Howe, Bilbo's Front Hall, aquarelle et crayon sur papier, 45,8x35,9 cm, 1995. In John Howe, *There and Back Again : The Map of the Hobbit*, London, HarperCollinsPublishers, 2000, URL : www.john-howe.com.



Fig. 5. Standing Stone Games, *Le Seigneur des Anneaux Online*, Daybreak Game Company, 2007. Le petit salon donnant sur le hall d'entrée de « Cul-de-Sac », capture d'écran © Galhardir-Arca, URL : <https://lotro.jeuxonline.info/article/7296/geographie-lieux-cul-sac>.

que la peinture. Il s'agit de représenter, par des moyens informatiques, une structure complexe dans laquelle le personnage-joueur doit pouvoir se déplacer. Le rendu est conditionné par l'évolution technologique qui permet plus ou moins de réalisme dans les textures. Ainsi, les boiseries suggérées par Tolkien et John Howe disparaissent au profit de poutres simples. Les concepteurs font le choix d'aplanir le plafond qui présente une structure de menuiserie pareille à un plancher alors qu'il n'y a pas d'étage. Ils conservent le motif de carré au sol mais ce dernier devient monochrome (uniquement blanc), ainsi que les tapis. On observe une tendance à la simplification, certainement due au fait que les développeurs ont dû modéliser l'entièreté de la *Terre du milieu* et non pas seulement la *Comté*³¹. En cela, l'intérêt des interprétations visuelles, notamment en jeux vidéo, réside peut-être plutôt dans l'expérience architecturale du joueur plutôt que dans l'image architecturale modélisée.

Conclusion

Tolkien décrit avec précision l'architecture du monde fictionnel des *Hobbits* qu'il invente. Le niveau de détail de ses descriptions et de ses illustrations permet au lecteur de l'imaginer avec précision, ce qui renforce son aura. L'auteur s'inspire de la réalité mais la réinterprète au prisme de sa propre imagination pour en faire de l'environnement *hobbit* un véritable monde cohérent et unitaire. Si l'auteur ne détaille pas la mise en œuvre des bâtiments et s'extirpe des contraintes physiques de la réalité, c'est qu'il s'agit pour lui de *bâtir* une architecture qui sert le récit, libre et artistique, et non de dresser des plans de conception rigoureux. L'adaptation de cette architecture sur différents supports a nécessairement entraîné des interprétations, résultant de la manière dont ont été compris les

31 En effet, trois critères sont à prendre en compte dans la réalisation d'un jeu vidéo : le coût, l'évolution technologique et la capacité des ordinateurs à lancer un jeu. Plus le rendu d'un objet architectural est détaillé, plus le jeu aura besoin d'un ordinateur puissant pour fonctionner. Le raffinement des détails demande aussi plus de temps aux modélisateurs, ce qui coûte de l'argent à l'entreprise de développement. Le principal élément à prendre en compte est l'objectif des entreprises qui est de commercialiser leur jeu à grande échelle. Pour toucher le plus de personnes possibles, il faut pouvoir mettre à disposition un logiciel qui pourra s'adapter à un maximum d'ordinateurs, c'est-à-dire des ordinateurs de gamme moyenne qui n'ont pas la capacité de faire tourner des jeux trop lourds. Il s'agit également de rendre le prix d'achat du jeu rentable et attractif. Tout cela peut mener à des économies sur le rendu des détails architecturaux qui sont secondaires par rapport au but du jeu. Ces pistes demandent à être affinées afin de mieux saisir les enjeux architecturaux dans les fictions ludiques.

textes de Tolkien ou des contraintes liées aux nouveaux médias. Même si des différences entre l'architecture décrite et représentée par Tolkien et les différentes déclinaisons auxquelles elle a pu donner lieu sont aisément identifiables et changent la façon dont le spectateur perçoit une même architecture, il existe des permanences, qui participent à la création d'une identité visuelle commune propre au monde Hobbits : la maison-terrier, les matériaux naturels et la forme ronde. Le caractère multimédiatique que possède désormais le monde fictionnel de Tolkien, loin de le perturber, participerait-il au contraire à son enrichissement et à l'affirmation d'une forme caractérisée d'architecture *hobbite*?

Travail universitaire dont est tiré cet article : Margot Leroux, *Construire l'architecture d'un univers secondaire. L'architecture de la Terre du milieu de Tolkien*, M2 Recherche Histoire de l'art mention Histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03), année universitaire 2023-2024. Thèse en cours sous la direction de Jean-Philippe Garric.

LE CORBUSIER DANS LA PRESSE ARCHITECTURALE ARGENTINE (1924-1955) UNE FILIATION POUR LA DIFFUSION DE L'ARCHITECTURE MODERNE

LUCIA VIVIANI

L'Esprit Nouveau : l'auto-invention de l'architecte

Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965) devient Le Corbusier après s'être fait connaître à l'échelle mondiale grâce à la parution de la revue *L'Esprit nouveau*¹, qu'il avait fondé en 1920 avec Amédée Ozenfant (1886-1966). Quand *L'Esprit nouveau* cesse de paraître, en 1925, Le Corbusier, homme de lettres², « sort de cette expérience en tant qu'architecte confirmé³ ». Parce qu'elle donne lieu à la constitution d'un réseau international de lecteurs, la revue joue en effet un rôle de catalyseur dans la carrière de Le Corbusier⁴. Parce qu'elle s'intègre à un réseau international des revues avant-gardistes (*MA*, *Stavba*, *De Stijl*, *Vesch/Gegenstand/Objet*, *Disk*), *L'Esprit Nouveau* permet à Le Corbusier de nouer les liens et d'interagir avec des personnalités comme El Lissitzy, Ilya Ehrenburg, Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg et Karel Teige⁵. « *L'Esprit*

1 Tim Benton, « Introduction », *Le Corbusier conférencier*, Groupe Moniteur, Fondation Le Corbusier/ADAGP, Paris, 2007, p. 10.

2 Mention dans la case « profession » de la carte d'identité de Le Corbusier, titre de l'ouvrage de Christine Boyer. Christine Boyer, *Le Corbusier, homme de lettres*, New York, Princeton University Press, 2011.

3 Christine Boyer, « Searching for a method (1907-1912) », *Le Corbusier, homme de lettres*, *op. cit.*, p. 90.

4 Selon Beatriz Colomina, il « répondait aux lettres qu'il recevait, envoyant des croquis et des budgets préliminaires pour étude détaillée, il suffit pour notre propos de constater que certains lecteurs de *L'Esprit nouveau* sont devenus de véritables clients ». Beatriz Colomina cite : Fondation Le Corbusier, A1 (5). Roberto Gabetti and Carlo del Olmo, *Le Corbusier e L'Esprit Nouveau*, Turin, 1975, p. 215-225. Aussi : Fondation Le Corbusier, A1 (17), 1. *Ibid.*, p. 90.

5 « Le document peut-être le plus révélateur à cet égard, et pas seulement sur le plan symbolique, est une lettre que Siegfried Gideon a écrite à Le Corbusier en 1925 mentionnant qu'il préparait un livre sur l'architecte moderne et que Moholy-Nagy lui avait recommandé de visiter Le Corbusier. On voit déjà dans ce réseau d'avant-garde engagé dans sa propre légitimation historique, ce que Giedion réalisera à grande échelle comme premier « critique

Nouveau est le magazine des élites », lit-on sur le dos de la revue. Le Corbusier cherche en effet à persuader la fine fleur des industriels d'investir dans la revue⁶. Pour ce faire, comme l'analyse Beatriz Colomina, Le Corbusier « emprunte la rhétorique et les techniques de persuasion de la publicité moderne pour ses propres arguments théoriques et manipule les publicités réelles pour incorporer sa propre vision, brouillant ainsi les limites entre texte et publicité⁷ ». Par le biais de « l'effacement des frontières entre publicité et contenu dans *L'Esprit Nouveau* », Le Corbusier cherche à améliorer l'efficacité de la diffusion des idées et positionnements théoriques avant-gardistes exprimés dans la revue⁸. Selon Christine Boyer, Ozenfant et Jeanneret se concentrent sur les élites en raison de leur volonté « de comprendre et de façonner les processus de production collectivisée et de consommation de masse⁹ ». *L'Esprit nouveau* a en effet pour but d'instruire les élites pour qu'elles « acceptent de nouvelles idées dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme et des arts décoratifs »; pour que les réformes nécessaires soient mises en œuvre, « il faut leur montrer comment éliminer les procédures, les pensées, les perceptions qui les empêchent d'adopter le *nouvel esprit* de l'ère de la machine¹⁰ ». D'après les statistiques établies par Le Corbusier lui-même, le but fut atteint : seulement 8 % des lecteurs de *L'Esprit nouveau* étaient des architectes, 31 % des abonnées étaient des industriels

opérateur » du Mouvement Moderne. » Beatriz Colomina cite Manfredo Tafuri *Theories and History of Architecture*, p. 141. *Ibid.*, p. 90.

6 « Mr. Jeanneret will himself take responsibility for the writing of the text and the choice of images to accompany it, thereby furnishing you with a catalogue that can favorably influence your clientele and especially architects. » Beatriz Colomina cite : Fondation Le Corbusier, A1 (17), 1. Beatriz Colomina, Jacques Lucan (dir.), « *L'Esprit Nouveau : Architecture and Publicité* », *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987, p. 87. « He does this consciously, arguing that in this way persuasion is most effective : « *L'Esprit Nouveau* » he announces in the publicity brochure sent to industrialists, « is read calmly. You surprise your client into calmness, distance from business, and he listens to you because he doesn't know you are going to solicit him. » *Ibid.*, p. 83.

7 [Traduction] *Ibid.*, p. 83.

8 [Traduction] Christine Boyer, « Searching for a method (1907-1912) », *Le Corbusier, homme de lettres, op. cit.*, p. 90.

9 *Ibid.*, p. 278.

10 *Ibid.*, p. 90.

et banquiers¹¹. Mais le modèle *L'Esprit nouveau* a-t-il infusé à l'échelle internationale? Comment a-t-il été relayé par des revues d'architecture dans d'autres pays et sur d'autres continents? La place donnée à Le Corbusier, à sa personnalité d'architecte, à ses idées, à ses projets, ont-ils contribué à fonder un réseau structuré par lequel Le Corbusier a pu construire et asseoir sa réputation et par lequel l'architecture du Mouvement moderne aurait pu connaître de nouveaux développements? Cet article tente de répondre à ces questions en examinant cinq démarches éditoriales entreprises par des architectes et rédacteurs en chef de revues argentines qui, en l'espace de trente ans (entre 1924 et 1955 précisément), chacune à leur manière, ont contribué à diffuser les théories et propositions de Le Corbusier au-delà de l'Atlantique : *Martín Fierro*, publiée de 1924 à 1927, *Austral* qui parut seulement en 1939, *Tecné* entre 1942 et 1944, *La Arquitectura de Hoy* de 1947 à 1949 et enfin *Nueva Visión* de 1951 à 1955.

Martín Fierro, captation de la rhétorique corbuséenne de *L'Esprit Nouveau*

La revue *Martín Fierro* (1924-1927) rassemble un collectif d'intellectuels dont l'objectif est de « critiquer l'art national consacré par les institutions qui freinent l'innovation esthétique et le développement d'un processus de construction d'un véritable art local¹² ». Deux architectes, Alberto Prebisch (1899-1970) et Ernesto Vautier (1898-1988) collaborent dès le premier numéro de la revue, Prebisch étant membre du comité de rédaction¹³. Depuis 1921, ils résident à Paris et évoluent au contact de l'avant-garde parisienne des années 1920¹⁴ dont Le Corbusier faisait partie grâce à *L'Esprit Nouveau*. Pour la sortie du premier

11 Dans une lettre à l'*Atelier Primavera* : « L'Esprit Nouveau finds it most sympathetic response precisely in the active *milieu* of society not only was a stratagem to sell *L'Esprit Nouveau* readership as a « product » to the *Ateliers Primavera*, but also reveals Le Corbusier's relentless desire to integrate his work into the contemporary conditions of production. The largest group of subscribers was, as he claims, constituted by industrialists and bankers- 31%. » *Ibid.*, p. 90.

12 Jorge Francisco Liernur, Fernando Aliata, *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos. Obras. Biografías. Instituciones. Ciudades*, Tomo 5, Buenos Aires, AGEA, 2004, p. 104.

13 Appelé « La Direction ».

14 Ils sont à Paris pour y finir leur formation à l'École des beaux-arts. Ils rencontreront divers artistes argentins demeurant à Paris (Butler Basaldúa et Spilimbergo). De plus, ils établissent

numéro de *Martín Fierro* en février 1924, ils sollicitent un entretien avec Le Corbusier (ils en feront de même avec Paul Valéry et Tony Garnier)¹⁵. Les articles publiés par Prebisch et Vautier dans *Martín Fierro* sont assez comparables à ceux de *L'Esprit Nouveau*¹⁶, à la fois du point de vue des positions théoriques qu'ils défendent et du ton volontaire qu'ils adoptent. Leurs textes abordent « le rapport entre l'art et les exigences actuelles, qui obligent à incorporer des méthodes et des formes dérivées de la production industrielle, et le rejet des formes [...] académiques qui nous permettent de sauver de la tradition seulement [...] les valeurs du classique¹⁷ ». Ils mobilisent des techniques de mise en page corbuséennes, utilisant des images qui, par la juxtaposition de deux propositions contraires, incitent le lecteur à choisir et préférer l'option plus moderne ou actuelle. Par exemple, dans « Hacia un nuevo estilo¹⁸ », Prebisch et Vautier établissent une comparaison entre le Forum de Pompéi, des silos américains et l'éclectique Palacio Barolo (Mario Palanti, 1919) (fig. 1). Prebisch et Vautier présentent également leurs deux premiers projets dans les pages de *Martín Fierro*¹⁹, visiblement inspirés par la *Cité industrielle* (1899-1903) de Tony Garnier.

également des liens avec des intellectuels de Paris tels qu'André Lothe, Paul Valéry, Elie Faure, Miloune Borissavlievitch et Tony Garnier. *Ibid.*, p. 103.

15 Liernur cite une note du 22 février 1924 dans laquelle Le Corbusier répond favorablement à la sollicitude d'entretien formulé le 13 février 1924. Jorge Francisco Liernur, Pablo Pschepiurca, *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Bernal/Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo, p. 56.

16 *Ibid.*, p. 56.

17 [Traduction] Jorge Francisco Liernur, Fernando Aliata, *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos. Obras. Biografías. Instituciones. Ciudades. op. cit.*, p. 104.

18 Alberto Prebisch, Ernesto Vautier, « Hacia un nuevo estilo », *Martín Fierro*, n°21, Buenos Aires, 1925, p. 151. Disponible sur : Archivo Histórico de Revistas Argentinas <http://www.ahira.com.ar> (Consulté le : 20/02/2024)

19 Alberto Prebisch, Ernesto Vautier, « Cuidado con la Arquitectura », *Martín Fierro*, n°24, Buenos Aires, 1925, p. 173. Disponible sur : Archivo Histórico de Revistas Argentinas <http://www.ahira.com.ar> (Consulté le : 20/02/2024).



Fig. 1. Article de Alberto Prebisch et Ernesto Vautier pour la revue *Martin Fierro*, qui présente le Forum de Pompei, les siles américains (aussi présentés par Le Corbusier dans *Vers une architecture* en 1923, et par Walter Gropius dans *Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1913 : Kunst in Industrie und Handel* en 1913) et l'éclectique Palacio Barolo (aussi méprisé par Le Corbusier lors de sa visite en 1929 et cité dans *Précisions*). Image extraite de : Alberto Prebisch, Ernesto Vautier, « Hacia un nuevo estilo », *Martin Fierro*, n°21, Buenos Aires, 1925, p. 151. Disponible sur: Archivo Histórico de Revistas Argentinas <http://www.ahira.com.ar> (Consulté le : 01/01/2025)

Le Grupo Austral et son Manifeste, une lutte pour faire renaître l'esprit des maîtres de l'architecture Moderne

Des années plus tard, à la suite de la fondation du *Grupo Austral* en 1938, « l'influence directe de Le Corbusier est manifestement perceptible » en Argentine²⁰. Après le voyage de Le Corbusier en Amérique de 1929 et la sortie de *Précisions*²¹, l'atelier du 35 rue de Sèvres (35S) est devenu un site de convergence pour toute une génération d'architectes originaires d'Amérique du Sud²². Deux membres du *Grupo Austral* travaillent ensemble au 35S sur le projet du plan de Buenos

²⁰ Alfredo Conti, « Le Corbusier et l'Amérique du Sud », *Le Corbusier, voyages, rayonnement international. Rencontres des 6 et 7 juin 1997 sous le patronage de l'Unesco*, Paris, Fondation Le Corbusier, 1997, p. 81.

²¹ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions Grès, Collection de « L'Esprit Nouveau », 1930.

²² « Le « 35, rue de Sèvres » est sans conteste l'adresse la plus célèbre de l'histoire de l'architecture moderne par sa vocation bien connue de lieu de pèlerinage des personnalités influentes et son statut de scène de création de projets politiques entre les années 1920 et 1960. » [Traduction] Ingrid Quintana Guerrero, *Hijos de la Rue de Sèvres : los colaboradores latinoamericanos de Le Corbusier en París (1932-1965)*, Bogotá, Universidad de los Andes,

Aires : Jorge Ferrari-Hardoy (1914-1977), Juan Kurchan (1913-1972). Un autre, d'origine espagnole, est Antoni Bonet Castellana (1913-1989). À l'aube de la Seconde Guerre mondiale, les trois jeunes se rendent en Argentine, persuadés que depuis l'Amérique du Sud, ils allaient « faire sortir l'Architecture Moderne de l'impasse dans laquelle elle se trouve²³ ». Au 35S, les trois disciples avaient appris différentes stratégies corbuséennes. *Austral* envisage ainsi de faire appel à des partenaires industriels pour fournir un soutien financier au groupe. Ils projettent de construire un pavillon, une initiative inspirée par le *Pavillon des Temps Nouveaux* de Le Corbusier, que Bonet, Ferrari-Hardoy et Kurchan connaissent bien²⁴. Néanmoins, l'expérience de Bonet en Catalogne joue aussi un rôle important²⁵. Avant de se rendre au 35S, Bonet avait en effet collaboré avec Josep Luis Sert et Josep Torres Clavé, et il est également membre du *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles Para la Arquitectura Contemporánea* (GATCPAC), branche espagnole du CIAM fondée en 1930²⁶. De plus, il est probable que Bonet soit l'unique auteur du Manifeste Austral, basé sur le modèle des statuts du GATCPAC²⁷. Il n'empêche : Le Corbusier figure indiscutablement parmi leurs maîtres. Le manifeste « Voluntad y Acción » du *Grupo Austral* est publié en juin 1939 dans la revue *Nuestra Arquitectura*²⁸ (fig. 2). Rédigé en espagnol et français, et signé

Facultad de arquitectura y diseño, Departamento de arquitectura Ediciones Uniandes, 2018, p. 47.

- 23 Lettre de Antonio Bonet à Ferrari Hardoy du 29 octobre 1938 : « Nous ne sommes pas isolés dans la recherche d'une plus grande importance pour notre mouvement : je crois qu'en Amérique du Sud nous allons sortir l'architecture moderne de l'impasse dans laquelle elle se trouve. » AJFH. Jorge Francisco Liernur, Pablo Pschepiurca, *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, op. cit., p. 184.
- 24 *Ibid.*, p. 222.
- 25 Andrés Tabera Roldán, « El bagaje europeo de Antonio Bonet para Argentina : el Manifiesto Austral », *Revista de Arquitectura*, n°17, 2015, p. 27.
- 26 Dans une lettre adressée le 11 février 1938 à Josep Torres Clavé, Bonet qui attend de lui donner l'opportunité de mettre en oeuvre les systèmes et théories du GATPAC en Argentine, lui demande spécifiquement de lui envoyer les statuts du GATCPAC qui serviront de modèle pour les statuts publiés dans le manifeste du *Grupo Austral*. Andrés Tabera Roldán, « El bagaje europeo de Antonio Bonet para Argentina : el Manifiesto Austral », art. cit., p. 27.
- 27 La seule distinction pertinente à souligner est que, dans la version argentine, le manifeste affirme l'inclusion des « individus et groupes de diverses activités (peintres, sculpteurs, musiciens, photographes, médecins, avocats, financiers, sociologues, pédagogues, etc.) ». Gonzalo Fuzs, *Austral 1938-1944 : lo individual y lo colectivo*, Thèse Projectes Arquitectònics, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012, p. 157.
- 28 Revue d'architecture apparue à Buenos Aires en 1929, éditée par le nord-américain Walter Hylton Scott. AUSTRAL, « Voluntad y Acción », *Nuestra Arquitectura*, n°119, Buenos Aires, 1939, p. 214-222.



Fig. 2. Le manifeste du *Grupo Austral*, travail de photomontage fait à partir des photographies de Horacio Coppola, des croquis du Plan de Buenos Aires (?) et d'une phrase de Le Corbusier : « Comment espérer insérer dans ce protoplasma le régime cardiaque (aortes, artères et artéioles) indispensable à la circulation et à l'organisation d'une ville moderne? » [Traduction] extrait de Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions Crès, 1930, p. 211. Image extraite de : AUSTRAL, « Voluntad y Acción », *Nuestra Arquitectura*, n°119, Buenos Aires, 1939, p. 218-219. Disponible sur: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Centro de Documentación – Biblioteca “Prof. Arq. Manuel Ignacio Net”. Buenos Aires, Argentina. <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas> (Consulté le : 01/01/2025).

par Bonet, Ferrari-Hardoy et Kurchan, le manifeste établit un plan d'action pour faire sortir l'architecture moderne de son statut de « nouvelle académie », « antithèse de l'esprit de lutte des maîtres tels que Wright, Gaudi, Eiffel, Le Corbusier²⁹ ». Après la publication du manifeste visant à prouver qu'Austral est la seule émanation légitime du CIAM en Argentine, les membres du groupe adressent le manifeste à de nombreuses figures de l'avant-garde européenne³⁰. L'idée initiale du groupe *Austral* est de lancer sa propre revue, en suivant les

²⁹ « L'architecte, en profitant de topiques faciles et épidermiques l'architecture moderne, a créé la « nouvelle académie », refuge des médiocres; d'où le « style moderne » » AUSTRAL, « Voluntad y Acción », *art. cit.*, p. 216.

³⁰ « Intérêt qui est né dès son séjour à Paris et par « l'appui » de Le Corbusier. » [Traduction] Jorge Francisco Liernur, Pablo Pschepiurca, *La red Austral : obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, *op. cit.*, p. 221.

modèles de *L'Esprit Nouveau*, *AC* ou *Minotaure*³¹. Au départ, ils avaient prévu de publier un tirage de huit pages à l'intérieur de *Nuestra Arquitectura*, à paraître six fois par an. Ils ne publieront finalement que deux numéros après celui du *Manifeste*. Le second concerne le recours à la préfabrication dans les différentes régions du pays, tandis que le troisième présente un projet d'ateliers d'artistes conçu par Bonet et deux autres collaborateurs.

Dans le manifeste d'*Austral* figurent des références à Le Corbusier. Par exemple « Le surréalisme nous fait arriver au fond de la vie individuelle. Profitant de sa leçon, nous cesseront de mépriser « le protagoniste » de la maison pour réaliser la vraie machine à habiter³² ». Il y a même des citations exactes (mais non citées comme telles), par exemple : « Comment espérer insérer dans ce protoplasma le régime cardiaque (aortes, artères et artérioles) indispensable à la circulation et à l'organisation d'une ville moderne?³³ », phrase qui provient de *Précisions*; ou bien : « Buenos Aires – et Paris en 1935- est devenu un monstre aplati sur une région entière. Un monstre, du type de biologie le plus primaire : un protoplasma, une flaque³⁴ » apparaissant dans *La Ville Radieuse*. La seule citation référencée avec exactitude apparaît dans la section « 1939 - Peinture » : « Avec ses outillages méticuleux, le peintre détecte le moment d'infini. Poésie. LC ». D'après l'étude menée par Tabera Roldán et García-Diego Villarías, le manque de reconnaissance du maître pourrait provenir du fait que lorsque les *australes* ont sollicité des contenus à intégrer à la publication, ils n'auraient obtenu aucune réponse de Le Corbusier³⁵. Outre la guerre 1939-1945, on peut associer cette disposition de Le Corbusier à l'intention d'éviter toute controverse alors qu'il tentait de faire publier le plan de Buenos Aires. Contrairement au premier numéro, dans le second, toutes les citations et références à Le Corbusier sont correctement indiquées. Dans le troisième, il n'y en a plus.

31 « Austral's mix of urban-scale commissions and avant-garde aspirations was best enunciated in a small publication that it produced, following in the footsteps of its role models (the GATCPAC'S AC, Le Corbusier's *Esprit Nouveau*, and surrealism *Minotaure*) ». Ana María León, *Modernity for the masses. Antonio Bonet's dreams for Buenos Aires*, Austin, University of Texas Press, 2021, p. 54.

32 AUSTRAL, « Voluntad y Acción », *art. cit.*, p. 216.

33 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de L'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions Grès, 1930, p. 211. Andrés Tabera Roldán, Héctor García-Diego Villarías, « Fervor moderno en Buenos Aires. La mirada trasatlántica del Grupo Austral y Horacio Coppola en 1939 », *ZARCH*, n° 20, 2023, p. 202.

34 Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1935, p. 221. Andrés Tabera Roldán, Héctor García-Diego Villarías, *art. cit.*, p. 202.

35 *Ibid.*, p. 204.

Tecné, deuxième tentative pour mettre en œuvre le projet d'Austral

En 1942, face à une baisse significative de l'activité du groupe *Austral*, quelques-uns de ses membres réussissent à fonder une publication : *TECNÉ* (fig. 3). Seuls trois numéros seront mis en circulation sous la direction de Simón Ungar et Conrado Sonderegger, avec Silvia de Ferrari-Hardoy, épouse de Jorge Ferrari-Hardoy, au poste de secrétaire et traductrice. Bonet, Ferrari-Hardoy et Kurchan en sont les principaux contributeurs. *Tecné* s'assigne comme mission, au moment de la guerre 1939-1945, de continuer de faire exister les liens entre les créateurs contemporains, de leur offrir un lieu d'échange et de reconnaissance mutuelle et de réunir leurs efforts dispersés. La revue se propose d'être un « instrument de travail et un stimuli pour la production », et pas de n'être que le support d'un « goût de la contemplation des idées et œuvres d'art³⁶ ». Défendant les mêmes principes qu'*Austral*, *Tecné* tente d'aller plus loin en proposant « des références au surréalisme et à un certain renouvellement des matériaux et des technologies proches du design industriel, liés aux nouveaux équipements mais aussi aux nouveaux modes de vie émergents³⁷ ».

Selon Juan Molina y Vedia, « l'influence de Le Corbusier est perceptible dès le début, on dirait que c'est fondamental³⁸ ». Dans le premier numéro, Le Corbusier apparaît sous plusieurs formes. La couverture présente le croquis de Le Corbusier de la Cité d'affaires pour Buenos Aires de 1929, le même qui figure dans *Précisions*. De plus, « père Corbu » se retrouve en premier lieu dans la liste de « Mécènes et Collaborateurs »³⁹ de la revue, ce qui invite à penser qu'il serait en partie à l'origine du projet de publication. Dans une lettre, Le Corbusier souhaite « bonne chance » aux directeurs et exprime son désir que la revue serve d'instrument pour animer « la société moderne à disposer du cadre de vie digne qu'elle mérite⁴⁰ ». Finalement, l'article « Le lyrisme des temps nouveaux et

36 SN, « Coordenadas », *Tecné*, n°1, Buenos Aires, 1942, p. 21.

37 Juan Mario Molina y Vedia, Simón Ungar, Pedro Conrado Sonderegger, « Prologo », *Tecné. Cuadernos de técnica, arquitectura y urbanismo*, Buenos Aires, Biblioteca nacional, 2015, p. 7.

38 *Ibid.*, p. 7.

39 Et aussi : Victor Bourgeois (Belgique), Alfred Roth (Suisse), Edgard Kaufmann (États-Unis), Richard Neutra (États-Unis), (et autres) ». SN, « Patrocinadores y Colaboradores », *Tecné*, n°1, Buenos Aires, 1942, p. 21.

40 « Assez de tempêtes, d'horreurs, de tristesse. Le moment est venu de construire sur la base d'un postulat humain. (...) En partant de l'homme, nous partons du seul point de base qui doit être considéré. Ce point de vue clarifie tout. Elle renverse les pouvoirs féroces et entraîne l'adhésion totale des honnêtes gens et des vrais travailleurs. » [Traduction] SN, « Agosto 1942. TECNÉ y sus colaboradores », *Tecné*, n°1, Buenos Aires, 1942, p. 45.

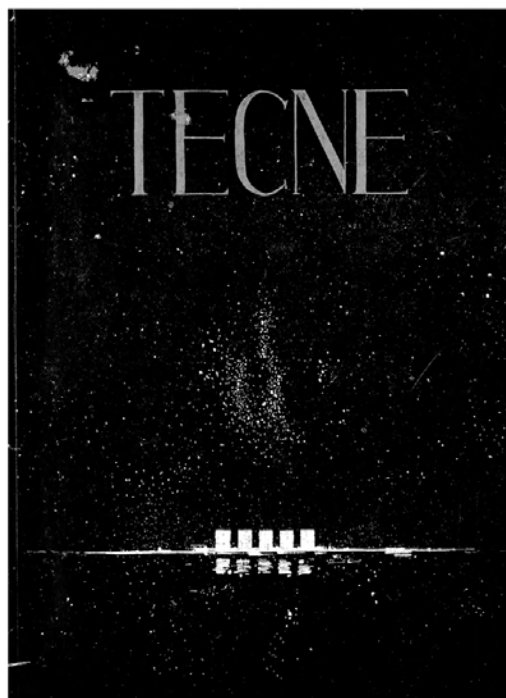


Fig. 3. Couverture du premier numéro de la revue *Tecné*, présentant l'image de couverture *Précisions* : la Cité des affaires vue depuis le fleuve. Image extraite de : *Tecné*, n° 1, Buenos Aires, 1942, p. 16. Image extraite de : Simón Ungar, Conrado Sonderéguer, *Tecné. Cuadernos de técnica, arquitectura y urbanismo*, édition facsimilée, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015 [1942-1944]. Disponible sur : Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Publicaciones y multimedia de la BNM <https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/facsimilar/tecne> (Consulté le : 01/01/2025).

l'urbanisme », autorisé par l'auteur et fragment du livre homonyme, y est publié en 1942⁴¹. Les numéros 2 et 3 de la revue, dédiés respectivement à la construction en bois et en verre, comprendront les références suivantes à Le Corbusier : la villa à Les Mathes, un article Le Corbusier sur le Crystal Palace, ainsi que la Cité refuge de l'Armée du salut⁴². Bien qu'il y ait de nombreuses allusions à Le Corbusier dans *Tecné*, elle se nourrit d'autres univers. Ainsi, sa mise en page est largement influencée par l'ouvrage *La Nouvelle Architecture* d'Alfred Roth paru en 1939. Les rédacteurs de la revue affirment eux-mêmes que l'œuvre de Roth est « l'exemple le plus intelligent d'architecture contemporaine jamais créé⁴³ ».

⁴¹ Le Corbusier, Silvia de Ferrari (trad.), « El lirismo de los tiempos nuevos y el urbanismo », *Tecné*, n°1, Buenos Aires, 1942, p. 23-30.

⁴² SN, « Le Corbusier. Casa de vacaciones-Les Mathes (Océan) Francia 1935 », *Tecné*, n°2, Buenos Aires, 1942-1943, p. 118-119; Le Corbusier, « Un tributo », *Tecné*, n°3, Buenos Aires, 1944, p. 63; « SN, « Le Corbusier. Refugio del Ejército de Salvación (Paris 1932-33 », *Tecné*, n°3, Buenos Aires, 1944, p. 71.

⁴³ « La vingtaine d'ouvrages qui composent cet ouvrage permettent de « caractériser », de situer et de définir l'état actuel de la nouvelle architecture [...] et d'entrevoir les possibilités d'évolution architecturale ». Gonzalo Fuzs, *Austral 1938-1944 : lo individual y lo colectivo*, op. cit., p. 144.

La Arquitectura de Hoy, edición castellana de L'Architecture d'aujourd'hui

De janvier 1947 à février 1949, la revue *La Arquitectura de Hoy* est publiée en Argentine. L'historienne Cecilia Braschi a retracé le « rôle crucial » joué par Amancio Williams (1913-1989) dans cette aventure, en s'appuyant sur la correspondance entre l'architecte argentin et André Bloc, rédacteur en chef de la revue française qui inspira la déclinaison argentine, *L'Architecture d'aujourd'hui*⁴⁴. D'après Braschi, c'est à l'initiative de Le Corbusier que le contact entre Bloc et Williams s'établit en avril 1946. La même année Williams adresse une lettre à son « cher maître », Le Corbusier, pour le remercier « pour tout ce que vous avez fait pour l'humanité et pour moi-même ». Williams lui transmet également un dossier donnant à voir les projets qu'il a conçus entre 1943 et 1945⁴⁵. Dans le propos de Williams, on observe une synchronie profonde, non seulement avec le contenu du message de Le Corbusier, mais aussi avec sa forme⁴⁶. Comme le souligne Liernur, « l'œuvre d'Amancio Williams, autonome et délicieusement unique, mais inspirée et dévouée aux créations de son maître⁴⁷ ». Cette filiation assumée et revendiquée a conduit l'historienne Ingrid Quintana Guerrero à

44 « Le corps éditorial crédité dans l'ours de la version argentine est exactement le même que celui de la revue française : dirigée par André Bloc, avec Pierre Vago pour rédacteur en chef et Alexandre Persitz comme secrétaire général ». Cecilia Braschi, « *L'Architecture d'Aujourd'hui* s'exporte en Argentine. *La Arquitectura de hoy 1947-1949* », *La Revue des revues*, n° 57, Paris, 2017, p. 7.

45 Entre autres, il lui envoie le projet d'aéroport de Buenos Aires sur le Río de la Plata (1945), même localisation choisie par Le Corbusier dans ses croquis pour Buenos Aires dans *Précisions*. Daniel Merro Johnston, « Autoría e interpretación », *El autor y el intérprete*, Buenos Aires, 1:100 Ediciones, 2011, p. 27.

46 « En 1938, à l'âge de 25 ans, une très forte envie de rechercher la vérité m'a amené à rompre complètement avec cette société qui m'entourait. [...] Je suis entré à l'École d'architecture de l'Université de Buenos Aires, où j'ai retrouvé la même société académique dont je voulais me séparer. [...] Quand j'ai fini ces études, j'ai découvert par hasard votre existence. » Voir « Carta à Le Corbusier » Archivo Williams Escritos. © Textos, fotos y dibujos, Archivo Williams 2017, Claudio Williams. Disponible sur : <https://www.amanciowilliams.com/carta-de-amancio-williams-a-le-corbusier> (Consulté le 05/03/2024)

47 Jorge Francisco Liernur, Pablo Pschepiurca, *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, op. cit., p. 30.

considérer Amancio Williams comme l'un des deux « fils adoptifs⁴⁸ » de Le Corbusier, l'autre étant Oscar Niemeyer. Au moment où il rencontre Williams, Le Corbusier tente de mettre en œuvre le plan Directeur pour Buenos Aires. Dans ce contexte, il favorise les liens avec Williams plutôt qu'avec Ferrai-Hardoy⁴⁹ et Kurchan en raison des relations privilégiées que Williams entretient avec l'élite et les autorités, notamment avec le gouvernement du Général Juan D. Perón (fig. 4). En 1947, il est en effet nommé conseiller du secrétaire de la Santé publique et utilise cette position pour faire avancer les projets de Le Corbusier pour Buenos Aires⁵⁰. Selon Jorge Francisco Liernur, Williams vise à « construire une modernité “logique” » sans se soucier du contexte. Cette approche, coïncidant avec le pragmatisme de Le Corbusier⁵¹, l'emmène à vouloir convaincre n'importe qui en faveur de cette modernité logique. « Et comme c'était une pure logique, il était sûr de pouvoir convaincre de la qualité de ses solutions ceux qui avaient la possibilité de les réaliser, qu'ils s'appellent Perón, Mandelbaum, Frondizi, Di Tella ou Videla⁵² ». Amancio Williams est, donc, un « interlocuteur réceptif et utile pour la rédaction française⁵³ ». À la demande d'André Bloc, « le contrôle des tirages est réalisé sous le contrôle de Williams qui vérifie minutieusement les épreuves d'impression et la mise en page. Cette dernière, par ailleurs, est

48 Ingrid Quintana Guerrero, *Hijos de la rue de Sèvres : los colaboradores latinoamericanos de Le Corbusier en París [1932-1965] / Children of rue de Sèvres : Latin American collaborators of Le Corbusier in Paris [1932-1965]*, op. cit., p. 31.

49 Williams reproche à Ferrari-Hardoy sa « inaction en général et particulièrement pour ne pas avoir impulsé l'édition du Plan [de Buenos Aires] comme livre ». Jorge Francisco Liernur, Pablo Pschepiurca, *La red Austral : obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, op. cit., p. 350.

50 « Il se réunit avec Perón lui-même pour lui proposer la création d'un Institut pour la Planification de l'Argentine « auquel il pensait incorporer à Le Corbusier » ; et il converse aussi avec le maire de Buenos Aires pour que Le Corbusier soit chargé la réalisation du Centre de Recréation de la ville ». *Ibid.*, p. 351.

51 À l'occasion du versement du fonds d'archive de Williams au Centre canadien d'architecture (CCA), une série d'expositions et un livre sont réalisés. À cette occasion, Claudia Schmidt a étudié la correspondance de Williams et indique qu'elle constitue une partie intégrale de son travail. « Very early in his career, Amancio recognized the value of publicity as a path to getting his projects built. To his end, he devoted his early years to promotion, often persuading editors to publish full texts and images of his work ». Claudia Schmidt, « Part II. Far from nostalgia », AP205. *Amancio Williams. Readings of the Archive*, Montréal/Liepzig, Canadian Centre of Architecture/Spector Books, 2024, p. 90.

52 Jorge Francisco Liernur, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina : SZ*, op. cit., p. 199.

53 Cecilia Braschi, « L'Architecture d'Aujourd'hui s'exporte en Argentine. La Arquitectura de hoy 1947-1949 », *La Revue des revues*, n°57, Paris, 2017, p. 7.

parfois réalisée dans son atelier, par ses collaborateurs⁵⁴ ». Plusieurs projets de Le Corbusier – l'Unité d'habitation à Marseille⁵⁵, les projets de reconstruction à Saint-Dié, à La Rochelle et à Saint-Gaudens⁵⁶, et le projet de Plan directeur pour Buenos Aires⁵⁷ – sont présentés dans la revue, aux côtés des projets des architectes nord et sud-américains (l'église à Pampulha de Oscar Niemeyer, la Casa sobre el arroyo, le projet d'Aéroport de Buenos Aires et le projet d'un « Bâtiment des bureaux » d'Amancio Williams, le centre touristique à Punta Ballena de Antonio Bonet⁵⁸). D'après Braschi, Williams « manifeste toute sa considération pour l'œuvre de Le Corbusier dans le contenu de ses textes, dans le mode de présentation du projet, mais aussi dans la mise en page, avec des références explicites à la pratique éditoriale du maître européen⁵⁹ ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁵ SN, « Un edificio en Marsella de Le Corbusier », *La Arquitectura de Hoy*, n° 1, Buenos Aires, 1947, p. 28-29.

⁵⁶ SN, « La Pallice Rochelle », *La Arquitectura de Hoy*, n° 3, Buenos Aires, 1947, p. 56; SN, « Saint-Dié », *La Arquitectura de Hoy*, n° 3, Buenos Aires, 1947, p. 57-59; SN, « St.-Gaudens », *La Arquitectura de Hoy*, n° 3, Buenos Aires, 1947, p. 60.

⁵⁷ Le Corbusier « Proposición de un Plan director para Buenos Aires », *La Arquitectura de Hoy*, n° 4, Buenos Aires, 1947, p. 2-53.

⁵⁸ SN, « Arquitectura en América Latina », *La Arquitectura de Hoy*, n° 1, Buenos Aires, 1947, p. 75-86; SN, « Arquitectura en América Latina », *La Arquitectura de Hoy*, n° 2, Buenos Aires, 1947, p. 73-89; SN, « Planeamiento en América Latina », *La Arquitectura de Hoy*, n° 3, Buenos Aires, 1947, p. 81-91.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

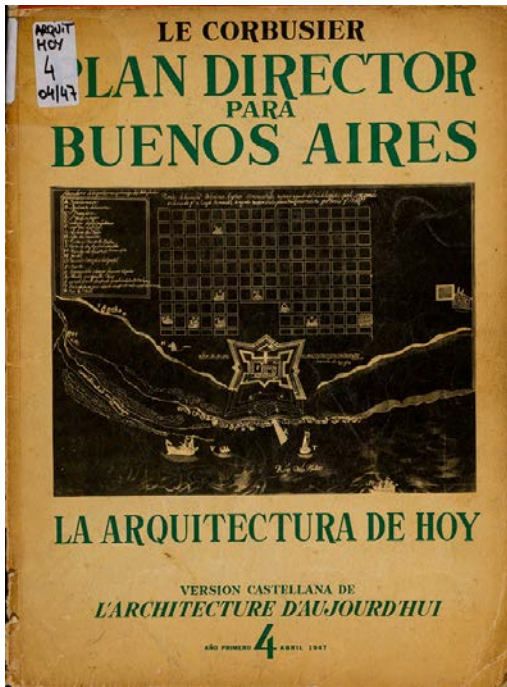


Fig. 4. Couverture du n° 4 de la version espagnole de *L'Architecture d'Aujourd'hui* : *La Arquitectura de Hoy*. Le numéro publie le *Plan Director para Buenos Aires* pour la première fois et l'image correspond à l'image du *Plan du Fort de Buenos Aires* et de la ville, situé là où se trouve aujourd'hui la Maison du Gouvernement, plan réalisé par José Bermúdez en 1708. Image extraite de : *La Arquitectura de Hoy*, n° 4, Buenos Aires, 1947. Disponible sur: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Centro de Documentación – Biblioteca “Prof. Arq. Manuel Ignacio Net”. Buenos Aires, Argentina. <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas> (Consulté le : 01/01/2025).

Nueva Visión et la Synthèse des Arts

Nueva Visión est fondée et dirigée par Tomás Maldonado (1922-2018). La revue compte neuf numéros, qui paraissent entre décembre 1951 et 1957. Maldonado est un artiste qui chapeaute dès 1944 l'*Asociación Arte concreto-invencion*, un groupe d'artistes d'avant-garde qui préconise un « dépassement des barrières traditionnelles entre l'architecture, la peinture, la sculpture, et le design⁶⁰ », proche de la « Synthèse des arts » prônée par *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Cela n'est pas étonnant puisque Maldonado avait collaboré avec Amancio Williams depuis le début de l'année 1949⁶¹. Il était notamment chargé d'élaborer le design pour le catalogue d'exposition de « Arquitectura y Urbanismo de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁶¹ Luis Müller, « Cuadros de una exposición. Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo (Amancio Williams, Buenos Aires, 1949) », *Bitacora arquitectura*, México, Universidad Nacional de México, octobre 2020, p. 27.

nuestro tiempo »⁶², exposition dans laquelle Le Corbusier occupera la place centrale⁶³. Selon Luis Müller, la couverture imaginée par Maldonado est « sans doute inspirée de l'œuvre de Mondrian » et « anticipe » l'esthétique graphique adoptée pour le magazine *Nueva Visión*⁶⁴ (fig. 5). D'après Cecilia Braschi, cette revue est l'héritière de l'appropriation argentine de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, et Maldonado⁶⁵ « complètera le programme ambitieux et original inauguré par les protagonistes de *La Arquitectura de hoy* », Williams et compagnie⁶⁶. En 1955, le numéro 6 de cette revue est la première à publier dans la presse argentine la Maison Curutchet à La Plata de Le Corbusier. Cette même année, *Nueva Visión* se transforme en maison d'édition et sort la première monographie dédiée à l'œuvre de Max Bill⁶⁷. En fait, Max Bill invite Tomas Maldonado à enseigner à l'*Hochschule für Gestaltung* d'Ulm dès 1954, ce qui explique le départ de Maldonado de la revue cette même année. La contribution de Maldonado en tant que théoricien est déterminante pour que l'école laisse derrière elle le modèle Bauhaus vers un profil de professionnel de l'industrie moderne. Selon Verónica Devalle, *Nueva Visión* « a marqué le cours d'une nouvelle architecture dans le pays et a placé avec un accent particulier le problème du design au cœur d'un discours sur la Bonne Forme⁶⁸ ».

62 Amancio Williams, « Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo », Kraft, Buenos Aires, 1949.

63 Dans l'exposition, sont aussi présentés Beaudouin, Lods, Belgioioso, Peressutti et Rogers, Entwistle, Pierre Jeanneret et Paul Nelson. Dans le catalogue (16 pages), Williams consacre cinq pages à Le Corbusier. Il y retrace sa biographie, sa bibliographie, les monographies qui lui sont dédiées, et dresse la liste des documents relatifs aux projets exposés. Parmi ceux-ci (les mêmes qui seront publiés dans *La Arquitectura de Hoy*) : l'unité d'habitation de Marseille, les projets de reconstruction des villes de Saint-Dié, Saint-Gaudens, La Rochelle, l'Usine Claude-et-Duval de Saint-Dié, ainsi que quelques esquisses réalisées par Le Corbusier lors de sa conférence à Paris le 21 octobre 1947. Seront aussi présentés des dessins des projets de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, à savoir la maison à trois voûtes (peut-être la maison Jaoul) et la villa à Les Mathes, mais redessinés dans l'agence de Williams.

64 « La conception typographique fait référence au graphisme de l'école suisse (Max Bill) et de l'école allemande (Bauhaus), de corps ronds (*sans serif*), aux lignes uniformes et continues, dont les textes ainsi formés sont composés sans utiliser de majuscules ». [Traduction] Luis Müller, « Cuadros de una exposición. Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo (Amancio Williams, Buenos Aires, 1949) », *art. cit.*, p. 28.

65 Cecilia Braschi, *art. cit.*, p. 46.

66 *Ibid.*, p. 61.

67 Tomás Maldonado, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.

68 [Traduction] Verónica Devalle, « Hacia la síntesis de las artes. El proyecto cultural y artístico de la revista *Nueva Visión* », *Anclajes*, Santa Rosa, décembre 2009, p. 61.



Fig. 5 Couverture du premier numéro de *Nueva Visión, revista de cultura visual*. Sur la photographie, on voit Max Bill, Henry van de Velde et Alvar Aalto, et une reproduction de l'œuvre *Fotograma* de Geraldo Barros. Ce numéro traite l'architecture de Antonio Bonet. Image extraite de : *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, 1951. Disponible sur : Colección de Revistas de Arte Latinoamericano, Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte u Patrimonio de la Universidad de San Martín, Fundación Espigas, <https://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/18> (Consulté le : 01/01/2025).

Conclusion

Dès les années 1920, Le Corbusier est connu des élites argentines par le biais de publications étrangères, même si, comme le soulignait Amancio Williams, Le Corbusier n'est encore pas enseigné dans les écoles d'architecture de Buenos Aires⁶⁹. Au cours des décennies suivantes (1924-1955), *Martín Fierro*, *Austral*, *Tecné*, *La Arquitectura de Hoy* et *Nueva Vision* contribuent fortement à ce qu'un public plus large, y compris et surtout une nouvelle génération d'architectes, s'initie au travail de Le Corbusier. En traduisant et republiant son œuvre, les architectes et rédacteurs en chef de ces revues ont soumis les publications, projets et théories du Maître à leur propre prisme d'interprétation. Cette ambitieuse entreprise d'analyse et de diffusion a certainement favorisé le fait que de nombreux jeunes architectes argentins développent ensuite une filiation avec son travail, filiation qui les accompagnera, dans certains cas, tout au long de leur parcours professionnel. De leur côté, la plupart des « passeurs » de l'œuvre de

⁶⁹ Voir note 46.

Le Corbusier ont adopté l'approche « d'homme de lettres » de leur maître afin de pouvoir, comme lui, « éveiller » et « éduquer » leurs lecteurs. Et même si ces revues ne constituent qu'une part de la presse architecturale argentine, elles ont posé les bases, chacune à leur époque, d'un discours sur le Mouvement moderne argentin. Le Corbusier, parfaitement conscient de l'influence qu'il pouvait avoir sur la jeunesse et très habile à exploiter sa dimension d'homme de lettres pour tenter de promouvoir ses projets et obtenir des commandes, n'a pas eu besoin de publier ses œuvres en Argentine. Ses « disciples » le faisaient à sa place.

Travail universitaire dont est tiré l'article : Lucia Viviani, *Transmission réception et réappropriation en architecture : Le Corbusier et l'Argentine*, mémoire de M2 Recherche en Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, École d'histoire de l'art et d'archéologie (UFR 03) de la Sorbonne, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, année universitaire 2023-2024.

L'ARCHITECTURE À L'HEURE DE SES RENOUVELLEMENTS CONCEPTUELS LE CONCOURS POUR UN CENTRE CULTUREL À MONACO (1969)

DAVIDE TARDITI

Durant le règne (1945-2009) du Prince Rainier III, la Principauté de Monaco connaît de grands changements, sur le plan économique, mais surtout au niveau de l'urbanisme et de l'architecture. Sur le terre-plein du Portier (1958-1961) situé à proximité du Casino de Monte-Carlo, un concours international d'architecture est organisé afin de construire un centre culturel polyvalent, dans le but d'offrir « des activités internationales dans le domaine des affaires et de la culture¹ ». Ce concours revêt une importance symbolique, car il ambitionne de positionner Monaco à l'avant-garde en termes de tourisme d'affaire, mais également en termes de création contemporaine. Ce concours, qui intervient deux ans avant celui du Centre Pompidou (1971), met en compétition treize agences d'architecture, parmi les plus significatives de la scène architecturale internationale : l'agence française de Roger Anger (1923-2008) et Mario Heymann (1929-2007); le groupe d'architectes britanniques Archigram²; le barcelonais Ricardo Bofill (1939-2022) et son Taller de Arquitectura; le polonais Jan Chmielewski (1895-1974); le français Gérard Grandval (1930-2021); l'architecte espagnol Fernando Higueras Diaz (1930-2008); Helge Hjertholm (1932-2023), architecte danois; Jan Lubicz-Nycz (1925-?), architecte britannique d'origine polonaise travaillant principalement aux États-Unis; le bureau d'architectes français d'Henri-Pierre

1 Elena Cardani, « Forum Grimaldi : In the Principality of Monaco », *L'Arca International*, 1998, n° 21, p. 46.

2 Composé de Warren Chalk (1927-1988), Peter Cook (né en 1936), Dennis Crompton (1935-2025), David Greene (né en 1937), Ron Herron (1930-1994), et Michael Webb (né en 1937). Dennis Crompton, Pamela Johnston, Wien Kunsthalle (éd.), *A Guide to Archigram*, 1961-74: *Ein Archigram-Program*, 1961-74, Londres/Berlin/New York, Academy Editions/Ernst & Sohn/St.-Martin's Press, 1994; Dominique Rouillard, *Superarchitecture : le futur de l'architecture, 1950-1970*, Paris, Éditions de la Villette, 2004; Ève Roy, *Autour d'Archigram, représentations architecturales utopiques et imaginaires en Europe de 1960 à 1975*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Aix-en-Provence, Université Aix-Marseille 1, 2008; Hadas A. Steiner, *Beyond Archigram: the structure of circulation?*, Londres/New York, Routledge, 2009; Warren Chalk et al., *Archigram: the book*, Londres, Circa Press, 2018.

Maillard (1924-2011) et Paul Ducamp (1929-1995); l'allemand Frei Otto (1925-2015); le finlandais Reima Pietilä (1923-1993); l'espagnol Francisco Javier Saenz de Oiza (1918-2000); et une équipe d'architectes monégasques composée d'Yvan Brico (1918-2011), Julien Médecin (1894-1986), Jean (1902-1998) et José Notari (1910-1995), Michel Ravarino (1906-1988) et Louis Rué (1914-2009). La plupart des projets présentés lors du concours traduisent la volonté des architectes de s'émanciper du diktat moderniste. Cette remise en cause, un an après la bascule de Mai 68 et en pleine « saison » contre-culturelle³, se manifeste principalement par des projets technologistes, mais aussi par des propositions plaidant pour une libération de la forme, au travers d'approches « organiques » ou sculpturales. Même s'il ne donnera finalement pas lieu à réalisation⁴, le concours de Monaco serait-il un point privilégié d'observation des concepts à l'œuvre dans le monde de l'architecture au tournant des années 1960 et 1970? C'est l'hypothèse qui sous-tend cet article par lequel nous proposons de mesurer la portée qu'ont eu les projets présentés dans le contexte spécifique d'une confrontation internationale et de l'exposition médiatique qui lui est attachée, et la manière dont ils ont contribué (ou non) à alimenter l'effervescente recherche conceptuelle qui caractérise la période qui les a vus naître. Le présent article explorera dans un premier temps l'émergence des projets à tendance « technologiste » comme ceux d'Archigram, lauréat du concours, de Francisco Javier Saenz de Oiza, et dans une certaine mesure, d'Henri-Pierre Maillard et Paul Ducamp, puis se focalisera sur des projets mettant l'accent sur l'exploration formelle, proches de l'architecture organique comme celui de Gérard Grandval, ou de l'architecture-sculpture comme ceux de Roger Anger, Reima Pietilä ou Fernando Higueras Diaz⁵.

3 Les événements de Mai 68 conduisent à une refonte de la pratique de l'architecture, que ce soit au niveau de l'enseignement ou de l'exercice de la profession. Anne Debarre, Caroline Maniaque, Éléonore Marantz, Jean-Louis Violeau (dir.), *Architecture 68 : panorama international des renouvellements pédagogiques*, Genève, MétisPresses, 2020.

4 Le lauréat du concours, Archigram, poursuit l'étude du projet jusqu'en 1972, date à laquelle le Gouvernement Princier décide finalement de résilier leur contrat en raison de difficultés financières qui poussent les autorités à renoncer à ce projet.

5 Le présent article souhaite mettre en exergue deux démarches architecturales, qui ont représenté un tournant dans la pratique de l'architecture internationale. Les autres projets s'inscrivent dans des tendances différentes : Jan Chmielewski présente un édifice se développant en hauteur, avec une forme triangulaire sculpturale. L'équipe monégasque d'Yvan Brico, Julien Médecin, Jean et José Notari, Michel Ravarino et Louis Rué imagine un bâtiment disposant d'une couverture amovible dont le profil s'inspire de la carène d'un bateau. Le projet de Jan Lubicz-Nycz prévoit deux corps de bâtiment, légèrement décalés l'un de l'autre par une symétrie centrale, en forme de croissant de lune, et formant une architecture

L'hypothèse technologiste

Archigram, lauréat du concours, se singularise en proposant de construire le centre culturel non pas sur le terre-plein du Portier comme indiqué dans le programme et comme le prévoient toutes les autres propositions, mais sous terre. Ce dispositif permet, d'une part, d'accommoder en toiture une colline artificielle, faisant office de parc public (la parcelle est rendue au public), et d'autre part, de préserver les vues sur le large depuis les immeubles d'habitation situés sur l'avenue Princesse-Grace. Le projet se caractérise ensuite par une dimension technologiste, qui se matérialise par un fonctionnalisme poussé au plus haut degré. Dans les coupes tirées de deux esquisses réalisées en février 1971 dans le cadre de la poursuite de l'étude du projet, l'intérieur du centre culturel présente de nombreuses machines mobiles, des tubes et des gaines, ou encore des grues, revêtant presque l'aspect d'une usine, tandis que le dôme est soutenu par une structure tridimensionnelle en treillis (fig. 1). Archigram imagine que des éléments annexes – les Features – puissent être raccordés à la structure principale du centre culturel, que ce soit à l'extérieur, en toiture, du côté du parc (situé au niveau de la rue), ou bien à l'intérieur. Tels des robots, ces Features étaient censés permettre une multiplicité d'usages, selon un principe « de contrôle et de choix⁶ » chers aux architectes britanniques, qui s'adressant aux futurs utilisateurs de leurs architectures, affirmaient que « la détermination de l'environnement ne doit plus être entre les mains du designer du bâtiment : elle peut vous être rendue, à vous. Vous appuyez sur les interrupteurs et choisissez les conditions qui vous conviennent⁷ ». Comme le fait remarquer l'éminent critique d'architecture Reyner Banham – celui-là même qui, le premier, a conceptualisé le high-tech dans un ouvrage (*Theory and Design in the First Machine Age*) publié en 1960⁸, date qui coïncide avec la formation d'Archigram⁹ – à propos

en terrasse. Quant à Frei Otto, il propose un projet marqué par une couverture, ou une peau, à double courbure, formant une résille. Enfin, Ricardo Bofill présente un édifice composé de volumes cubiques.

6 Traduction de l'auteur. Citation originale : « control and choice ». Dennis Crompton, Pamela Johnston, Kunsthalle Wien (dir.), *op. cit.*, p. 271.

7 Traduction de l'auteur. Citation originale : « The determination of your environment need no longer be left in the hands of the designer of the building : it can be turned over to you yourself. You turn the switches and choose the conditions to sustain you ». *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 17.

9 Au cours des années 1960, les membres du groupe élaborent plusieurs projets censés révolutionner l'organisation des villes et la façon d'y habiter, s'inspirant des technologies de l'aérospatiale et de la science-fiction, et formulant l'hypothèse que l'architecture devienne un produit de masse. La *Walking city* (1964), une ville mobile venue tout droit du futur, et

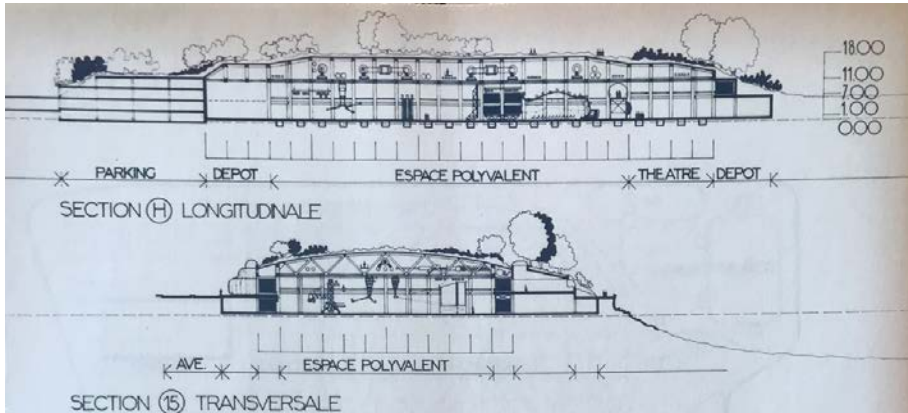


Fig. 1. Archigram, coupes d'une esquisse montrant l'intérieur du Centre culturel de Monaco avec de nombreuses machines mobiles, des tubes et des gaines, avec un treillis structurel, février 1971, CAAC 64 Ifa 215/2 © Fonds Pierre Vago. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Centre d'Archives d'architecture contemporaine.

de leur projet monégasque, ces modules connectables (plug-in) ainsi que les autres dispositifs prévus, comme le distributeur de bikinis en papier, sont aussi importants que l'architecture à proprement parler, et doivent donc être étudiés avec autant d'attention que cette dernière¹⁰. De fait, tous les éléments mobiles internes, que ce soit les robots, les kiosques, les capsules services-sanitaires, les escaliers, les passerelles et les gradins, contribuent à l'animation perpétuelle de la salle principale du centre culturel monégasque tel qu'imaginé par Archigram. Ils fonctionnent comme un décor, participant à la scénographie des événements qui s'y déroulent et s'affranchissent des limites imposées par l'architecture¹¹. Le groupe Archigram, lorsqu'il participe et remporte le concours de Monaco en 1969, est considéré comme « une avant-garde moderniste¹² », en raison de l'attention

la *Plug-in city* (1964) sont des projets utopiques proposant une alternative aux principes de l'architecture moderne. Cette ville est en perpétuelle évolution, grâce à des modules, les plug-in pods, se branchant les uns aux autres de manière à former un réseau répondant à tous les besoins des habitants.

10 Reynier Banham, « Monaco underground », *Architect's Journal*, 2 septembre 1970, cité dans *Ibid.*, p. 280.

11 *Dossier d'études préliminaires*, 10 juillet 1971, p. 75-79, Centre d'archives d'architecture contemporaine (désormais CAAC), Fonds Vago, 64 Ifa 215/2.

12 Traduction de l'auteur. Citation originale : « a modern avant-garde. Unlike the later Post-Modernists, they did not distance themselves aesthetically from Modernism. In Post-Modernism, innovation came to mean simply quoting architectural styles ». Herbert Lachmayer, « The final avant-garde of an ageing Modernism? », Dennis Crompton, Pamela Johnston, *op. cit.*, p. 420.

portée à l'usage et au fonctionnement d'architectures qui, dans une certaine mesure, sont appréhendées comme des machines. Les recherches conduites par ses membres, seuls ou en collaboration, tendent vers une forme de technophilie annonçant le mouvement high-tech, qui se développera réellement à partir des années 1980. Particulièrement prolifique au Royaume-Uni, ce dernier se caractérise par une architecture à l'aspect industriel et l'emploi de nouvelles technologies, en symbiose avec le bâtiment, dans une volonté de mécanisation de l'architecture. Selon l'historien et théoricien de l'architecture Colin Davies, l'architecte high-tech ne cherche pas à faire du beau, mais à obtenir un édifice fonctionnel et pratique, assimilable à un objet technologique améliorant la vie de ses utilisateurs¹³. Il explique avec raison que « la structure en acier exposée, les conduites d'air conditionné visibles, les plug-in pods de service¹⁴ », ainsi que les gaines en tout genre, sont autant de composants caractéristiques du high-tech. La flexibilité est également caractéristique de ce type d'architecture, où les architectes visent une « omniplatz¹⁵ », c'est-à-dire un espace libre non défini, entouré d'espaces servants. Autant d'éléments que l'on retrouve dans le projet d'Archigram pour Monaco, un projet de centre culturel qui relève de cette logique et qui peut être, à ce titre, considéré comme une « omniplatz », un objet architectural technologique au service de l'utilisateur¹⁶.

Le projet d'Henri-Pierre Maillard et Paul Ducamp emprunte également des traits au monde de la technologie. De plan circulaire, le centre culturel projeté possède des arcs, pour certains mobiles, articulés à une structure en caissons métalliques, et reliés les uns aux autres au niveau de la couverture (fig. 2). Cette

13 Selon Colin Davies, architecte et ancien professeur de théorie de l'architecture à la London Metropolitan University, décrit, dans son ouvrage *High tech architecture* (1991), l'architecture high-tech ainsi : « nous pouvons simplement dire que ses matériaux caractéristiques sont le métal et le verre, qu'elle prétend adhérer strictement à l'honnêteté de l'expression, qu'elle s'inspire généralement d'idées issues de la production industrielle, qu'elle utilise des industries autres que celle du bâtiment comme sources à la fois de technologie et d'imagerie, et qu'elle accorde une grande importance à la flexibilité ». Traduction de l'auteur. Citation originale : « we can simply say that its characteristic materials are metal and glass, that it purports to adhere to a strict code of honesty of expression, that it usually embodies ideas about industrial production, that it uses industries other than the building industry as sources both of technology and of imagery, and that it puts a high priority on flexibility of use ». Colin Davies, *High tech architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 6.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 9.

16 Le Centre Pompidou, réalisé par Renzo Piano (né en 1937) et Richard Rogers (1933-2021) est parfois considéré également comme tel avec des volumes libres, répondant à la quête de flexibilité de cette « machine culturelle » d'un nouveau genre.

architecture, dont le jury du concours dira qu'elle relève d'une « expression technique¹⁷ », caractérise le travail d'Henri-Pierre Maillard et Paul Ducamp. Durant les années 1960, leurs projets concernaient principalement des équipements publics industrialisés, comme les Piscines industrialisées à accroissement multiples (PIAM), dont les premières études remontent à 1965, et qui répondent à un besoin d'évolution, d'adaptabilité et d'économie, tout en cherchant à éviter la monotonie, grâce à une coque en béton armé précontraint¹⁸. Cette recherche de flexibilité se retrouve aussi dans leur proposition monégasque, pour laquelle ils imaginaient, en plus des salles polyvalentes intérieures, une salle de spectacle en plein air de mille-cent-soixante places, dont les gradins, mobiles, auraient offert une liberté totale aux usagers, en termes de représentations et d'évènements.

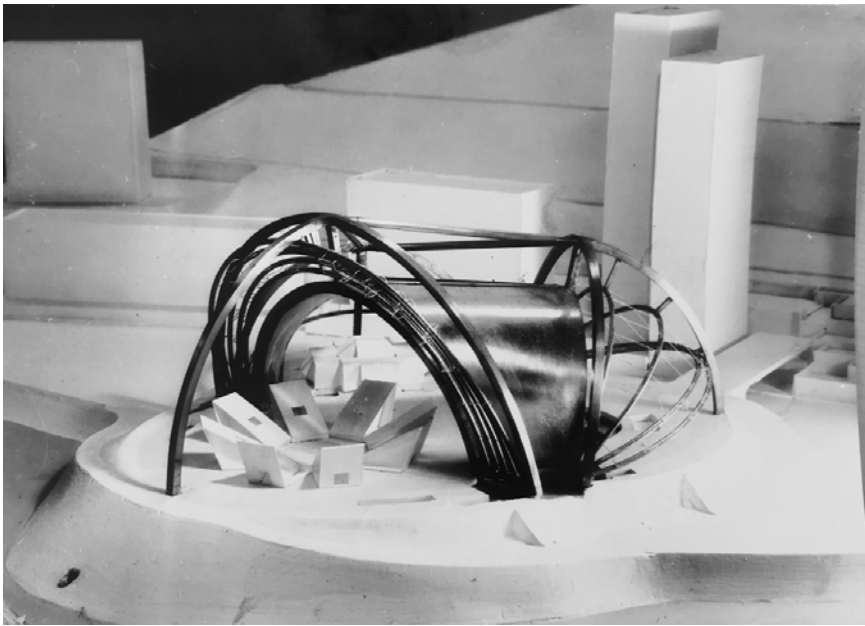


Fig. 2. Henri-Pierre Maillard et Paul Ducamp, photographie de la maquette du projet montrant le projet composé d'arcs monumentaux métalliques, CAAC 64 Ifa 215/2 © Fonds Pierre Vago. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Centre d'Archives d'architecture contemporaine.

¹⁷ *Travaux des experts - Aide-mémoire*, décembre 1969, p. 9. CAAC, Fonds Vago, 64 Ifa 215/1.

¹⁸ « Piscines industrialisées à accroissements multiples (PIAM). Atelier d'Urbanisme et d'Architecture : Maillard + Ducamp », *Techniques & Architecture*, 1968, n° 4, p. 62.

Francisco Javier Saenz de Oiza, figure majeure de la scène architecturale espagnole¹⁹ qui, au moment du concours monégasque vient d'achever les sculpturales Torres Blancas (1961-1969) à Madrid, propose quant à lui un projet matriciel, d'aspect industriel, très transparent. Sa sensibilité technologiste se traduit par des matériaux plastiques transparents et par des cheminées tubulaires en toiture (fig. 3). Le bâtiment qu'il imagine pour le futur Centre culturel de Monaco est formé d'une structure poteaux-poutres en caissons métalliques, reprenant une trame carrée qui rappelle, d'une certaine manière, le « bouteiller » de Le Corbusier²⁰. Les modules intérieurs, chacun dédiés à une fonction particulière, sont insérés dans cette structure et visibles depuis l'extérieur, ce qui rappelle les projets futuristes d'Antonio Sant'Elia, pour qui le bâtiment moderne devait exhiber fièrement, en façade, ses entrailles, notamment les ascenseurs, donnant ainsi à l'édifice une allure de machine²¹. Après un voyage aux États-Unis, entre 1947 et 1948, où Francisco Javier Saenz de Oiza avait découvert une technologie plus avancée qu'en Espagne, il est convaincu que le rationalisme, le minimalisme et la technique sont des composantes essentielles de l'architecture²². Avant le projet de Monaco, sa proposition pour une Capilla en el Camino de Santiago (Chapelle sur le chemin de Saint-Jacques, 1954) annonçait les futurs développements du high-tech, avec une structure métallique en treillis, rappelant d'ailleurs le Convention Hall project de 1954 de Ludwig Mies Van Der Rohe, dont les poutres s'appuient sur six piédroits en béton disposés au périmètre de l'édifice. Si, dans le projet monégasque de Francisco Javier Saenz de Oiza, la technique vient côtoyer l'héritage moderne, cela intervient à un moment où les architectes remettent fortement en cause ce dernier, et ambitionnent de proposer de nouvelles approches, tant au niveau des usages que des formes.

19 Voir par exemple : Claude Parent, Patrice Goulet, « Architecture en Espagne », *Aujourd'hui Art et Architecture*, 1966, n° 52, p. 50.

20 Le Corbusier imagine, pour sa Cité Radieuse (1947-1952) à Marseille, une structure ressemblant à un casier à bouteilles, dans lequel les cellules d'habitation viennent s'insérer.

21 Scott Budzynski, « The Spatialization of Avant-Garde Consciousness: Antonio Sant'Elia's Città Nuova and the Experience of Modernity in Italy », Marine Branland (dir.), 1914 : Guerre et avant-gardes, War and the Avant-gardes, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.15650>.

22 Rosario Alberdi, Francisco Javier Saenz Guerra, *Francisco Javier Saenz de Oiza*, Madrid, Pro-naos, 1996, p. 20, p. 35-36.

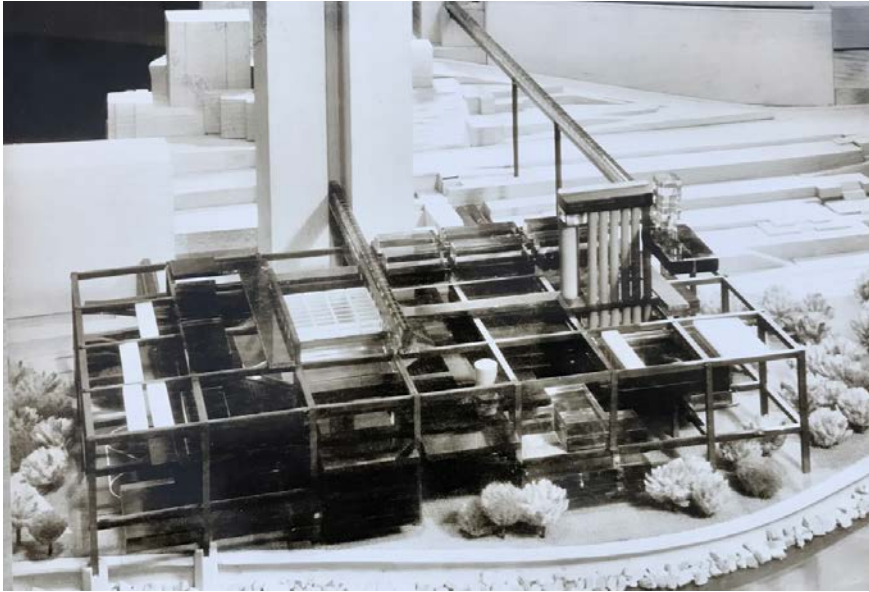


Fig. 3 Francisco Javier Saenz de Oiza, photographie de la maquette du projet à l'aspect industriel pour le Centre culturel de Monaco, 1969, CAAC 64 Ifa 215/2 © Fonds Pierre Vago. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Centre d'Archives d'architecture contemporaine.

La libération de la forme : architecture organique et architecture-sculpture

Le projet de Gérard Grandval pour Monaco, audacieusement intitulé « Pandelirium marin²³ », est composé de différents volumes, ressemblant à des pétales ou à des coques, qui abritent les différentes fonctions du programme : aquarium, bars, clubs, salle de sport, patinoire, court de tennis, hall d'expositions, boutiques, cirque, théâtre, restaurant, cinémathèque, cafétéria (**fig. 4**). Les courbes, qui animent l'ensemble, renforcent l'idée de continuité entre intérieur et extérieur, et d'un enchevêtrement des volumes, créant une série de dénivellations. Au moment du concours de Monaco, Gérard Grandval développe l'ensemble résidentiel des « Choux » (1969-1974) à Créteil, où s'affirme également une « dimension végétale²⁴ », grâce à l'omniprésence de la courbe

²³ Cette dénomination peut faire référence à la forme chaotique, mais « contrôlée » d'un organisme vivant marin.

²⁴ Renée Gailhoustet, Gérard Grandval, Bruno Vayssière, *Renée Gailhoustet et Gérard Grandval (Pavillon de l'Arsenal, 23 mai 1991)*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, collection « Architectes repères, repères d'architectures, 1950-1975 », 1998, p. 36.

(les immeubles sont circulaires) et à des balcons en forme de corolles. Trois ans avant, en 1966, l'architecte avait mis au point un prototype de chalet-coquille en bois et en plastique, ayant donné lieu à quelques réalisations, notamment à La Plagne, et surtout à de multiples publications en France et au-delà, par exemple dans *Life Magazine*. *A posteriori*, revenant sur ces projets, l'architecte analysait qu'ils témoignaient du fait « qu'il y avait à cette époque une véritable demande d'architecture assez expressive, et assez éloignée de ce qui était, à ce moment-là, peut-être trop uniformément proposé à l'attention des habitants²⁵ ». Gérard Grandval lui-même était à cette époque assez critique sur une partie de la production architecturale récente, qu'il trouvait pauvre et peu parlante, car ne répondant qu'à des besoins, ce qui lui faisait perdre de sa superbe²⁶. Son projet pour le Centre culturel de Monaco est conçu pour ouvrir la voie à une architecture plus lyrique, faisant évènement dans le paysage.

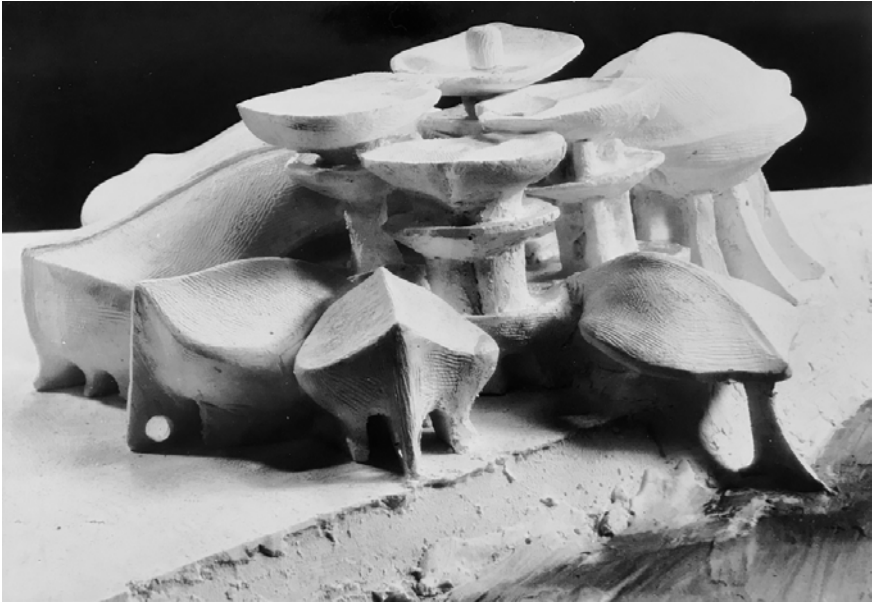


Fig. 4. Gérard Grandval, photographie de la maquette du projet en forme de fleur monumentale pour le Centre culturel de Monaco, 1969, CAAC 64 Ifa 215/2 © Fonds Pierre Vago. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Centre d'Archives d'architecture contemporaine.

²⁵ *Ibid.*, p. 44

²⁶ *Ibid.*, p. 49.

L'architecte Roger Anger s'oppose lui aussi à la rigueur moderniste en développant une approche plastique et sculpturale de l'architecture. Ses projets des années 1960, conçus en collaboration avec Pierre Puccinelli, sont caractérisés par des recherches géométriques, des alternances de pleins et de vides qui leur donnent un caractère très graphique. Bientôt, l'architecte introduit un jeu de courbes et de spirales, notamment dans le Centre d'affaires (1969) de Beyrouth, avec Mario Heymann, ou dans le Matrimandir (1971-2008), pour la ville indienne d'Auroville. Adeptes d'une « architecture qui est sculpture²⁷ », Roger Anger s'inspire aussi de l'art cinétique et du mouvement, afin de créer des jeux d'ombre et de lumière. À Monaco, le projet qu'il conçoit avec Mario Heymann, avec ses courbes, son travail sur la continuité entre les surfaces, le jeu autour de l'alternance des ouvertures, renvoient à l'image d'un nautilus et démontrent la farouche volonté des architectes de se démarquer de toute approche éthérée de l'architecture (fig. 5).



Fig. 5. Roger Anger et Mario Heymann, photographie de la maquette de leur bâtiment en forme de coquille pour le Centre culturel de Monaco, 1969, CAAC 64 Ifa 215/2 © Fonds Pierre Vago. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Centre d'Archives d'architecture contemporaine.

27 Anupama Kundoo, *Roger Anger: research on beauty: architecture 1953-2008* = [Roger Anger]: *recherche sur la beauté: [architecture 1953-2008]*, Berlin, Jovis, 2009, p. 85.

Il en est de même pour l'architecte finlandais Reima Pietilä qui propose une sorte de « masse molle ». Cette appétence sculpturale et organique – fondée sur une critique explicite du modernisme²⁸ – est favorisée par le fait que, dès les années 1950, l'École finlandaise cultive une forme de proximité avec la nature dans une démarche se revendiquant humaniste²⁹. En témoignait déjà, au travers de l'emploi de matériaux naturels et d'une référence explicite à la forêt, le pavillon de la Finlande que Reima Pietilä avait conçu pour l'Exposition internationale de 1958 à Bruxelles. L'église de Kaleva (1962-1966), réalisée avec son épouse Raili Pietilä, alternait pour sa part formes convexes et concaves pour aboutir à une forme dont le dynamisme rappelle *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1913) du sculpteur futuriste italien Umberto Boccioni (1882-1916), qui est d'ailleurs une source d'inspiration revendiquée par les Pietilä³⁰. Le développement, selon un système de ramification quasiment « végétal », du bâtiment Dipoli (1965-1966) pour l'université d'Helsinki, leur vaudra bientôt d'être qualifié d'anarchistes mettant « en danger la tradition moderniste et le design rationnel³¹ ». Leur projet monégasque fait référence au monde marin car leur centre culturel adopte explicitement la forme d'un mollusque, tandis que les éléments du toit, une fois ouverts, rappellent les tentacules des étoiles de mer³² (fig. 6). L'architecte finlandaise Kaisa Broner, qui évoque le projet dans la revue *Le Carré bleu* en 1987, y souligne la ressemblance « à un crabe ou à la bouche d'un polype », ajoutant que l'on peut y voir aussi « une réminiscence des cailloux et des caves le long du rivage de Monte-Carlo³³ ».

28 Olli-Paavo Koponen, « The Hervanta central axis and the myth about the Finnishness of Reima Pietilä's architecture », Fundación Ico, Museo colecciones Ico, Raili, *Reima Pietilä : un desafío a la arquitectura moderna*, Madrid/Helsinki, Fundación ICO/Museo Colecciones ICO/Museo de arquitectura finlandesa, 2009, p. 51.

29 *Travaux des experts - Aide-mémoire*, décembre 1969, p. 18, CAAC, Fonds Vago, 64 Ifa 215/1.

30 Fundación Ico, *op. cit.*, p. 99.

31 Eija Rauske, *Finnish architecture : 1900-2000*, Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2008, p. 97.

32 Fundación Ico, *op. cit.*, p. 133.

33 Traduction de l'auteur. Citation originale : « The shell structure of the building aimed to be a marine biological metaphor: it looks like a sea crab or the mouth of a polyp; at the same time it is a réminiscence of the pebbles and caves along the Monte Carlo sea shore ». Kaisa Broner, « L'architecture de Raili et de Reima Pietilä », *Le Carré Bleu*, 1987, n° 3-4, p. 76.

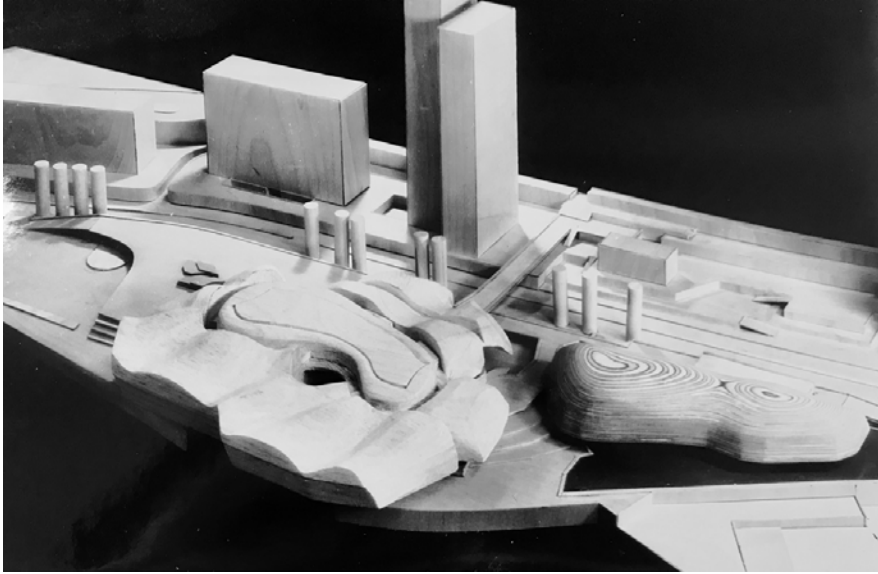


Fig. 6. Reima Pietilä, photographie de la maquette du projet de « masse molle » pour le Centre culturel de Monaco, 1969, CAAC 64 lfa 215/2 © Fonds Pierre Vago. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Centre d'Archives d'architecture contemporaine.

Un autre participant au concours de Monaco, Fernando Higuera Diaz, qualifie lui-même son centre culturel « d'organisme³⁴ ». Dans son texte de présentation du projet, l'architecte multiplie les références aux mondes marin et végétal (fig. 7), expliquant par exemple que le recours à un béton armé précontraint blanc laissé apparent permettra de donner à l'édifice « l'aspect d'un énorme squelette calciné de monstre marin³⁵ ». Il faut dire que l'Espagnol « était obsédé par le « naturel »³⁶ ». Son projet de fin d'études, en 1959, consistait en une chapelle funéraire pour un cimetière militaire composée de modules hexagonaux se développant selon une logique combinatoire, tel un organisme cellulaire. Ce biomorphisme³⁷ sous-tend également sa proposition pour le bâtiment de

34 *Brochure pour le Concours International de Monaco du projet de Fernando Higuera Diaz*, octobre 1969, p. 1, Service des travaux publics (Monaco), document non coté.

35 *Ibid.*, p. 8.

36 Traduction de l'auteur. Citation originale : « was obsessed with « naturalness » ». Josemaria De Chirichaga, « Higuera unadorned », Lola Bottia, Gonzalo Doyal Sanchez, *Fernando Higuera: desde el origen: from the roots*, Madrid, Fundación Ico, 2019, p. 182.

37 Ce biomorphisme rappelle, du reste, le livre de D'Arcy Wentworth Thompson (1860-1948), *On Growth and Form* (1917), dans lequel le biologiste avance que la croissance et l'évolution des éléments organiques, représentés par des dessins précis, sont dictées par des forces physiques. Louis Kahn, parmi d'autres, s'inspira de cet ouvrage pour certains de ses projets,

l'Opéra de Madrid en 1964. Dans son projet monégasque, Fernando Higuera Diaz combine cette démarche analogique avec un « éclatement » de la forme tissant des liens avec le paysage. Des terrasses de dimensions variables, en porte-à-faux, se développent en effet radialement à la manière wrightienne³⁸, comme dans la maison du peintre Luis Munoz, que Fernando Higuera Diaz avait construite en 1962 à Torrelodones. C'est d'ailleurs un autre de ses projets très wrightien – la Maison Wutrich (1963) à Lanzarote – qui, avec sa structure radiale s'ouvrant vers la mer, son volume semi-enterré et ses terrasses en encorbellement, sert de base au projet pour le concours monégasque de 1969³⁹.



Fig. 7. Fernando Higuera Diaz, photographie de la maquette de la structure marine pour le Centre culturel de Monaco, 1969, CAAC 64 lfa 215/2 © Fonds Pierre Vago. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Centre d'Archives d'architecture contemporaine.

comme la City Tower de Philadelphie (1952-1957), afin de se libérer de la géométrie orthogonale et se rapprocher d'une architecture davantage inspirée de la nature.

38 Selon Kenneth Frampton, l'encorbellement est l'un des principes de l'architecture organique wrightienne : « 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 : une histoire critique*, Paris, Philippe Sers, 1985, p. 164. Frank Lloyd Wright utilise ce dispositif de manière particulièrement éloquente, dans ses projets pour les Point View Residences (1953) ou la Fallingwater (1936-1939). Dans les années 1960, Frank Lloyd Wright bénéficiait d'une réception particulièrement positive en Espagne comme le soulignent Claude Parent et Patrice Goulet en 1966 dans un article paru dans *Aujourd'hui Art et Architecture*; Claude Parent, Patrice Goulet, *art. cit.*, p. 10.

39 Lola Bottia, Gonzalo Doyal Sanchez, *op. cit.*, p. 86.

Ces quatre derniers projets – ceux de Gérard Grandval, de Roger Anger et Mario Heymann, de Reima Pietilä et de Fernando Higueras Diaz – participent pleinement au développement d’une architecture d’organique, voire sculpturale, qui, par la libération de la forme, provoque une rupture franche avec le modernisme. Comme l’explique le critique d’architecture Michel Ragon, bien que le terme « architecture-sculpture » apparaisse dans les années 1960, ses origines sont plus anciennes⁴⁰, et, selon lui, c’est la chapelle de Ronchamp (1953-1955) qui donne « le choc spectaculaire nécessaire pour prouver qu’une nouvelle étape de l’architecture commençait⁴¹ ». L’ingénieur, sculpteur et plasticien-conseil André Bloc, qui expérimente personnellement cette recherche formelle à partir de 1962 dans des « sculptures-habitacles » édifiées dans le jardin de sa maison-atelier de Meudon et publiée *De la sculpture à l’architecture* (1964), considère que cela participe d’un projet plus vaste : contrer la banalité de l’architecture⁴² par la synthèse des arts, c’est-à-dire à une fusion entre arts et architecture. L’historien de l’art Maurice Besset établissait pour sa part dès 1967 un lien entre l’architecture-sculpture et l’organicisme. Il considérait que ces deux approches se formaient à « la confluence d’apports très divers : rhétorique organique de F. L. Wright, naturalisme poétique d’Aalto, lyrisme plastique du Le Corbusier de Ronchamp et de Chandigarh, tendances dites baroquisantes ou brutalisantes des Niemeyer, Tange, Scharoun, Louis Kahn, Saarinen; mais aussi techniques nouvelles d’emploi du béton armé⁴³ ». Or, cette symbolique retrouvée de la forme et ce biomorphisme s’expriment dans les projets présentés lors de la consultation monégasque : la fleur pour le projet de Gérard

40 Le terme « architecture-sculpture » a été employé pour la première fois par Michel Ragon (1924-2020) dans *Où vivrons-nous demain?*, en 1963. Le critique d’architecture avait organisé une exposition à la galerie Andersson-Mayer à Paris afin de présenter ce type d’architecture, au travers de dessins et de maquettes d’architectes et de sculpteurs, comme André Bloc (1896-1966), Antonio Gaudi (1852-1926), Pascal Haüsermann (1936-2011), Claude Parent (1923-2016) ou encore Ionel Schein (1927-2004). En effet, le parc Guëll (1900-1914) d’Antonio Gaudi (architecte qui a d’ailleurs fortement inspiré l’espagnol Fernando Higueras Diaz), le Palais idéal du Facteur Cheval (1879-1912), ou encore le projet de la Casa nova (1919) de Hermann Finsterlin (1887-1973) placent le début de cette tendance sculpturale de l’architecture au début du xx^e siècle. Michel Ragon, *Histoire mondiale de l’architecture et de l’urbanisme modernes*, Tome 3 : *De Brasilia au post-modernisme 1940-1991*, voir en particulier le sous-chapitre « Prospective et futurologie », Tournai, Casterman, 1978, p. 284.

41 Michel Ragon, *Esthétique de l’architecture contemporaine*, Neuchâtel, Griffon, 1968, p. 91.

42 FRAC Centre, *Architecture sculpture : Collection FRAC Centre et Centre Pompidou*, Orléans, Éditions HYX, 2008, p. 34.

43 Maurice Besset, *New French architecture*, Teufen, Ed. A. Niggli, 1967, p. 11 et 13.

Grandval; la structure marine pour Fernando Higueras Diaz; le nautile pour Roger Anger et Mario Heymann; le crabe pour Reima Pietilä. Ces analogies formelles, que l'on pourrait qualifier de « primitives » ou d'« archaïques », entrent en écho avec l'exposition *Architecture without architects* présentée par Bernard Rudofsky en 1964 et 1965 au Museum of Modern Art de New York, où des architectures vernaculaires, souvent très sculpturales, comme les habitats troglodytes de Sicile, Cappadoce, Chine et Arizona, ou les maisons en terre d'Afrique, étaient envisagées comme des références possibles pour les architectes souhaitant se démarquer de l'architecture moderne⁴⁴.

Conclusion : un concours aux prises avec son temps

Le concours pour un centre culturel à Monaco offre donc une caisse de résonance aux débats, recherches et explorations qui animent le monde de l'architecture au tournant des années 1960 et 1970. Les impétrants y explorent différentes voies conceptuelles et formelles, affichant une volonté commune de dépasser ou de s'émanciper du modernisme. Le jury⁴⁵, composé de personnalités tout aussi éminentes que les architectes invités à participer au concours, traduisait la volonté de la Principauté d'ancrer la consultation pour le nouveau centre culturel de Monaco, et par la même occasion la Principauté elle-même, dans la création du temps présent. Conscients de l'avancée conceptuelle du projet d'Archigram, le jury le désigne lauréat, alors que Gérard Grandval et Fernando Higueras Diaz, dont les projets, nous l'avons vu, affichaient une filiation plus organique dont on peut imaginer qu'elle avait retenu l'attention de Michel Ragon, sont mentionnés comme finalistes. Malgré les moyens et l'énergie déployés, aussi bien par les autorités monégasques que par les lauréats du concours, le projet est abandonné en 1972, officiellement pour des raisons financières. Dès 1975, un nouveau projet est néanmoins proposé par l'architecte Somaglino, mais ce n'est qu'en 1984 qu'un nouveau concours est organisé. Il récompense l'architecte monégasque Henri Notari (?-1994), qui réalise l'actuel Grimaldi Forum (1992-2000), en collaboration avec Fabrice Notari (né en 1958), lui-même secondé à

44 Jacques Lucan, *Architecture en France. 1940-2000. Histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2001, p. 123.

45 Celui-ci était composé de l'architecte Pierre Vago (1910-2002), architecte et secrétaire général de l'Union internationale des architectes (UIA), d'Ove Arup (1895-1988), ingénieur anglais, de Michel Ragon (1924-2020), critique d'art français, de René Sarger (1917-1988), architecte et ingénieur, de Karl Schwanzner (1918-1975), architecte autrichien, et d'Henri Gaffié, expert d'art.

la mort d'Henri Notari par Frédéric Genin (né en 1958). Bien que le concours de 1969 n'ait pas abouti, il peut être considéré comme une véritable « offrande à l'architecture⁴⁶ », du fait de la capacité de chaque projet à influencer, à enrichir et, plus largement, à contribuer à l'évolution de la pratique de l'architecture. Et, si la technophilie d'Archigram, d'Henri-Pierre Maillard, de Paul Ducamp, et de Francisco Javier Saenz de Oiza était empruntée au modernisme, elle témoignait aussi et surtout d'une volonté de mettre l'architecture au service de l'Homme, alors que l'architecture organique, sculpturale, de Gérard Grandval, de Roger Anger et Mario Heymann, de Reima Pietilä, et Fernando Higueras Diaz marquait un retour vers la nature. Lors du concours pour le centre culturel de Monaco, cette rupture avec le modernisme a aussi pu prendre la voie d'une anti-architecture, voire d'une absence d'architecture, comme dans le projet de Ricardo Bofill, qui propose à Monaco une « offre de service »⁴⁷, ou un manifeste, plutôt qu'une réelle proposition architecturale, mais aussi, dans une certaine mesure, dans le projet lauréat d'Archigram, avec son volume enterré invisible depuis la surface. En somme, la diversité des propositions lors de ce concours offre un instantané des multiples directions prises par des architectes en quête d'un profond renouvellement conceptuel.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Davide Tarditi, *Concours d'architecture = Bâtiment iconique? La consultation pour un centre culturel à Monaco (1966-1972)*, mémoire de Master 2 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, année universitaire 2022-2023.

⁴⁶ Citation originale : « an offering to architecture ». Propos de Louis Kahn concernant les projets réalisés dans le cadre de concours. Ahmed Helal, « Competitions as laboratories », Jean-Pierre Chupin, Camella Cucuzzella, Bechara Helal, *Architecture competitions and the production of culture, quality and knowledge: an international inquiry*, Montréal, Potential Architecture Books, 2015, p. 251.

⁴⁷ *Travaux des experts - Aide-mémoire*, doc. cit., p. 27. Il est dit dans ce document que Ricardo Bofill « expose une « fable » dont la morale pourrait être : l'Architecture elle-même finit par détruire la ville, en résumé est une anti-ville ».

L'AFEX : PROMOTION OU INSTRUMENTALISATION DES ARCHITECTES FRANÇAIS À L'INTERNATIONAL ?

MATHILDE GAUDRÉ

La mobilité des architectes, qu'elle s'inscrive dans une dynamique d'importation ou d'expatriation, participe à l'ouverture de la profession sur la scène internationale. En traversant des contextes socio-culturels variés, elle interroge la manière dont les représentations architecturales s'adaptent ou se transforment selon les lieux¹. En France, à partir des années 1980, l'idée de mobilité architecturale entrante s'amplifie, encourageant une démocratisation des échanges internationaux dans la profession². Or, si la politique culturelle de François Mitterrand favorise la création contemporaine et les collaborations avec des figures internationales³, la fin des Grands travaux et les contraintes économiques des années 1990 poussent les institutions publiques à réorienter leurs priorités⁴. Ce contexte voit émerger une politique d'exportation, initiée et pilotée par le ministère de la Culture⁵, qui cherche à promouvoir l'architecture française au-delà de ses frontières. Sur la scène internationale, les figures emblématiques de l'architecture française, telles que Christian de Portzamparc, Dominique Perrault, Jean Nouvel ou Odile Decq, jouent un rôle de premier plan. Reconnus pour

- 1 Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 10 décembre 2020. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rs/219>.
- 2 Laura Brown, « L'internationalisation des architectes : nouvelle lecture sociologique du groupe professionnel », *SociologieS* [En ligne], Dossier mis en ligne le 01 novembre 2021, consulté le 25 octobre 2023. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/sociologies/17289>.
- 3 Véronique Biau, « La consécration des grands architectes », *Regards sociologiques*, n° 25/26, 2003 [En ligne]. Disponible sur : https://www.regards-sociologiques.fr/wp-content/uploads/2019/10/rs_25-26_2003_12_biau.pdf.
- 4 Margaux Darrieus, *Architecture et communication : construire les valeurs des auteurs et de leurs œuvres au xxi^e siècle*, Thèse de doctorat en Architecture sous la direction de Jean-Louis Violeau, Université Paris-Est, 2019.
- 5 Nommé en 1996 directeur de l'Architecture au ministère de la Culture lors du transfert de tutelle de l'architecture du ministère de l'Équipement à celui de la Culture, François Barré entend valoriser l'architecture à l'international par un plan d'action pour l'export. Archives nationales (désormais AN), Pierrefitte-sur-Seine, Fonds François Barre, 20070474/1-20070474/127.

leur excellence, certains d'entre eux sont récompensés par le prestigieux prix Pritzker : Christian de Portzamparc en 1994, Jean Nouvel en 2008, et Jean-Philippe Vassal et Anne Lacaton en 2021. Au-delà de ces grandes figures, l'architecture française s'efforce de gagner en visibilité à travers une politique culturelle et économique d'exportation, soutenue par des initiatives interministérielles⁶. C'est dans ce contexte qu'a été créée en 1997 l'AFEX⁷, Architectes Français à l'Export, une association visant à pallier le manque de visibilité des architectes français à l'étranger. En accompagnant les agences dans leur démarche d'internationalisation, l'AFEX s'est imposée comme un acteur-clé, jouant un double rôle : soutenir la reconnaissance des architectes français et promouvoir l'architecture hexagonale sur la scène mondiale. Pour concrétiser cette mission, l'AFEX met en œuvre une série d'actions, notamment des programmes de prospection, l'organisation d'expositions, la rédaction de supports méthodologique (les « guides d'export⁸ ») et la mise en relation avec des partenaires internationaux. Grâce à ses liens institutionnels avec le ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Culture, l'association renforce sa légitimité tout en conférant un capital symbolique supplémentaire aux architectes qu'elle accompagne. Ce positionnement stratégique de l'AFEX suscite cependant des interrogations : l'association consacre-t-elle vraiment les architectes français en leur apportant des opportunités de visibilité et de légitimité, ou bien utilise-t-elle leur image pour renforcer son propre pouvoir symbolique et institutionnel ? Cet article propose une analyse sociologique de la représentation française à l'étranger à travers l'architecture et ses acteurs. Il examine les mécanismes par lesquels l'AFEX construit la visibilité des architectes français et comment cette promotion s'inscrit dans un champ où la reconnaissance sociale et professionnelle reste particulièrement compétitive.

- 6 Le premier Comité interministériel de pilotage des actions en faveur de l'exportation des architectes français (COMITEX) est établi en 1996 par une décision commune des ministères de la Culture et de l'Équipement, des Transports et du Logement, en collaboration avec le ministère des Affaires étrangères. Ce comité de suivi définit un ordre de priorité des actions à mener afin de mettre en œuvre des stratégies pour l'exportation de l'architecture.
- 7 La naissance de l'AFEX fait notamment suite au rapport interministériel de Florence Contenay, *Architecture et exportation, Rapport au ministère de l'Équipement, des transports et de l'aménagement du territoire*, Paris, Direction de l'architecture et de l'urbanisme, 1995.
- 8 Aude Carpentier, *Construire en Inde*, Paris, AFEX, 2019; Jean Robert-Mazaud, *Penser la ville durable, l'approche française*, AFEX, Paris, 2013; Stéphane Lutard, *Construire en Chine 2*, Paris, AFEX, 2010; Christine Albanel, Jean-Louis Borloo, *Construire pour un développement durable*, Paris, AFEX, 2009; Stéphane Lutard, *Construire au Moyen-Orient*, Paris, AFEX, 2006; Stéphane Lutard, *Construire en Chine*, Paris, AFEX, 2005; François Leyrat, *Vade-mecum de l'architecte exportateur*, Paris, AFEX-CFCE, 1999.

La construction de la légitimité des architectes français par l'internationalisation

L'architecture, comme tout champ artistique et professionnel, est un espace de luttes symboliques où se jouent des enjeux de légitimité et de reconnaissance. Dans le champ de l'architecture, la reconnaissance ne se réduit pas à une validation technique des projets, mais repose également sur un « capital symbolique⁹ », c'est-à-dire sur la valeur accordée à un individu ou à un groupe par les autres dans un contexte donné. Pour les architectes, cette légitimité est souvent construite par des instances extérieures qui valident leur pratique, leur créativité et leur expertise. L'AFEX, en tant qu'agent de promotion, représente un atout essentiel car cette reconnaissance confère un capital symbolique qui peut ouvrir des portes sur des marchés difficiles d'accès et constituer un gage de prestige aux yeux des commanditaires. « L'activité à l'international est un vecteur de notoriété et de prestige important dans la carrière d'un architecte, ce qui pèse particulièrement dans une filière où les références (les projets déjà réalisés ou remportés) sont décisives pour qu'un client éventuel se décide à lui confier ou non son projet¹⁰ ». L'internationalisation est souvent perçue comme un levier de distinction sociale dans le champ de l'architecture, une idée bien analysée par Olivier Chadoin¹¹. Selon lui, la capacité d'un architecte à exercer hors de ses frontières nationales reflète non seulement ses compétences techniques, mais aussi son aptitude à bâtir des réseaux d'influence et à répondre à des attentes esthétiques et culturelles globales. Cette dynamique est renforcée par la valorisation de certains projets phares, souvent des constructions iconiques ou symboliques, qui deviennent des marqueurs sociaux.

L'internationalisation de l'architecture, et donc des architectes, constitue un processus de distinction sociale, et seuls certains acteurs peuvent prétendre accéder aux plateformes d'export. Selon Raymonde Moulin¹², l'accès à ces espaces de reconnaissance repose sur une capacité à mobiliser des ressources rares comme un réseau, un capital économique et une conformité aux attentes institutionnelles. Sous l'angle des enjeux internationaux, les divisions professionnelles régissent la distribution des chances d'accès à l'exportation : « La

9 Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 161.

10 Lucie Courcet, *Architecture française à l'export : bilan & perspectives*, Paris, MEAE (ministère de l'Europe et des Affaires étrangères), 2021, p. 18

11 Olivier Chadoin, « Les formes informent : le retour du symbolique dans la fabrique de la ville néolibérale », *Questions de communication* n° 25, 2014, p. 34

12 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 2012.

mondialisation génère des inégalités nouvelles entre les catégories sociales, qui n'ont pas le même accès à la mobilité internationale, à la connaissance des pays étrangers. Ces principes de hiérarchisation sociale produisent des effets sur les rapports entre des groupes qui cherchent, avec des succès inégaux, à se mobiliser à l'échelle internationale¹³. » Dans le cas de l'AFEX, cette logique est visible dans les mécanismes de sélection des projets et des architectes qu'elle soutient dans son Grand Prix AFEX¹⁴ (fig. 1). Entre 2010 et 2023, il a mis en lumière des projets variés, depuis l'Université féminine d'EWHA à Séoul par Dominique Perrault (2010) jusqu'à The Dark Line à Taïwan par Michèle & Miquel (2023). Or, si le palmarès du Grand Prix AFEX, en livrant un panorama de l'architecture française à l'étranger, témoignent des enjeux géographiques, culturels, administratifs, politiques et économiques de l'internationalisation, il met en évidence une sélection qui, bien que diverse, reste influencée par les préférences du jury, souvent composé d'acteurs institutionnels et de professionnels reconnus. En effet, le fonctionnement du Grand Prix AFEX révèle une tension entre ouverture théorique et sélectivité dans la pratique. Bien que le Prix soit accessible à tous les architectes français opérant à l'étranger, les lauréats sont souvent issus de grandes agences bien établies. En examinant les cinquante-cinq agences sélectionnées au palmarès du Grand Prix AFEX entre 2010 et 2023, on constate qu'environ 70% d'entre elles sont des petites agences, 30% des grandes¹⁵. Cependant, cette proportion mérite d'être nuancée puisque, généralement, les petites agences apparaissent une seule fois dans l'ensemble des éditions, tandis que les grandes agences réapparaissent plus fréquemment. Une analyse approfondie des agences mentionnées ou lauréates révèle que certaines, bénéficiant d'une réputation déjà bien établie à l'international, sont régulièrement mises en avant au fil des éditions. Par exemple, AREP a été mentionnée en 2010, 2016, 2020 et 2023, tout

13 Frédérique Giraud, « Anne-Catherine Wagner, Les classes sociales dans la mondialisation », *Lectures, Les comptes rendus*, 2007, p. 4 cité dans Laura Rosenbaum, *La condition internationale des architectes : le monde en référence. Représentations, pratiques et parcours*, Thèse de doctorat en Sociologie sous la direction de Guy Tapie, Université de Bordeaux, 6 juin 2017, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.theses.fr/2017BORDO605>, p. 73.

14 Dans le cadre de ses missions, l'AFEX organise depuis 2010 le Grand Prix AFEX de l'architecture française dans le monde. Il récompense tous les deux ans, à l'ouverture de la Biennale de Venise, des bâtiments livrés à l'étranger par des architectes français.

15 Pour répartir les grandes agences des petites agences, nous définissons, arbitrairement, les grandes agences avec une forte présence internationale, possédant une reconnaissance dans le domaine de l'architecture et un grand nombre de projets et de collaborateurs. Afin de faciliter notre analyse, nous avons recensé tous les projets réalisés entre 2010 et 2023 dans un tableau, regroupant l'ensemble des cinquante-cinq agences sélectionnées.

comme Architecture Studio (2012, 2014, 2020), Marc Mimram (2010, 2012, 2014, 2023), ou encore 2Portzamparc (2014, 2016, 2021). Jean Viguier & Associés figure également parmi les agences fréquemment distinguées, ayant été sélectionnée en 2010, 2014 et 2016.



Fig. 1. Vue sur l'exposition du Grand Prix AFEX 2023 au Palais Royal, Paris, 2023, coll. AFEX.

Également, depuis sa création, le Prix Spécial du Jury¹⁶ a majoritairement été décerné à des figures emblématiques de l'architecture française. Entre 2010 et 2023, des figures majeures comme Paul Andreu (2014), Jean Nouvel (2018), Christian de Portzamparc (2021) et Marc Mimram (2023) (fig. 2) ont reçu des distinctions spéciales pour l'ensemble de leur œuvre, renforçant leur position dans le champ de l'architecture internationale. En récompensant la signature d'un architecte français déjà établi à l'étranger, à l'exception de l'agence Tanika lauréate en 2021, le processus de sélection du Prix Spécial du Jury contribue à entretenir un système privilégié dans lequel le jury, composé d'architectes et de représentants institutionnels divers (fig. 3), renforce la consécration

16 Les Prix Spéciaux du Jury du Grand Prix AFEX sont des distinctions attribuées pour récompenser l'ensemble de la carrière d'un architecte à l'export, valorisant des contributions significatives à l'international.



Fig. 2. Au Teatrino del Palazzo Grassi, les membres du palmarès et du jury du grand prix AFEX, Venise, 2023. Marc Mimram au centre. Madeleine Houbart à droite de l'image, coll. AFEX.



Fig. 3. « Le jury du grand prix AFEX à l'hôtel de Sully, Centre des monuments nationaux, comprenant de nombreux architectes et partenaires, Paris, 2023 »; document tiré de Frédéric Lenne, *Archi France, Architectes Français à l'export, Grand prix AFEX 2018-2023*, Paris, Éditions du Patrimoine Centre des Monuments nationaux/AFEX, 2023, p. 228.

d'architectes reconnus. Comme le souligne Véronique Biau, le système des concours repose souvent sur une quête de reconnaissance symbolique auprès des pairs, où la réputation et la signature jouent un rôle déterminant dans les choix des jurys. Cette logique peut renforcer une forme d'élitisme, où les agences moins connues ou émergentes peinent à accéder à ces sphères : « Le système des concours n'est pourtant pas non plus totalement pur et dépourvu de compromis : pour retenir l'attention parmi la cinquantaine de candidats et être admis à concourir contre trois ou quatre autres équipes, il est important

d'être déjà connu d'un ou plusieurs membres du jury. C'est ici que prend place la quête de reconnaissance symbolique auprès des confrères : plus que par des pressions personnelles auprès de tel ou tel participant à la décision, le contexte actuel amène l'architecte à s'imposer par sa réputation, sa « signature »¹⁷. » Bien que l'AFEX ne dicte pas directement les décisions du jury, la composition de ce dernier, ainsi que les critères de sélection, tendent à privilégier des projets conformes à des standards esthétiques et institutionnels dominants. Le guide *Archi France*¹⁸ reconnaît lui-même que les œuvres primées appartiennent à une élite. Madeleine Houbart, secrétaire générale de l'AFEX, défend la flexibilité du système, tout en admettant que le jury peut être influencé par des dynamiques institutionnelles ou personnelles : « le Grand Prix ne perpétue pas un système privilégié [...] Mais les Prix Spéciaux récompensent peut-être des agences plus connues. [...] Tout dépend de la composition du jury¹⁹ ». Cette reconnaissance illustre une dualité inhérente au Grand Prix AFEX. Car, s'il cherche à promouvoir une diversité de projets et à renforcer l'image de l'architecture française comme un acteur de prestige sur la scène, il reste ancré dans une structure où les « star-architectes²⁰ » dominent, consolidant leur position dans le champ international et renforçant leur notoriété symbolique et économique.

L'AFEX, intermédiaire d'un oligopole

Le capital social²¹, c'est-à-dire l'ensemble des relations et des connexions professionnelles, est une ressource-clé dans les professions libérales, particulièrement dans des champs compétitifs comme l'architecture, où les relations interpersonnelles comptent dans l'accès aux projets. En organisant des événements de réseautage ou des missions à l'étranger, l'association offre aux architectes une plateforme pour établir des relations avec des décideurs, des commanditaires et des partenaires internationaux. Qualifiée par Christine Desmoulin

17 Véronique Biau, « Stratégies de positionnement et trajectoires d'architectes », *Sociétés contemporaines*, n° 29, 1998, p. 20.

18 Frédéric Lenne, *Archi France, Architectes français à l'export, Grand prix AFEX 2018-2023*, Paris, Éditions du Patrimoine Centre des Monuments nationaux/AFEX, 2023, p. 14.

19 Entretien avec Madeleine Houbart, réalisé le 23 avril 2024.

20 Géraldine Molina, « Mise en scène et coulisses du star-system architectural : la théâtralisation des vedettes et ses paradoxes », *Espaces et sociétés*, vol. 156-157, n° 1, 2014, p. 197-212.

21 Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, *op. cit.*, p. 161

de « club de privilégiés²² », l'AFEX, en tant que structure-pivot, agit comme un vecteur de capital social pour les agences qu'elle soutient. Car si la seule prérogative apparente pour accéder à un réseau à l'international est l'adhésion à l'association²³, cet accès est, en réalité, conditionné par des barrières d'entrée qui renforcent les hiérarchies existantes. En s'appuyant sur l'analyse de Gérard Mauger dans *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*²⁴, l'AFEX peut être perçue comme un « gatekeeper », un acteur institutionnel qui régule l'accès à l'exportation. Ce rôle se traduit par des modalités de sélection et de consécration, où le réseau d'interconnaissance devient un levier. François Roux, président de l'AFEX (2012-2022), souligne cette dynamique en déclarant que « le confrère étranger côtoyé dans une agence, le camarade d'études ou les échanges pédagogiques sont les principaux ressorts de l'exportation²⁵ ». Ce réseau, répondant à la logique d'une « règle d'interconnaissance²⁶ », joue un rôle crucial dans l'attribution des commandes publiques et privées. Dans ce cadre, l'AFEX renforce les réseaux d'élite en regroupant des partenaires institutionnels, maîtres d'ouvrage et agences reconnues, favorisant ainsi un compagnonnage professionnel qui perpétue des préférences sociales. En effet, on remarque que les agences membres de l'AFEX bénéficient souvent d'un avantage significatif si leurs fondateurs ou dirigeants sont eux-mêmes impliqués dans la gouvernance de l'association. À titre d'exemple, les fondateurs de l'association tels que Jean-Paul Viguié, Jean Robert Mazaud de l'Agence S'pace, Jean-Marie Charpentier d'Arte Charpentier, Martin Robain de l'agence Architecture Studio

22 Christine Desmoulin, « L'Afex : un club de privilégiés ou un outil pour tous les architectes français ? », *D'Architectures*, n° 194, 11 octobre 2010, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.darchitectures.com/afex-un-club-de-privileges-ou-un-outil-pour-tous-les-architectes-francais-a586.html>

23 Les droits d'entrée sont de 500 euros pour les membres architectes, associés, et partenaires comptant moins de 100 salariés, et de 1 000 euros pour ceux comptant plus de 100 salariés. La cotisation annuelle est de 700 euros pour les membres architectes et associés comptant moins de 100 salariés, de 900 euros pour les membres partenaires comptant moins de 100 salariés, et de 1 900 euros pour les membres associés et partenaires comptant plus de 100 salariés.

24 Gérard Mauger (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2007

25 François Lamarre, « Entreprises artisanales, succès international », *Les Échos*, 28 avril 2011, n° 20921, p. 25, [en ligne]. Disponible sur : https://www.lesechos.fr/28/04/2011/LesEchos/20921-141-ECH_entreprises-artisanales-succes-international.htm

26 Margaux Darrieus, « Le pouvoir de l'État français sur l'architecture : engagements institutionnels et trajectoires individuelles », *SociologieS* [En ligne]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/sociologies/17228>, p. 7.

et les présidents, Laurent-Marc Fischer d'Architecture Studio et Reda Amalou de l'agence AW², ont vu leurs agences régulièrement mises en avant. En partant du principe qu'il y a un oligopole dès qu'il y a une part du marché assez importante qui revient à seulement quelques architectes²⁷, ce processus participe à créer un phénomène auto-renforçant dans lequel seules les agences ayant déjà collaboré avec des institutions culturelles françaises ou remporté des concours nationaux sont bien positionnées pour intégrer les opportunités offertes par l'association. Dans une perspective bourdieusienne, le réseau d'exportation peut être analysé comme un capital social structuré autour d'une logique spécifique du champ de l'architecture, où l'accès aux opportunités et à la reconnaissance est conditionné par des règles implicites « incorporé(es) sous la forme d'un habitus, ou, plus précisément, d'un sens du jeu²⁸ ». Dans le cas de l'AFEX, cette logique se manifeste par un processus d'autonomisation et de différenciation, qui structure les relations entre les membres et crée des barrières d'accès pour les architectes en dehors du réseau.

Architectes business? La marchandisation de la célébrité associée à celle de sa fabrication

« Où vont-ils ces architectes qui travaillent à l'étranger? Plutôt là où est l'argent. Là où la commande publique ou privée peut se payer les services d'un étranger souvent plus cher²⁹ ». L'internationalisation des architectes amène l'idée d'une économie de la célébrité³⁰ ou encore d'une « économie de l'estime³¹ » dans laquelle la notoriété devient une ressource valorisable. Bien que la célébrité ne soit pas encore considérée comme un produit commercialisé à part entière, il est clair que les pratiques telles que la recherche d'image et la présence de personnes reconnues sur le site de l'AFEX font l'objet d'échanges commerciaux importants. Cela signifie que, même si la célébrité en tant que concept n'est pas

27 Jacques Lautman, Raymonde Moulin, « La commande publique d'architecture », *Sociologie du travail*, 1970, n° 4/70, p. 411

28 Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris, 1997, cité dans Gérard Mauger (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, op. cit., p. 3.

29 Catherine Sabbah, « Architecture mondialisée, architecture contextuelle faut-il choisir? », *Bilan d'activités 2019 de l'AFEX*, Paris, AFEX, 2019.

30 « Celebrity economy » évoquée dans Françoise Benhamou, *L'économie du star-system*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 14

31 Geoffrey Brennan, Philip Pettit, *The Economy of Esteem. An Essay on Civil and Political Society*, Oxford, Oxford University Press, 2006, cité dans Nathalie Heinrich, « La consommation de la célébrité », *L'Année sociologique*, vol. 61, n° 1, 2011, p. 112.

directement vendue, la notoriété intervient significativement dans les transactions commerciales. Cette économie repose sur une dynamique où la reconnaissance des architectes agit comme une valeur marchande en soi, attirant les clients en quête de prestige. Analysée par Nathalie Heinich, la profession de l'architecture est marquée par une « commodification³² » transformant les architectes en produits valorisables contribuant à une économie culturelle.

En effet, au sein de l'AFEX, la notoriété des architectes, bien qu'elle apparaisse comme le résultat de leur talent individuel, est en réalité le fruit d'une mise en valeur de l'architecte et de son œuvre. Le « star-system³³ » repose sur des mécanismes de mise en scène et de validation³⁴, où des acteurs, comme l'AFEX, une organisation de représentation de la profession, jouent un rôle clé dans la fabrication des célébrités. L'association participe, en effet, activement à cette dynamique en offrant aux architectes des outils de promotion. Le site internet de l'association fonctionne comme une vitrine numérique, où les architectes eux-mêmes construisent leur image publique en rendant leurs réalisations accessibles aux clients potentiels. Également, les publications et les expositions de l'AFEX, tout comme le Grand Prix AFEX, qui agit comme un label de qualité et confère aux lauréats une reconnaissance symbolique, renforcent leur attractivité économique.

Comme l'explique Véronique Biau, l'exercice de promotion entre « faire des affaires » et celle de « réaliser des œuvres³⁵ » induit une dualité dans l'activité architecturale, à cheval entre l'intérêt commercial, celui d'obtenir des commandes, et l'intérêt symbolique, celui d'être reconnu. L'enjeu est double entre, d'une part, produire une valeur symbolique conférant à l'architecte une renommée qui facilitera l'obtention de nouvelles commandes, et, d'autre part, établir une valeur marchande d'un projet assurant une rémunération tout en renforçant la notoriété. Dans ce cadre, l'AFEX se positionne comme un levier stratégique en articulant ces deux dimensions. En offrant aux architectes français une plateforme internationale, l'AFEX contribue à leur notoriété tout en soutenant leurs efforts pour décrocher des projets à l'étranger. Si, une distinction peut être faite entre les « architectes-stars » et les « architectes d'affaires³⁶ », les mécanismes

32 Nathalie Heinich, « La consommation de la célébrité », *art. cit.*, p. 118.

33 Géraldine Molina, « Mise en scène et coulisses du star-system architectural : la théâtralisation des vedettes et ses paradoxes », *op. cit.*, p. 197-212.

34 Véronique Biau, « Marques et instances de consécration en architecture », *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 2-3, novembre 1999, p. 18.

35 Véronique Biau, *Stratégies de positionnement et trajectoires d'architectes*, *op. cit.*, p. 2.

36 *Ibid.*, p. 15.

de reconnaissance et les initiatives d'autopromotion tendent à les inscrire dans une trajectoire commune au sein de l'AFEX. Comme l'analyse Olivier Namias, ce processus est accentué par la nécessité, pour les agences françaises, de valoriser un savoir-faire distinctif afin de s'exporter : « s'exporter : l'injonction à chercher fortune hors de nos frontières, en démontrant au passage une qualification bien française, s'est faite particulièrement pressante avec la crise économique³⁷ ».

L'autopromotion de l'AFEX : entre consécration des architectes et légitimation institutionnelle

L'ambiguïté stratégique de l'AFEX, entre consécration des architectes et autopromotion de l'association, soulève des interrogations sur le véritable rôle de l'organisation. D'une part, l'AFEX affirme consacrer les architectes français en leur offrant de la visibilité et de la reconnaissance sur des marchés internationaux. D'autre part, l'association semble également se servir de cette mission pour renforcer son propre capital symbolique, accroître son influence et consolider son statut de pilier institutionnel. Cette dualité crée un modèle ambivalent, où la promotion des architectes semble parfois secondaire face aux objectifs institutionnels de l'AFEX³⁸.

L'un des défis majeurs pour l'AFEX réside dans la gestion de son capital institutionnel, constitué des subventions publiques, des partenariats diplomatiques et des collaborations économiques, et de son capital symbolique, qui se traduit par son prestige et son pouvoir de légitimation. En effet, pour maintenir sa position, l'association doit non seulement faire l'exercice de promotion de ses membres mais également satisfaire ses partenaires institutionnels. Cette double exigence génère une tension dans les actions de l'association, notamment lorsqu'il s'agit de faire des choix stratégiques qui peuvent sembler orientés par l'autopromotion plutôt que par l'intérêt des architectes. En accordant une grande importance à son propre rayonnement, l'AFEX risque de créer une perception d'instrumentalisation. Pour gagner en visibilité, et donc en légitimité, l'AFEX est davantage dépendante des grandes agences que des petites. On observe que les petites agences adhèrent principalement pour bénéficier d'une visibilité et

37 Olivier Namias, « Import/Export. Les 300 premières agences françaises classées selon leurs chiffres d'affaires », *D'A*, n° 241, 2015 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.darchitectures.com/import-export-a2818.html>

38 Directeur de l'ONG Architecture & Développement dans Laura Rosenbaum, *La condition internationale des architectes : le monde en référence. Représentations, pratiques et parcours*, op. cit., p. 202.

accéder à des réseaux qu'elles ne pourraient atteindre seules, tandis que les grandes agences, déjà bien établies dans les réseaux d'export, apportent davantage à l'association que ce qu'elle ne peut leur offrir. Par le prestige qu'elles véhiculent, ces dernières n'ont pas véritablement besoin de l'association, si ce n'est pour maintenir leur appartenance à un cercle influent, alors qu'en revanche, l'AFEX repose sur elles pour légitimer sa présence.

En outre, cette notion d'image de promotion que met en avant l'AFEX s'allie aux stratégies de rayonnement de l'État. Car, si l'association est considérée comme une structure institutionnellement indépendante, lui permettant de naviguer plus librement entre le secteur public et privé, elle se positionne à la croisée des chemins entre la légitimation des architectes français et la diffusion du soft power de la France, consolidant ainsi son pouvoir symbolique dans le champ de l'architecture. Dès ses premières actions, l'AFEX dépasse son rôle initial de simple plateforme de soutien à l'export pour devenir un acteur stratégique de soft power dans la diplomatie culturelle de la France³⁹. Cette transition s'inscrit dans une tendance plus large où les industries culturelles sont utilisées pour renforcer l'attractivité et le pouvoir de la France sur la scène internationale⁴⁰. Cette projection culturelle s'illustre notamment par l'exposition itinérante du Grand Prix AFEX, d'abord présentée à la Biennale de Venise en présence de représentants étatiques, puis diffusée dans le réseau des ambassades françaises à l'étranger, participant à la valorisation et au rayonnement de la France à l'étranger. Autre événement, le Marché international des professionnels de l'immobilier (MIPIM) constitue une plateforme essentielle de l'association (fig. 4), en mobilisant les décideurs économiques et institutionnels du secteur. Pour l'AFEX, cet événement représente une opportunité unique de promouvoir les agences françaises⁴¹ auprès de commanditaires internationaux tout en renforçant sa légitimité institutionnelle, étant soutenue financièrement par le ministère de la Culture⁴² (fig. 5). Ces deux événements, bien que différents dans

39 Impulsée selon une volonté inter-ministérielle par le COMITEX (1996), elle est soutenue par un second comité interministériel nommé COMAREX en 2015.

40 Franck Riester, *États Généraux des industries culturelles et créatives*, 28 novembre 2019, Paris [en ligne]. Disponible sur : <https://ue.delegfrance.org/etats-generaux-des-industries>.

41 Avec un ticket d'entrée à 2 100 euros pour le pass visiteur, le MIPIM est accessible uniquement pour certaines agences, ce qui limite la promotion des architectes à seulement une élite.

42 En charge chaque année de la coordination technique du stand du ministère de la Culture, l'AFEX peut se permettre les frais de participation au MIPIM grâce au renouvellement, depuis 2013 de l'effort financier de 250 000 euros du ministère. Depuis 2016, le ministère de la

leur format, partagent une fonction commune de mettre en lumière l'excellence de l'architecture française tout en positionnant l'organisme professionnel comme un pivot institutionnel. En associant son nom à ces rendez-vous prestigieux, l'association consolide son rôle dans le champ de l'architecture et dans la diplomatie culturelle, en réaffirmant l'importance de l'État dans la structuration et la reconnaissance de ce secteur à l'échelle internationale.



Fig. 4. Bateau de l'AFEX au MIPIM 2023, Cannes, 2023, coll. AFEX.

Culture est présent sur un stand « Architecture by France », dont la programmation tend à favoriser la présence de l'architecture française. Sur ce stand de 80 m² la collaboration entre l'AFEX et le ministère de la Culture se modélise.



Fig. 5 « Export de l'Architecture française. Les conditions de la réussite à l'international », sur le stand France Architecture du ministère de la Culture (R7.G23 Rotonde Riviera) coordonnée par Pauline Polgar (directrice des rédactions Batiactu Groupe), avec des représentants du ministère de la Culture, de Business France et plusieurs membres de l'AFEX. Mars 2023. De gauche à droite : Julien Couchouron (absent sur la photo) chef de service (Business France), Valentino Pagani, Architecte (ATTA – Atelier Tsuyoshi Tane Architects), Corinne Langlois, sous-directrice de l'Architecture, de la qualité de la construction et du cadre de vie (ministère de la Culture), Brice Piechaczyk, architecte (Enia Architectes), Madeleine Houbart, secrétaire générale (AFEX – Architectes Français à l'Export), Pauline Polgar, coll. AFEX.

Conclusion

La promotion des architectes français par l'AFEX s'inscrit dans un processus complexe de légitimation et de distinction sociale, où la reconnaissance des architectes n'est pas seulement liée à leurs compétences techniques, mais aussi à leur capacité à incarner les valeurs et l'image que l'AFEX, en tant qu'institution, cherche à promouvoir à l'international. En tant qu'acteur central de la diplomatie culturelle, l'AFEX utilise l'architecture comme un vecteur puissant de soft power, renforçant ainsi le pouvoir symbolique de la France. Cependant, ce processus de consécration architecturale soulève des questions sur l'équité et la diversité des profils promus. L'association, par ses choix de projets et de lauréats, contribue à la reproduction des élites dans le champ de l'architecture, limitant parfois les opportunités pour les architectes moins établis. Ce paradoxe

entre légitimation et hiérarchisation des talents montre la complexité des dynamiques de promotion et de reconnaissance dans le domaine de l'architecture, où l'AFEX joue un rôle clé tout en maintenant une logique de distinction qui façonne les trajectoires professionnelles.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Mathilde Gaudré. *L'AFEX, Architectes Français à l'Export, une structure intermédiaire d'exportation. La fabrique collective des représentations et des discours de l'architecture française à l'étranger*, mémoire de Master 2 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 2023-2024.

PARTIE 2
ARCHITECTURE,
HISTOIRE, MÉMOIRE

L'ARCHITECTURE SYNCRÉTIQUE DES ÉGLISES DE PIERRE POURADIER-DUTEIL (1897-1961)

CÉLINE PUPAT

Le xx^e siècle est un moment charnière pour l'architecture religieuse et l'art sacré. Le renouveau de la liturgie, officialisé par le concile Vatican II (1962-1965), oblige les architectes à repenser les espaces et la manière d'accompagner la foi des catholiques¹. L'architecte Pierre Pouradier-Duteil (1897-1961) s'inscrit dans ce grand mouvement de réflexion. Né en 1897 à Grenoble et décédé en 1961 dans les Hauts-de-Seine, il étudie d'abord à l'École des beaux-arts de Lyon (1914-1915) puis à celle de Paris, dont il est diplômé en architecture en 1923. Il aborde de nombreux programmes architecturaux au cours de sa carrière, à la fois en Isère et dans le Haut-Rhin, où il est architecte en chef de la Reconstruction après la Seconde Guerre mondiale² : édifices publics, logements (immeubles, villas, cité ouvrière), bâtiments industriels et scolaires et édifices religieux. Ces derniers, sans constituer la majeure partie de son œuvre, constituent le secteur où il développe le plus sa réflexion. Il y montre un attachement particulier à l'art, qu'on retrouve au travers d'une exposition qu'il organise, dans sa ville natale, consacrée à l'art chrétien, en 1935³. Cette manifestation, mélangeant œuvres anciennes et contemporaines, peintures et architectures, illustre l'hybridité qui caractérise les constructions d'un architecte cherchant à lier modernité, régionalisme et spiritualité au travers de l'architecture et des représentations artistiques qui l'accompagnent. Cet article s'attache à comprendre sa démarche.

1 Céline Frémaux, *Architecture religieuse au xx^e siècle. Quel patrimoine?*, [Actes du colloque *Architecture religieuse du xx^e siècle en France : quel patrimoine?* Lille, 25-26 mars 2004], Rennes/Paris, PUR/INHA, 2007.

2 Liste des bâtiments qu'il a réalisés dans la première partie de sa carrière, Archives nationales (désormais AN), fonds du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, dossier de demandes d'agrément d'architectes, Pierre Pouradier-Duteil, AN 19771065/198.

3 Antoine Chollier (préface), *Exposition d'art chrétien ancien et moderne*, cat. exp. (Grenoble, 25 juin-25 septembre 1935), Grenoble, Arthaud, 1935; René Meunier, « L'exposition d'art chrétien de Grenoble a été inaugurée hier après-midi », *Le Petit Dauphinois*, 26 juin 1935, p. 3.

Pouradier-Duteil, un rapport ambigu à la modernité?

Le premier édifice religieux de Pouradier-Duteil est la chapelle de l'ancien « Petit séminaire du Sacré-Cœur » à Voreppe, construite entre 1931 et 1933 (fig. 1).

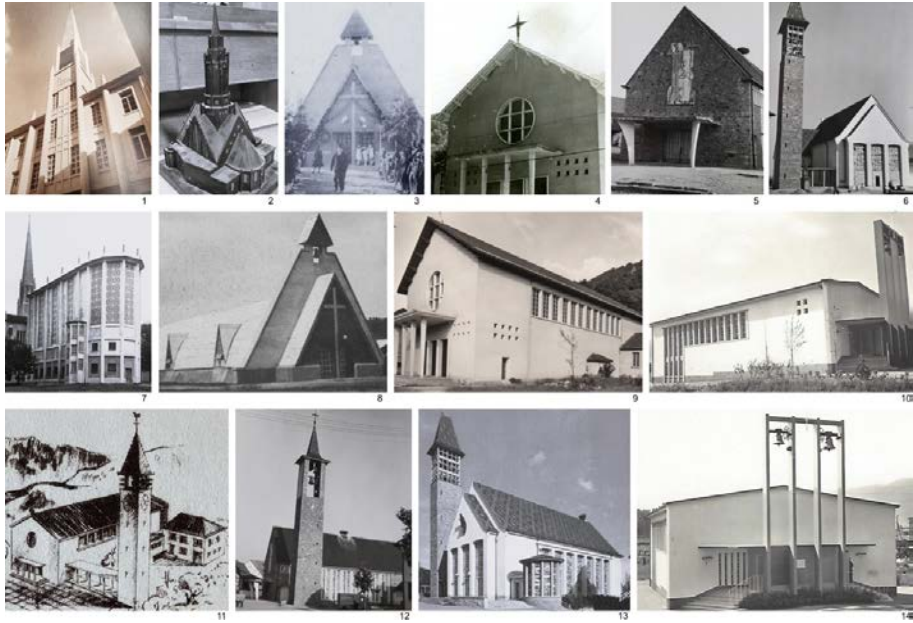


Fig. 1. Édifices religieux construits par Pierre Pouradier-Duteil : 1. Petit séminaire de Voreppe, 2. Projet pour l'église du Rondeau de Grenoble, 3. Église provisoire de Bennwihr, 4. Église de Brignoud, 5. Église d'Illhaeusern, 6. Église de Bennwihr, 7. Petit séminaire de Voreppe, 8. Église provisoire de Bennwihr, 9. Église de Brignoud, 10. Chapelle d'Ingersheim, 11. Projet pour l'église de Brignoud, 12. Église d'Illhaeusern, 13. Église de Bennwihr, 14. Chapelle d'Ingersheim. Sources : Association diocésaine de Grenoble © Patrimoine culturel-Département Isère Fonds Meyer, Archives d'Alsace HR 1916W34502-505-523.

Entièrement en béton armé, elle est remarquable par sa matérialité affirmée et d'immenses verrières faites de vitraux enchâssés dans des claustras. L'influence de l'architecte Auguste Perret y est évidente et place Pouradier-Duteil du côté d'une modernité tempérée. Si la matérialité est nouvelle, le plan reste quant à lui traditionnel, avec une forme basilicale composée d'une nef terminée par une abside semi-circulaire, adapté au rite latin d'avant la réforme. La deuxième référence est historique : la Sainte-Chapelle à Paris (xiii^e siècle) dont Pouradier-Duteil reprend les proportions, illustrant cette hybridation entre modèles anciens et nouveauté architecturale. Après la Seconde Guerre mondiale, l'architecte se tourne du côté de la Suisse alémanique pour y puiser l'inspiration, comme nombre de ses confrères. En effet, cette région, proche de l'Allemagne, connaît un fort renouveau liturgique, mené par le théoricien et liturgiste Romano Guardini. Ses

recherches, conjuguées à celles de l'architecte Rudolf Schwartz, vont conduire à la création de nouveaux espaces pour les édifices catholiques⁴, repris par la suite par des architectes suisses comme Fritz Metzger (1898-1973) et Hermann Baur (1894-1980), puis par les architectes français, dont Maurice Novarina (1907-2002), ayant tous les trois particulièrement influencé Pouradier-Duteil (voir Fig. 1). Le premier, Metzger, a influencé l'église Sainte-Thérèse de Brignoud en Isère, inaugurée en 1954, dont le plan imite celui de l'église Saint-Charles de Lucerne (1933-1934). L'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul d'Illhausern, construite par Pouradier-Duteil entre 1956 et 1957 dans le Haut-Rhin, se rapproche très fortement de l'église de la Toussaint à Bâle (1952-1953) d'Hermann Baur, par son plan et l'utilisation de voûtes transversales. Enfin, la composition de la partie avant de sa « sœur » haut-rhinoise, l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul à Bennwihr (1957-1959), est quasiment une réplique de l'église du Sacré-Cœur d'Audincourt (1949-1951) de Maurice Novarina. S'il puise largement dans ce corpus de références, Pouradier-Duteil mobilise néanmoins un dispositif singulier – une toiture à double pans, marquée, liée à la forme du triangle, utilisée également pour le clocher – dans toutes ses réalisations. Cette forme de toiture est employée de manière archétypale pour l'église provisoire de Bennwihr (fig. 1), dont la forme triangulaire allant jusqu'au sol évoque une sorte de tente, symbole de l'abri primitif de l'homme et du peuple d'Israël dans la Bible⁵. De fait, Pouradier-Duteil utilise très rarement la toiture-terrasse dans ses constructions, excepté pour une école et des immeubles, et jamais dans l'architecture religieuse, contrairement à Fritz Metzger par exemple. Cela s'explique par sa sensibilité au contexte local qui implique de s'adapter aux climats parfois rigoureux, notamment en Alsace, en même temps que cela lui permet de créer une certaine continuité avec l'existant. Il évoque les particularités de l'Alsace, où les habitants sont assez attachés aux traditions, dans un article abordant la Reconstruction dans cette région⁶. Il insiste sur l'importance de respecter certaines formes : « Qu'on s'applique à respecter la silhouette générale des maisons d'Alsace, la pente des toitures, qui est très caractéristique, leur couverture, qui est la tuile plate⁷ », sans pour autant refuser toute forme de modernité; il faut ainsi éviter toute forme de pastiche :

4 Isabelle Renaud-Chamska, « Architecture religieuse et création artistique en France entre 1950 et 1980 », Céline Frémaux, *op. cit.*, p. 77-80.

5 Georges Mercier, *L'architecture religieuse contemporaine en France. Vers une synthèse des arts*, Tours, Mame, 1968, p. 110.

6 Pierre Pouradier-Duteil, « Problèmes de la Reconstruction », *Techniques & Architecture*, n° 3-4, 1949, p. 53-56.

7 *Ibid.*, p. 53.

« Méfions-nous de ces reconstitutions « à l'identique » où la technique moderne montre fatalement quelque part le bout de l'oreille et qui donnent si facilement cette impression de décor de théâtre⁸ ». L'utilisation de la pierre du pays, pour deux de ses églises alsaciennes, ainsi que de tuiles vernissées, accentuent cette hybridation, de manière très franche. Ce choix sera qualifié de peu convaincant par l'abbé Winninger (1920-2016), dans son ouvrage sur les églises construites en Alsace après 1945⁹.

Le renouveau liturgique et architectural du xx^e siècle s'accompagne d'une forte activité artistique, relayée et encouragée par la revue *L'Art sacré* du père Couturier (1897-1954), co-dirigée par le père Régamey (1900-1996), parue jusqu'en 1969. L'architecte dauphinois ne fait pas exception à la règle et cherche lui aussi à faire de ses églises des œuvres d'art totales. Les collaborations qu'il instaure avec des artistes impliqués dans le renouveau de l'art sacré, comme Marguerite Huré (1895-1967) pour les verrières du « Petit séminaire » de Voreppe, participent à cette volonté de s'inscrire dans ce mouvement de renouvellement et à suivre ses Maîtres, en l'occurrence ici Auguste Perret. Pouradier-Duteil revendique cette position dans son article consacré à l'édifice, paru dans *L'Art sacré* : « On voit, par les noms qui précèdent, que les collaborateurs de premier plan n'ont pas manqué pour la construction du séminaire de Voreppe¹⁰ ». D'autres fois, l'appel à des artistes régionaux, comme Jean Coquet pour un chemin de croix à Valchevière, dans le Vercors, ou encore Arlette Laurent-Dray à Brignoud, montre, également, son attention à la création locale. L'architecte se place volontairement à la convergence des scènes artistiques européennes et régionales, ce dont le « petit séminaire » témoigne avec éloquence. Le ferronnier d'art Raymond Subes (1891-1970), ayant collaboré avec des grands noms de l'architecture moderne - Henri Sauvage, Michel Roux-Spitz, Albert Laprade, Jean et Édouard Niermans, notamment - y intervient en même temps qu'un ferronnier grenoblois, William, pour les portes d'entrée du hall conduisant à la chapelle. L'architecte s'en explique dans l'article de *L'Art sacré* : « Depuis la guerre, bien des tentatives intéressantes ont été faites en France pour la renaissance de l'art chrétien. Mais ces tentatives s'étaient manifestées, jusqu'ici, surtout dans la région parisienne, les régions du Nord dévastées par la guerre, etc. À ce cantique de pierre (ou de ciment) le

8 Pierre Pouradier-Duteil, « Problèmes de la Reconstruction », *art. cit.*, p. 53.

9 Paul Winninger, *Art sacré et nouvelles églises en Alsace de 1945 à la fin du siècle*, Strasbourg, ERCAL Publications, 1995, p. 107.

10 Pierre Pouradier-Duteil, « Le séminaire de Voreppe », *L'Art sacré*, n° 5, novembre 1935, p. 22.

Dauphiné veut essayer, lui aussi, de joindre sa voix¹¹ ». L'architecte souhaitait clairement devenir celui par qui la modernité serait introduite dans sa région.

La simplicité comme retour à la foi primitive?

Une des caractéristiques de l'architecture religieuse de Pouradier-Duteil, d'ailleurs conforme aux tendances générales de la période, tient à la simplification des formes. Faisant moins appel aux détails moulurés et aux ornements, les architectes privilégient les jeux de lumière sur des volumes simples. Si cela s'explique en partie par les conditions d'après-guerre, le manque de moyens et la pénurie des matériaux¹², cette évolution est également liée à la volonté du Clergé de revenir aux essentiels de la foi catholique, par une plus grande sobriété : « Il [l'édifice] devra prêcher lui-même les vérités que le prêtre prêche à ses fidèles : vertus évangéliques d'humilité, de pauvreté, de simplicité¹³ ». On observe ainsi une évolution du plan des édifices religieux chez Pouradier-Duteil, notamment pour le chœur ; si le chevet est encore de forme semi-circulaire à l'église de Brignoud, en Isère, il devient plat pour les églises du Haut-Rhin, dès les premiers plans dessinés en 1953 de l'église d'Illhaeusern. La chapelle d'Ingersheim (fig. 2), construite entre 1958 et 1959, marque l'achèvement de cette réflexion : elle adopte une forme trapézoïdale, dont le côté le plus court, celui du sanctuaire, concentre le regard vers le saint sacrifice de la messe. La façade concave de l'entrée, une innovation chez Pouradier-Duteil, invite quant à elle les paroissiens à entrer. Il y a ici corrélation entre renouveau liturgique, faisant participer l'assemblée aux célébrations eucharistiques et cherchant une plus grande ouverture sur le monde extérieur, et la réflexion de l'architecte. Cette simplification se poursuit dans l'élévation. La comparaison entre l'intérieur de la chapelle de Voreppe (fig. 3) et celui de l'église de Brignoud (fig. 4), inaugurée vingt ans plus tard, illustre la transformation de l'écriture architecturale de Pouradier-Duteil, toujours marquée par des inspirations traditionnelles et régionales. Cette église iséroise d'après-guerre sera une étape vers la complète liberté du trait atteinte à la chapelle d'Ingersheim, mais déjà annoncée par l'église provisoire de Bennwihr. Dans les années 1930, l'architecte, comme beaucoup de ses contemporains, donne à la décoration, et notamment celle du chœur,

11 *Ibid.*, p. 21-22.

12 Danièle Voldman, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954 : histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

13 Yves Sjöberg, *Mort et résurrection de l'art sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1957, p. 136.

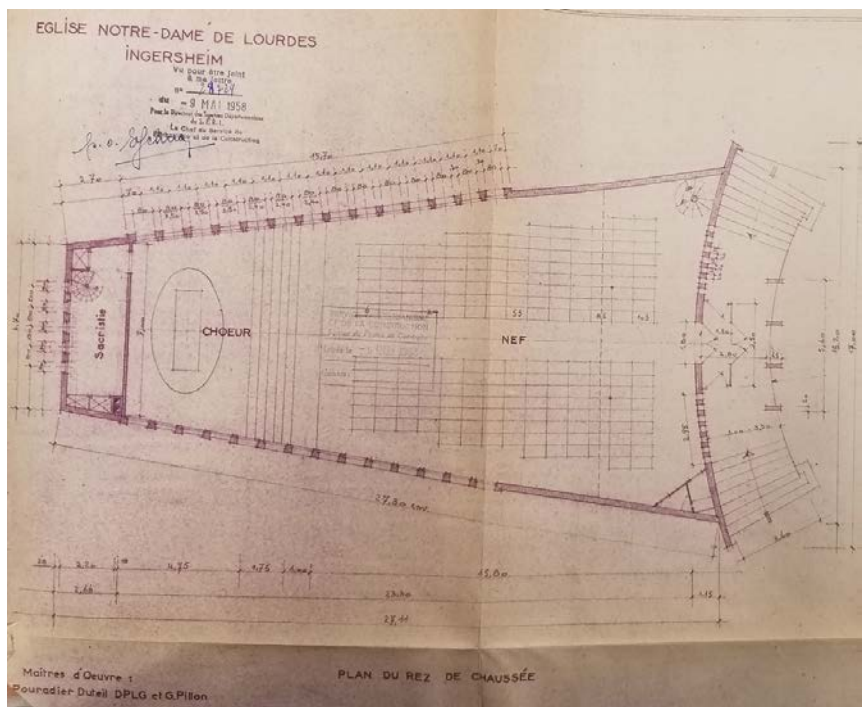


Fig. 2. Plan du rez-de-chaussée de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Ingersheim, Pouradier-Duteil, 1958, Archives municipales d'Ingersheim 1D4.1.



Fig. 3. Vue de l'intérieur de la chapelle du Petit séminaire du Sacré-Cœur de Voreppe, album de l'inauguration, Archives diocésaines de l'Isère, document non coté.



Fig. 4. Vue de l'intérieur de l'église Sainte-Thérèse de Brignoud, Fonds Meyer, document non coté © Patrimoine culturel-Département Isère.

une importance considérable, ce qui se traduit par une profusion de détails. La chapelle d'Ingersheim de Voreppe, qui prend place dans un édifice destiné à l'éducation de futurs prêtres, se doit de transmettre les dogmes de l'Église catholique. Les portes en fer forgé reprennent ainsi les symboles eucharistiques du pain et du vin avec le blé et le raisin. L'ambon réalisé par Raymond Subes montre une représentation du Sacré-cœur couronné d'épines. L'autel, sculpté par Henri Charlier (1883-1975), est orné des trois principales scènes de sacrifice de l'Ancien Testament, d'Abel, Abraham et Melchisedech. Les objets liturgiques placés sur l'autel, tous dessinés par l'architecte, sont constitués de grosses billes transparentes, donnant une certaine préciosité à l'ensemble, le tout étant « sacralisé » par un rideau placé derrière le sanctuaire. L'église Sainte-Thérèse de Brignoud est, à l'inverse, très sobre, simplement marquée par un autel monumental trônant au milieu du chœur surélevé. La décoration consiste en un grand crucifix foncé placé à l'arrière et se détachant sur un fond blanc, mis en valeur par la colonnade faisant le tour de l'édifice. Les vitraux sont eux aussi d'une grande sobriété. Pour les églises du Haut-Rhin, l'architecte revient à une décoration plus colorée et plus ornementale, proche de celle de Voreppe. Il emploie de grands vitraux avec des arabesques et des couleurs vives, des peintures religieuses figuratives et un dais artistique au-dessus de l'autel, contribuant à magnifier l'espace sacré.

Les œuvres, pièces de mobilier et autres objets créés par des artistes sollicités par Pouradier-Duteil évoluent également vers plus de simplicité et d'abstraction. Les chemins de croix prévus pour la chapelle d'une maison pour enfants convalescents dans le Vercors (1932-1934) par Jean-Georges Cornélius (1880-1963)

et pour le « petit séminaire » par Henri Charlier dans les années 1940, font apparaître des personnages très expressifs au dessin réaliste. Au contraire, celui de l'église de Bennwihr, peint sur des plaques par l'artiste Paul Martineau (1929-2014) du groupement d'artistes *Les Artisans du sanctuaire*, convoque des figures plus abstraites, simplement esquissées. Dans une chapelle latérale de cette même église, un tableau représentant une *Pietà* utilise une écriture encore réaliste, tandis que le tableau situé derrière l'autel de la chapelle d'Ingersheim, représentant Notre-Dame-de-Lourdes et sainte-Bernadette, fut très mal accueilli par le curé de la paroisse en raison de son abstraction. Cette incompréhension illustre que les attentes du clergé et les intentions des artistes peuvent parfois diverger comme avait pu le démontrer le scandale provoqué en 1950 par le crucifix réalisé par Germaine Richier à l'église Notre-Dame-de-toute-Grâce à Passy¹⁴. Les défenseurs de l'art abstrait voient dans la non-figuration un meilleur moyen d'atteindre les réalités invisibles et souhaitent s'ouvrir aux expressions artistiques contemporaines, mais certains croyants n'y adhèrent pas et s'opposent même au fait de solliciter des artistes n'appartenant pas à la religion chrétienne¹⁵. Pouradier-Duteil pour sa part ne prend pas position, laissant s'exprimer au sein du même édifice des artistes de sensibilités différentes.

« Faire de l'espace fermé partie intégrante de l'espace infini¹⁶ »

La simplicité recherchée ne doit cependant pas enlever le caractère sacré de l'édifice, qui doit contribuer à porter les fidèles dans leur prière. L'architecte doit ainsi concilier pauvreté et sensibilité, et passe beaucoup, pour cela, par l'utilisation du vitrail. C'est ce qu'évoque, en 1957, l'historien Yves Sjöberg dans son ouvrage *Mort et résurrection de l'art sacré* : « Le vitrail [figuratif, traditionnel] atteint sa fin qui, après avoir sollicité le sens sacré du beau, s'évanouit dans la

14 À l'ouverture de l'église de Notre-Dame-de-Toute-Grâce à Passy, le crucifix de Germaine Richier (1902-1959) cristallise les conflits entre tenants d'une certaine tradition et défenseurs d'expressions plus contemporaines. Le philosophe et critique littéraire Gabriel Marcel (1889-1973) le qualifie de « rameau rachitique et couvert d'une espèce de moisissure » ; Camille Bourniquel, « La Querelle de l'art sacré », *Esprit*, n° 183, 1951, p. 563.

15 Françoise Perrot, « Art sacré », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne], disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-sacre/>, (consulté le 17/01/2025).

16 Marcel Breuer, article sans titre, *L'Architecture d'aujourd'hui*, juin-juillet 1963, p. 108, cité par Claude Massu, « L'architecture religieuse entre invention et tradition », Céline Frémaux, *op. cit.*, p. 136.

conscience, pour laisser la place à l'action des réalités spirituelles¹⁷ ». Il est parfois avancé l'argument selon lequel le caractère abstrait des verrières pourrait favoriser la concentration du fidèle dans sa prière¹⁸. Pour Yves Sjöberg, « le vitrail, par sa vertu propre, réussit à réconcilier ces deux frères qui n'eussent jamais dû être ennemis : l'art figuratif et l'art abstrait¹⁹ ». Telle semble être la conviction de Pouradier-Duteil qui accorde une importance particulière aux vitraux dès sa première œuvre religieuse, la chapelle de Voreppe. Il y crée une ambiance lumineuse comparable à celle de la Sainte-Chapelle à Paris grâce à onze baies de douze mètres de haut, composées d'un canevas serré de carreaux colorés, rappelant la démarche de Marguerite Huré qui, au même moment, cherche à renouveler l'art du vitrail susceptible d'apporter, selon elle, la qualité lumineuse, l'ornementation et la coloration de l'espace, et donc de créer une sorte de symphonie lumineuse²⁰. À Voreppe, où elle intervient entre 1933 et 1934 à l'invitation de Pouradier-Duteil qui dessine la structure des verrières, elle associe les couleurs à un thème particulier, celui de la vie du prêtre, de sa naissance à sa mort. Elle utilise ainsi des bleus clairs, des dorés et des blancs pour l'enfance, des rouges pour l'accomplissement des œuvres de la vie religieuse et des bleus nuits pour le retour au ciel. Si Marguerite Huré poursuivra cette recherche sur le pouvoir psychologique des couleurs, il n'en demeure pas moins que les vitraux de Voreppe tiennent une place particulière dans son œuvre, mais aussi dans l'histoire du vitrail au xx^e siècle car, « premier exemple de l'introduction de la symbolique non-figurative dans l'art sacré contemporain²¹ », ils marquent le passage à l'abstraction. La seconde église de Pouradier-Duteil, celle de Brignoud, accorde aussi de l'importance à la lumière, avec de grandes bandes ajourées placées en haut des murs. Les vitraux se composent de simples briques de verre carrées, de couleurs différentes, sans nuance ni trait noir à l'intérieur comme c'était encore le cas à Voreppe. Il y est simplement inscrit, en lettres majuscule, le vocable de l'église, « STE THERESE ». La franchise des couleurs et le nombre réduit de teintes créent une ambiance joyeuse et colorée, mais sans atteindre

17 Yves Sjöberg, *op. cit.*, p. 208.

18 Présentation des verrières de la chapelle de Voreppe dans Val. Cordier, « Les vitraux de Voreppe », *Bulletin des religieuses de Sainte Françoise Romaine*, avril 1934.

19 Yves Sjöberg, *op. cit.*, p. 216.

20 Véronique Chausse, « Marguerite Huré et le décor des claustras entre 1924 et 1933 : contribution à la modernité », actes du colloque *Art, Technique et Science : la création du vitrail de 1830 à 1930* (Liège, 11-13 mai 2000], Stavelot, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2008.

21 Georges Mercier, *L'art abstrait dans l'art sacré*, Paris, Éditions de Boccard, 1964, p. 139.

la vibration mystique de Voreppe. Les églises alsaciennes de Pouradier-Duteil, laissent une place majeure aux vitraux, contribuant à donner une atmosphère englobante proche de celle de la chapelle de Voreppe. Le grand pan vitré des églises de Bennwihr et Illhaeusern, tout comme les doubles demi-pans vitrés à Ingersheim, apportent à la fois luminosité et sacralité par le seul jeu d'arabesques et de couleurs. D'ailleurs, au-delà des seuls vitraux, la couleur est partout. Les murs de la chapelle de Voreppe étaient peints en rose, ceux de l'église de Bennwihr en jaune contrastant avec le plafond bleu et les poutres en rouge²² (fig. 5).

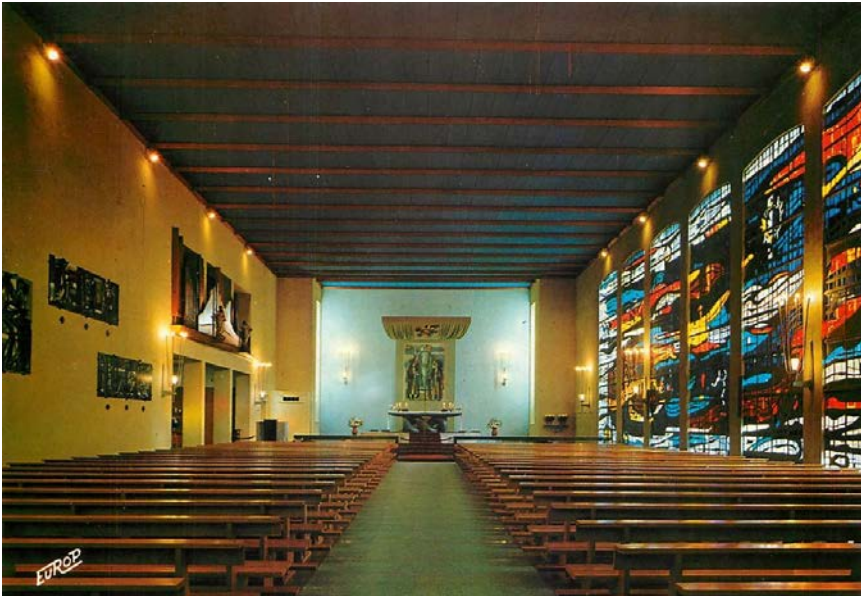


Fig. 5. Carte postale de l'intérieur de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Bennwihr © coll. part.

À Illhaeusern, c'est la pierre rose du pays qui apporte la couleur, en vis-à-vis d'une paroi ajourée traitée dans des tons orangés. L'église de Brignoud fait de nouveau exception par l'omniprésence de la couleur blanche, mettant d'autant plus en valeur le mobilier sombre²³ et les vitraux aux couleurs franches. Cet édifice apparaît définitivement comme un moment de tâtonnement, voire d'hésitation,

22 La polychromie intérieure de l'église a été grandement modifiée par la restauration de l'architecte Jacques Prioleau, privilégiant la couleur blanche sur toutes les surfaces, ne conservant que quelques touches d'un bleu sombre jouant avec les teintes froides des vitraux. (Présentation du fonds d'archives de Jacques Prioleau, Archives départementales de Côte-d'Or, Fonds d'origine privée : 149J 1-286)

23 Photographies du fonds Meyer, Service du patrimoine de l'Isère, Grenoble.

de la part de Pouradier-Duteuil qui semble être plus que jamais à la recherche d'une nouvelle écriture architecturale, mais qui laissera rapidement s'exprimer son engouement initial pour les espaces colorés. Cette « dévotion » à la couleur, inspirée de l'art médiéval, est clairement exprimée en 1935 dans l'article qu'il consacre « petit séminaire ». Évoquant la croix sculptée par Henri Charlier il évoque « les bonnes époques où l'on ne craignait pas d'employer la couleur²⁴ », s'empressant d'ajouter que « l'art affadi du XIX^e siècle [...] a fait perdre de vue cet usage savoureux qui faisait peindre et dorer du haut en bas les portails de nos cathédrales gothiques » et plaidant un retour « à ces traditions qui rendraient à notre architecture et à notre sculpture monumentales santé et vigueur²⁵ ».

Cette nécessité de créer un espace sacré s'accompagne, au sortir de la guerre, d'un besoin de s'intégrer davantage dans la société, c'est pourquoi les édifices religieux deviennent, d'une manière générale, moins ostentatoires et moins reconnaissables. L'architecture de Pouradier-Duteil ne fait pas exception : la chapelle d'Ingersheim tend à passer inaperçue au milieu des habitations, simplement signalée par la structure métallique de son clocher. À ce moment particulier de l'histoire récente où l'Église cherche à trouver sa place dans une société qui évolue tout en gardant sa nature transcendante, une manière de participer à la vie villageoise consiste en l'adjonction de nouveaux espaces : salles pour l'éducation par le catéchisme, pour l'accomplissement des œuvres de bienfaisance, pour le scoutisme, sans oublier le logement du prêtre. Cet ensemble est parfois accompagné d'un jardin ouvert à tous, contribuant à intégrer l'église au village. Pouradier-Duteil s'y emploie à Illhaeusern, où son action est facilitée par le fait qu'il dessine le groupe scolaire adjacent. De même à Bennwihr, il reconstruit la mairie, à côté de l'église, le tout devant créer une unité visuelle symbolisant la renaissance de ces bourgades dévastées.

L'architecte Pierre Pouradier-Duteil a cherché à concilier à sa manière, avec conviction mais sans dogmatisme, les exigences de son siècle – le XX^e – en matière d'art et d'architecture religieuse. Il n'a eu de cesse de faire évoluer son écriture architecturale, s'ouvrant aux innovations de l'Entre-deux-guerres et de la Reconstruction. Il n'explicita sa démarche qu'à de rares occasions, avec seulement deux articles publiés en son nom et aucune archive écrite conservée, ce qui invite l'historien à la comprendre uniquement au travers des œuvres réalisées et des quelques dessins qui nous sont parvenus²⁶. Si celles-ci sont

24 Pierre Pouradier-Duteil, « Le séminaire de Voreppe », *art. cit.*, p. 22.

25 *Ibid.*

26 Fonds Pouradier-Duteil, Archives départementales d'Isère, 86J.

éloquents sur le caractère éminemment moderne de certains points de sa recherche (usage quasi-exclusif du béton, sensibilité avec les démarches d'Auguste Perret ou de Maurice Novarina), le recours à des formes plus régionales (par exemple les toitures), brouille le caractère novateur de son architecture. C'est probablement une des raisons pour lesquelles cet architecte a été quelque peu oublié des générations suivantes. Le caractère synchrétique de ses constructions, empêche de le placer à l'avant-garde des architectes du ^{xx}^e siècle, même à l'échelle régionale, à la différence par exemple d'Henry-Jacques Le Même en Haute-Savoie. Le destin contrasté des réalisations de Pouradier-Duteil est à l'image de celui de l'architecture religieuse du ^{xx}^e siècle. Ses deux œuvres majeures, celles de Voreppe et de Bennwihr, appréciées des visiteurs²⁷ et de ceux qui les fréquentent²⁸, bénéficient en effet d'une reconnaissance patrimoniale au titre du label Architecture contemporaine remarquable. Ce sont pourtant elles qui associent de manière frappante lignes modernes et caractéristiques régionales. La première est une ode au béton armé, inspirée d'Auguste Perret, mais à laquelle Pouradier-Duteil a adjoint des toitures en tuiles conformes à la tradition locale. La seconde reprend une composition typique de Maurice Novarina, séparant baptistère, façade d'entrée et campanile, mais associée ici à une grande toiture alsacienne, recouverte de tuiles vernissées. Le sort réservé à la chapelle d'Ingersheim de Voreppe est moins heureux. Abandonné depuis de nombreuses années, l'édifice sera bientôt détruit et remplacé par une résidence pour séniors. La baisse constante du nombre de paroissiens est-elle la seule raison ayant conduit à cette décision? Le devenir de la chapelle aurait-il été différent si elle avait présenté des caractéristiques davantage « régionales » qui remportent souvent davantage l'adhésion des populations? Autrement dit, le caractère plus radical – toute proportion gardée – de l'architecture de Pouradier-Duteil est-il ici à l'origine de sa propre disparition? Toute réponse écraserait un débat éminemment complexe, mais le simple fait de considérer cette hypothèse renvoie aux enjeux patrimoniaux qui entourent des architectures à la fois déjà « anciennes » mais pas encore tout-à-fait « historiques », et qui, comme certaines œuvres de Pouradier-Duteil, portent le « péché originel » de n'avoir souhaité choisir ni entre innovations et permanences, ni entre culture universelle et identité locale de l'architecture.

27 Commentaires et avis laissés sur différents sites internet.

28 Investissement des associations qui veillent à leur sauvegarde.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Céline Papat, *L'architecture religieuse selon Pierre Pouradier-Duteil (1897-1961). Vers une hybridité architecturale*, mémoire de Master 2 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, 2021-2022.

LORSQUE LE CLOCHER DISPARAÎT : LA RECONSTRUCTION PARTIELLE DES ÉGLISES NORMANDES APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE

ESPÉRANCE HOUDAN

Bombardements alliés, combats à terre et représailles allemandes; on considère qu'environ 20 000 civils normands périrent dans les semaines de la Bataille de Normandie¹. On peut parler des églises normandes comme de véritables martyres de la Seconde Guerre mondiale; dans le seul département de la Manche, sur 600 églises paroissiales, environ 300 sont sinistrées, dont 70 gravement². Les lendemains de la guerre offrirent donc l'occasion d'un renouvellement total des campagnes sinistrées et des villes bombardées. Beaucoup espéraient l'avènement des principes de la Charte d'Athènes élaborés avant le début des hostilités³. Le souvenir de la Première Reconstruction, après la Première Guerre, méprisée tant par la plupart des membres du clergé que par la majorité des architectes et théoriciens, reste présent dans tous les esprits⁴. Référence permanente, elle est associée à l'immobilisme, aux pastiches, à la copie de styles historiques, et sert de repoussoir pour valoriser une conception moderniste de la reconstruction des églises en 1945. La tentation est forte, après le traumatisme des bombardements, de retrouver le passé⁵, d'aspirer à reconstituer le patrimoine religieux à l'identique, et cela en particulier dans les départements normands, zones rurales où les populations, très pratiquantes, sont attachées à leur église. Toutefois, nous le verrons, plusieurs facteurs vont à l'encontre de la reconstruction à l'identique : d'abord les doctrines mises en avant par

1 François Passera, Jean Quellien, *Les Normands dans la guerre, Le temps des épreuves 1939-1945*, Paris, Tallandier, 2021.

2 John Barzman, Corinne Bouillot, Andrew Knapp, *Bombardements 1944 : Le Havre, Normandie, France, Europe*, Rouen, Presses universitaires de Rouen, 2016.

3 Le Corbusier, (discours liminaire de Jean Giraudoux), *La Charte d'Athènes*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, 1943.

4 Patrice Noviant, Jacques Rosen, Bruno Vayssière (dir.), *Les trois reconstructions : 1919-1940-1945*, Paris, Institut français d'architecture, 1983.

5 Archives de la Manche, *Une Renaissance au xx^e siècle, la Reconstruction de la Manche (1944-1964)*, Nonant/Saint-Lô, Éditions OREP/Archives de la Manche, 2011.

le gouvernement, et soutenues même par les Monuments historiques, qui encouragent au modernisme⁶; ensuite l'évolution liturgique qui pousse les architectes à réfléchir à de nouveaux aménagements et plans pour répondre à une pratique religieuse changée, enfin des raisons financières et pratiques. À l'appétence des architectes de l'après-guerre à élaborer une théorie neuve, s'est confrontée, dans la pratique, l'impossibilité d'uniformiser et de répondre de la même manière à tous les cas de figure. Entre la restauration à l'identique, très coûteuse, et en quelque sorte dépassée, et la destruction totale au profit d'un édifice *ex nihilo*, la proposition de la reconstruction partielle germe dans l'esprit de quelques architectes-reconstructeurs, comme solution viable, innovante, et surtout conciliatrice⁷. En Normandie, il existe de nombreux cas de reconstruction partielle d'édifices religieux ayant été en partie sinistrés par la violence des combats. Entre-deux décevants, équilibres subtils, ou bien pastiches, que peut-on dire de ces reconstructions composites? Ces cas d'étude se placent également dans un contexte plus large, celui du xx^e siècle qui voit naître de nouvelles théories sur l'utilisation des ruines, la gestion des éléments manquants, la restauration des bâtiments anciens, notamment à l'aune de la Charte d'Athènes. Quelles contraintes et convictions menèrent finalement des architectes-concepteurs à opter, dans le cas des églises, pour des recompositions mêlant passé et innovation, mémoire et réinvention, ruines et formes nouvelles? Les défis sont de taille lorsqu'il s'agit de penser un dialogue entre bâti ancien et bâti neuf, comme le pressent le rédacteur en chef de la revue *Art Sacré* en 1956 à propos d'une église normande partiellement reconstruite : « La tâche de l'architecte était d'autant plus difficile que sa liberté était limitée par des éléments déjà existants⁸. »

S'adapter aux contraintes formelles, théoriques et budgétaires

Il est évident que ce qui préside le plus largement au choix de telle ou telle modalité d'intervention architecturale, encore plus dans les temps troublés de l'après-guerre, sont des contraintes multiples : budgétaires, formelles, théoriques. Elles régissent le monde des architectes reconstructeurs d'églises en France, et, nous allons le voir, en particulier dans le cas de la Normandie. À

6 Anatole Kopp, Frédérique Boucher, Danièle Pauly, *L'architecture de la reconstruction en France, 1945-1953*, Paris, Éditions du Moniteur, 1982.

7 Anatole Kopp, Frédérique Boucher, Danièle Pauly, *op. cit.*

8 Françoise Causse, *La revue L'Art sacré. Le débat en France sur l'art et la religion (1945-1954)*, Paris, Cerf, 2010.

partir de 1945, la restauration *post-bellica* est un long processus réflexif durant lequel la théorie guide la pratique et celle-ci, une fois expérimentée, sert à éclairer certains aspects de la théorie, à vérifier là où elle est applicable et là où elle a besoin d'être adaptée. L'effort de reconstruction se fait en parallèle d'un travail de réparation morale, de soin des blessures. Les injonctions étatiques ne manquent pas de contradictions quant au programme concernant les églises. D'un côté, sur le plan théorique, on pousse les maîtres d'œuvre à faire preuve d'originalité et de modernité pour sortir des schémas établis et faire passer des programmes modernistes dans le domaine de l'architecture religieuse⁹. Depuis les années 1930, les restaurations à l'identique sont souvent blâmées pour leur conformisme et leur manque d'intérêt architectural et artistique. Toutefois, d'un autre côté, soucieux des finances publiques, le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme impose des contraintes techniques, ou bien incite à économiser en conservant un maximum de matériaux d'origine et de bâti restant, ce qui limite *de facto* la liberté architecturale. En effet, pour des raisons budgétaires, les architectes sont souvent sommés, en attendant toute décision quant aux projets de reconstruction, de conserver coûte que coûte le bâti subsistant. Cela ne s'arrête pas là. La main d'œuvre et les matières premières manquent cruellement dans l'ensemble du¹⁰. Assez tôt, les autorités publiques incitent par conséquent à réfléchir à des manières de réutiliser les éléments de bâti subsistant dans les nouveaux projets de construction. Cette réutilisation peut prendre des formes très variées et pousser notamment, dans certains cas de figure, à faire sauter des pans de mur entiers, ou autre élévation subsistante, afin de récupérer les gravats de l'ensemble de l'édifice pour en édifier un nouveau. De plus, l'État exprime des exigences particulières, et oblige par exemple les architectes à s'appuyer sur les « fondations existantes » pour restaurer ou reconstruire un édifice. Si cette clause n'est pas respectée, l'administration prélève 3% de pénalités sur le montant de la créance. On le voit, la contrainte est avant tout financière. Le premier réflexe, pour des raisons budgétaires et administratives, est d'identifier les éléments endommagés, d'essayer de les maintenir pour économiser sur le budget de travaux, et de calculer ce que coûterait leur remplacement quand il s'avère nécessaire. Une fois ce calcul fait, et donc le montant des indemnités pour l'édifice fixé, l'architecte en chef ayant été choisi pour la reconstruction

9 Nicolas Coutant, Claire Maingon, *Modernité sacrée - Aspects du renouveau de l'art sacré en Normandie (1920-1960)*, Rouen, PURH, 2017.

10 Archives de la Manche, *Une Renaissance au xx^e siècle, la Reconstruction de la Manche (1944-1964)*, op. cit.

peut soumettre des propositions architecturales au ministère et demander son accord de principe, comme dans le cas de l'église de Sainteny, dans la Manche. Dirigés par Jean Michalon, les travaux concernent principalement le chœur, entièrement reconstruit, tandis que le reste de l'édifice est restauré. L'architecte reconstruteur explique que des contraintes budgétaires l'ont encouragé à conserver un maximum le bâti ancien, partiellement sinistré, et qu'il a dû trouver des solutions pour rendre harmonieuse l'alliance entre le chœur et la tour-clocher neufs et les parties anciennes restaurées. À la lecture des dossiers d'archives concernant les églises sinistrées, on observe le rôle prégnant des experts chargés d'évaluer l'état des destructions et de rédiger des rapports concernant les parties à restaurer et les aides financières que cela implique. Le montant des dommages de guerre est calculé en fonction de ces destructions, et non pas en fonction du projet, moderniste ou pas, de l'architecte-reconstruteur¹¹. En fait, le montant de la créance commande le format du programme. C'est la restitution de l'édifice précédent qui sert de base au calcul de l'indemnité de dommage de guerre pour chaque bâtiment. Le plan de reconstruction et d'aménagement (PRA) reste très exigeant quant à la prise en compte de l'ancien édifice ou de ce qu'il en reste en termes de bâti. D'ailleurs, les premiers éléments trouvés dans chaque dossier sont des plans de l'état ancien de l'édifice, et des « devis à l'identique ». Dans le cas de l'église de Saint-Hilaire du Harcouët, dans la Manche, le devis à l'identique, établi par Jacques Prioleau, est très détaillé. On y sent le souci de l'économie : « la restauration des granits sera limitée aux parties gravement endommagées par le feu et l'éclatement du granit. Les bases des colonnes seront purement et simplement retaillées suivant un tracé octogonal, d'un diamètre inférieur à celui des anciennes bases, et sans chercher la régularité absolue¹² ». Ailleurs, un architecte se voit essuyer le refus du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme de financer la restauration du clocher, le MRU considérant que son état n'est pas assez critique pour valoir des crédits¹³. La dépense concernant les réfections à effectuer est fixée, au franc près, dans le devis envoyé au MRU. Puisque le versement des indemnités, dont le montant est fixé en fonction de la valeur du bien au moment du sinistre,

11 *Ibid.*

12 Archives départementales de la Manche, fonds du Chanoine Pinel (169 J), Saint-Hilaire-du-Harcouët.

13 Archives départementales de la Manche, fonds du Chanoine Pinel (169 J), Couvains. À l'église Notre-Dame de Couvains, l'architecte Jacques Prioleau se voit essuyer le refus du MRU de financer la restauration du beffroi, le MRU considérant que son état n'est pas assez critique.

est subordonné à la reconstruction du bien détruit, c'est la tâche première de l'architecte que d'identifier ces dommages et de s'atteler à les corriger. Ce n'est que dans le surplus de ces indemnités en fait que l'architecte peut trouver un budget pour des variations architecturales ou parfois quelques innovations. On voit dès lors pourquoi, pour des raisons budgétaires, il n'est pas évident pour l'architecte de sortir des fondations et du bâti restant.

La reprise des éléments d'architecture locale

Cette période de la Reconstruction, propice à la mise en place de nouveaux volumes pour les églises, s'accompagne de la reprise d'éléments de l'architecture religieuse locale (appareillage en pierre, chevet plat, clocher en bâtière...). Cette tendance s'inscrit, nous l'avons vu, dans une démarche mémorielle d'accompagnement des populations traumatisées par les violences de la guerre. Elle se justifie également par des contraintes formelles. Tout d'abord, certains types de pierre ou autres matériaux sont plus aisés à trouver en Normandie, territoire très calcaire. Ensuite, les éléments typiques de l'architecture normande, comme le clocher en bâtière, sont adaptés aux conditions météorologiques et topographiques de la région. Un clocher en bâtière est constitué d'un toit « simple », à deux pentes peu inclinées. La plus grande concentration de clochers en bâtière de France se situe dans la région de Basse-Normandie, dont plus de 340 exemples se trouvent dans le seul département de la Manche¹⁴. Dans le cas des églises normandes partiellement reconstruites, rares sont les clochers adoptant un autre forme. Presque systématiquement, les architectes reconstruteurs optent pour la « solution en bâtières » lorsqu'il faut restaurer ou reconstruire le clocher de l'édifice sinistré. C'est le cas à l'église de Saint-Georges-Montcocq. Lors des combats de la Libération, le clocher, poste d'observation privilégié de la ville de Saint-Lô, est détruit. Il est reconstruit en bâtière dès mai 1947 et une plaque apposée mentionne qu'il a été le premier clocher reconstruit de France. Pour l'église de Saint-Georges de Bohon (Manche) où les débats font rage concernant la forme de clocher à adopter, Paul Koch, responsable national désigné par le MRU pour les édifices religieux, appuie la position de l'architecte qui veut opter pour le clocher en bâtières pour des raisons techniques (évacuation des eaux de pluie, cohérence avec le reste du bâti) mais aussi pour des raisons esthétiques (harmonie architecturale, dimension régionale). Dans une

¹⁴ Archives de la Manche, *Une Renaissance au xx^e siècle, la Reconstruction de la Manche (1944-1964)*, op. cit.

lettre datée du 30 septembre 1958, il précise : « Puisque vous avez opté pour une construction d'esprit traditionnel, il faut aller jusqu'au bout ou faire une construction moderne¹⁵ ». La question des matériaux est particulièrement intéressante dans le cas des églises partiellement reconstruites, puisque pour compléter des parties manquantes, il faut retrouver les matériaux adaptés, et ceci dans une période de pénuries de matières premières. Le béton, mis en avant par les architectes depuis plusieurs décennies et favorisé par le gouvernement pour des raisons financières¹⁶, pose parfois problème dans des régions du nord de la France. On se questionne encore largement sur les qualités du matériau et son adaptation au climat régional. En effet, chauffer des volumes dont les cloisons sont en béton est plus difficile que lorsque les murs sont en pierre ou en granit. Par ailleurs, la résistance à la pluie n'est pas la même pour le béton que pour d'autres matériaux habituellement utilisés en Normandie et cela interroge dans le cas des églises situées dans une région très pluvieuse. En fait, souvent, c'est l'alliance d'un matériau ancien, dont on a conservé des stocks, avec un matériau neuf, utilisé comme soutien de la structure principalement, qui est choisie. Ainsi, à Saint-Hilaire-du-Harcouët (Manche), un plan de reconstruction et d'aménagement est dressé, prévoyant la reconstruction des parties supérieures de l'église sous la direction de Henri Delaage¹⁷. Les parties restaurées se démarquent par leurs matériaux : le granit du ^{xx}^e siècle contraste visiblement avec le calcaire du ^{xix}^e siècle. À l'église Saint Pierre et Saint Paul de Villiers-Fossard (fig. 1), il ne reste après la Bataille de Normandie que le clocher et le toit à bâtière. Les travaux de reconstruction commencent en 1951, d'après les plans de Guy Pison, architecte en chef du Calvados¹⁸. L'église, restaurée dans un style assez novateur, donne un usage tout à fait intéressant du béton puisque ce dernier est assumé comme matériau à part entière, mais cela en parallèle de la pierre normande. La maçonnerie allie en effet un appareillage de moellons de pays, et de béton armé. La façade ouest de l'édifice est appareillée en arête de poisson et un auvent, en béton, abrite un portail, tandis que le chevet est entièrement en pierre. L'intérieur même de l'église montre cette double matérialité : la voûte est supportée par des poutres ainsi que des « droits » en béton.

15 Archives départementales de la Manche, fonds du Chanoine Pinel (169 J), Saint-Georges de Bohon.

16 Patrice Gourbin, *Les Monuments historiques de 1940 à 1959. Administration, architecture, urbanisme*, Rennes, PUR, 2008.

17 Archives départementales de la Manche, fonds du Chanoine Pinel (169 J), Saint-Hilaire-du-Harcouët.

18 Archives départementales de la Manche, fonds du Chanoine Pinel (172 J), Villiers-Fossard.

Laissé apparent, le béton apparaît ici comme le support de la pierre, formant une alliance solide et originale. Au contraire, pour l'église Saint-Rémy de Quibou (fig. 2), Yves Cochapain opte pour la séparation formelle des deux matériaux; la nef de l'église est entièrement parée de pierre en arête de poisson, tandis que la partie vitraillée du chœur est structurée par du béton apparent.



Fig. 1. L'église Saint-Pierre Saint-Paul de Villiers-Fossard @ Wikimanche, 2011.



Fig. 2. L'église Saint-Rémy de Quibou @ Wikimanche, 2012.

L'attachement à la silhouette traditionnelle des églises

Au regard des dizaines d'édifices religieux reconstruits qui constituent le corpus de l'étude dont est tiré cet article¹⁹, il est frappant d'observer combien, en contradiction avec d'autres églises de facture moderne édifiées dans les années 1930 et après²⁰, elles conservent pour la grande majorité la silhouette traditionnelle d'une église de village. Les différents styles d'église existant en Normandie semblent avoir subsisté à la reconstruction puisque, bien souvent, les architectes décident de garder « l'esprit » de l'édifice. Ainsi à Saint-Martin de Sourdeval (Manche), l'église construite à la fin du XIX^e siècle est en grande partie détruite lors de la contre-attaque de Mortain en août 1944. Subsistent le clocher en granit et des pans de mur des chapelles du transept. L'architecte Jean Tandeau de Marsac (1904-1980) n'hésite pas à moderniser l'intérieur de l'édifice, notamment grâce à des vitraux de l'atelier du maître-verrier Max Ingrand, membre des Ateliers d'Art sacré. Toutefois il décide de faire reconstruire les façades de l'église en leur laissant leur style néo-roman²¹ (fig. 3). De même à Saint-Gilles (Manche), l'église, d'origine romane et antérieure à la cathédrale de Coutances qui en a le patronage, est presque entièrement détruite en 1944 par des bombardements d'artillerie et d'aviation. S'ils optent pour un mobilier liturgique moderne – avec notamment l'introduction d'un autel majeur, en avance sur les directives prises quelques années plus tard au Concile Vatican II –, les architectes Adolphe Autard de Bragard, Rose et Deloy procèdent à sa reconstruction partielle et optent pour la préservation de la tour-clocher romane telle quelle et la conservation du style initial de l'église²². Même pour certains édifices plus durement touchés, où les marges d'innovations sont donc plus grandes, on retrouve globalement la silhouette traditionnelle d'une église normande : nef à travée unique, plan en croix latine et clocher surplombant. C'est le cas à Notre-Dame de l'Assomption des Moitiers-en-Bauptois (Manche), où l'on conserve la silhouette cruciforme de l'édifice alors que l'intérieur est complètement remanié et voûté, de manière assez originale, en arc parabolique. Souvent donc, la reconstruction partielle en Normandie donne à voir la silhouette traditionnelle d'une église de village, avec

19 Espérance Houdan, *La reconstruction partielle des édifices religieux de Normandie après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale (1945-1965)*, Master 1 Patrimoine et musées 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 2023-2024.

20 Franck Debie, Pierre Verot, *Urbanisme et art sacré*, Paris, Critérium, 1991.

21 Archives départementales de la Manche, fonds du Chanoine Pinel (169 J), Sourdeval.

22 Jacques Bony, *L'Art Sacré au XX^e siècle en France*, Thonon-les-Bains, Éditions de l'Albaron, 1993.

des modifications relativement légères concernant les volumes, la façade, les matériaux, ou l'architecture intérieure de l'édifice. On peut noter que les lettres, adressées par des populations locales aux autorités au sujet de la reconstruction de leurs églises, mentionnent presque toutes cette « silhouette » de pierre. Le clocher apparaît très souvent comme l'élément symbolisant l'ancienne église, rappelant la Normandie de l'avant-guerre, les pratiques religieuses passées. Cela n'est pas un hasard si de nombreux clochers sont restés debout : en effet, les clochers en pierre normande, bien que souvent ciblés par l'artillerie ou les bombes puisqu'ils ont été utilisés comme postes de surveillance ou refuges de soldats (fig. 4), se sont montrés très résistants à la violence des combats grâce à leur forme et à leur construction robuste.



Fig. 3. Photographie de la nef de l'église Saint Martin de Sourdeval © Wikimanche, 2016.



Fig. 4. Le 6 juin 1944, une patrouille au pied du clocher de Sainte-Mère-Eglise recherche des tireurs isolés allemands © US National Archives.

Lorsque le clocher disparaît

En réalité, l'intuition qui a guidé cette recherche est que c'est justement lorsque le clocher, lui aussi, a été touché par les bombardements ou les combats, que la silhouette de l'église peut vraiment changer. En effet, tant qu'il y a le

clocher, il semble que les architectes reconstructeurs préfèrent construire le reste de l'édifice en fonction, en gardant dès lors l'esprit traditionnel de l'église de village. Lorsque le clocher est au contraire lui aussi à repenser car il a été détruit, la liberté d'innovation semble grandement accrue. C'est du reste ce que l'exemple des quelques églises partiellement reconstruites en Normandie laisse présumer. Prenons l'exemple de l'église Saint Jean-Baptiste d'Agneaux, dans la Manche, reconstruite au ^{xix}^e siècle. En 1944, pendant la Libération, le clocher est détruit et la dernière travée de la nef démolie. L'architecte Jacques Prioleau, chargé de la reconstruction, propose de remplacer la voûte effondrée par un plafond, le plâtras originel par de l'enduit à la chaux, et surtout d'élever un nouveau clocher-porche à pavillon²³. L'entrée se fait – ce qui est typique de la reconstruction d'après 1945 – par ce clocher-porche : une haute baie habille verticalement la partie gauche du mur ouest, avec des abat-sons dans la continuité de ces hautes baies. Le clocher est flanqué de contreforts, de même que les murs gouttereaux. Ici, on voit que le parti-pris de Jacques Prioleau est bien plus moderniste que dans d'autres de ses réalisations, comme à Couvains, où la conservation du clocher réduisait les possibilités d'innovation dans le plan ou dans le style de l'édifice. Il faut évidemment mentionner le cas de l'église Sainte-Croix de Saint Lô lorsque l'on analyse l'importance du clocher dans le processus d'innovation²⁴. L'église, construction de style roman restaurée au ^{xix}^e siècle, voit son clocher latéral sud totalement détruit en juin 1944. Le plan de reconstruction et d'aménagement établi par l'architecte responsable de la reconstruction de Saint-Lô, André Hilt, prévoit le dégagement de la place afin de créer un nouveau clocher en avant de la façade de l'église²⁵. L'architecte chargé de l'édifice religieux, Marcel Mersier (1910-1974), conçoit une tour construite entièrement en béton armé. Ce « porte-cloches » (fig. 5), comme le surnomme son concepteur Marcel Mersier, est haut de 50 mètres et constitué de deux murs massifs, en béton bouchardé, reliés par deux parois en croisillons de béton. La lumière du soleil joue sur ces claustras, le matin à l'est et le soir à l'ouest. En 2004, il reçoit le label Patrimoine du ^{xx}^e siècle²⁶. Il apparaît à de nombreuses reprises ainsi des exemples où, lorsque l'architecte a eu dans son cahier des charges la

23 Archives départementales de la Manche, fonds du Chanoine Pinel (170 J), Agneaux.

24 Archives départementales de la Manche, Série M, église Sainte-Croix de Saint-Lô, 17 J 736-2.

25 Maurice Lantier (dir.), *Renaissance et Reconstruction de Saint-Lô, 1944-1964*, Paris, Université inter-âges Paris, 2000.

26 <https://pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/EA50141212>.

reconstruction du clocher, celui-ci s'est senti plus libre d'innover dans le style et le plan de l'édifice partiellement reconstruit.



Fig. 5. Vue latérale du parvis de l'église Sainte-Croix de Saint-Lô © Espérance Houdan, 2024.

L'architecte Bertrand Monnet, visiblement partisan de l'architecture moderne, rappelle en 1949 cette ambiguïté ainsi : « s'il doit maintenir le témoignage du passé », le monument ancien « ne doit pas être un obstacle au progrès » puisque « les plus beaux monuments historiques ont été aussi, à leur heure, révolutionnaires²⁷ ». La ruine, en 1945, s'impose plus que jamais, et même davantage, que le monument lui-même²⁸. La plupart du temps, les projets concernant les églises dans l'après-guerre consistent en des chantiers de restauration, assez peu inventifs. Toutefois, sous l'impulsion d'architectes, d'élus ou de représentants de l'Église, certaines reconstructions s'attachent à explorer davantage la complexité et la richesse de la période en cherchant une écriture plus en cohérence avec leur temps. Certaines églises ont été entièrement reconstruites à partir de plans nouveaux, mais d'autres ont fait l'objet de coutures architecturales complexes

²⁷ Bertrand Monnet, *Les dommages de guerre dans les monuments historiques alsaciens*, avril 1949, Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP), 80/29/1.

²⁸ Alain Nafilyan, « La reconstruction des édifices religieux en Basse-Normandie après la Seconde Guerre mondiale », *In Situ* [En ligne], 11 | 2009, mis en ligne le 18 avril 2012, consulté le 31 juillet 2025. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/5666>; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.5666>.

autour d'anciens éléments préservés. Parmi ces dernières, on peut observer une assez grande variété de réalisations, allant de la cristallisation d'une partie du bâti – à l'exemple bien connu d'Yves-Marie Froidevaux, jusqu'à la reconstruction partielle mêlant ancien et contemporain²⁹. Reste à savoir quelle modernité a pu émerger de tels projets, quelle fut leur réception, et quelle postérité ils ont eu dans l'histoire de l'architecture. Selon un spécialiste de la période, Patrice Gourbin, « la réponse de la reconstruction fut une sorte de régionalisme passe-partout qui s'apparentait à l'architecture traditionnelle, mais sans qu'on puisse, paradoxalement, le rattacher à une région précise³⁰ ». L'ambiguïté théorique et formelle de ces édifices partiellement reconstruits reflète, d'une part, la ferme certitude que l'après-guerre doit marquer une nouvelle étape dans l'architecture religieuse, et d'autre part les inquiétudes d'une population qui, attachée à « son » église, reste traumatisée par les bouleversements dus à la guerre. Là, le clocher semble agir comme catalyseur. Sa présence est déterminante. Impossible de ne pas songer à Alain Corbin³¹ explorant l'impact social du son des cloches dans la France du XIX^e siècle. Notons d'ailleurs que ce dernier fait débiter son étude d'une affaire de cloches survenue non pas au XIX^e siècle mais en 1958, dans un village du Cotentin. Perdre le son des clochers, perdre la silhouette de ces clochers, c'est après-guerre pour beaucoup de Normands perdre l'âme ou le rythme de la vie villageoise : « Elles étaient écoutées, appréciées selon un système d'affects aujourd'hui disparu. Elles témoignaient d'un autre rapport au monde et au sacré, d'une autre manière de s'inscrire dans le temps et dans l'espace³² ».

Travail universitaire dont est tiré cet article : Espérance Houdan, *La reconstruction partielle des édifices religieux de Normandie après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale (1945-1965)*, mémoire de Master 1 Patrimoine et musées 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 2023-2024.

- 29 Christine Blanchet, Pierre Vérot, *Architecture et Arts sacrés : de 1945 à nos jours*, Paris, Archibooks, 2015.
- 30 Patrice Gourbin, *L'architecture et l'urbanisme de la Reconstruction dans le Calvados : du projet à la réalisation*, Caen, CAUE du Calvados, 2019.
- 31 Alain Corbin, *Les Cloches de la Terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Flammarion, 1994.
- 32 *Ibid.*, p. 14.

EFFACÉ DE L'HISTOIRE ? LE PARADOXAL DESTIN DE L'ARCHITECTE MINORU YAMASAKI

SYDNEY GUY

Au premier abord, le parcours de l'architecte nippon-américain Minoru Yamasaki (1912-1986) devrait en faire une sommité du domaine architectural. Il est l'auteur d'une importante production bâtie au cours de la seconde moitié du xx^e siècle qui inclut, mais ne se limite pas, aux légendaires tours jumelles du World Trade Center (1968-1976, détruites en 2001), un nombre impressionnant de pavillons universitaires, plusieurs complexes de logements sociaux, incluant le fameux ensemble d'habitation de Pruitt-Igoe (1954, démoli en 1972), ainsi que d'autres bâtiments, publics et privés, à travers le monde. D'un côté, l'architecte a, un temps, bénéficié d'une certaine reconnaissance. Il est par exemple apparu en couverture du fameux magazine *Time* – fait rare pour un architecte¹ – en janvier 1963, alors qu'il n'était âgé que de 52 ans et accédait à une certaine notoriété grâce au *Federal Science Pavilion* conçu en 1962 pour la *Seattle World's Fair*. Cette structure grandiose, qui suscita à la fois admiration et critique, lui valut d'ailleurs d'être sélectionné comme architecte des tours jumelles² (fig. 1). Mais, en même temps, le travail de Minoru Yamasaki est étroitement lié à des événements qui, chacun à leur échelle, marquèrent l'Histoire mondiale, comme les attentats du 11 septembre 2001, ou celle de l'architecture, comme la démolition du complexe Pruitt-Igoe en 1972. Paradoxalement, ni la reconnaissance professionnelle dont a joui Minoru Yamasaki, ni l'intense médiatisation de ces événements importants (et quelque peu malheureux) ayant conduit à la destruction de deux de ses réalisations importantes, n'ont sauvé l'architecte de l'oubli.

- 1 Wesley R. Janz, « Cover Stories: The Utility of Architectural Heroes to the Corporate Elite », 84th ACSA Annual Meeting and Technology Conference Proceedings, Association of Collegiate Schools of Architecture, 1996.
- 2 James Glanz, Eric Lipton, *City in the Sky: The Rise and Fall of the World Trade Center*, New York, Times Books, Henry Holt and Company, 2003, p. 3 du chapitre 4.



Fig. 1. Minoru Yamasaki avec sa maquette du World Trade Center © Balathazar Korab Studios, 1971. Source : Balthazar Korab Studios. *Minoru Yamasaki with model of the World Trade Center*. Photographie. Library of Congress, 1971. <https://www.loc.gov/pictures/item/2021637354/>.

Cet effacement est d'autant plus étrange que la démolition de Pruitt-Igoe et les attentats du 11 septembre sont perçus comme des marqueurs de transition importants, tant sur le plan de l'histoire de l'architecture que de l'histoire culturelle et sociale. En effet, alors que le destin plutôt tragique du grand ensemble de Pruitt-Igoe constitue une triste leçon culturelle sur les ségrégations sociales et ethniques au sein de la société nord-américaine, sa démolition est également considérée comme un moment-clé dans l'histoire de l'architecture, une bascule ayant marqué la fin de l'architecture moderne. Cette mise à mort d'un courant phare de l'architecture du ^{xx}^e siècle est décrétée par l'historien et théoricien de l'architecture Charles Jencks (1939-2019) – cet article y reviendra – au moment où les architectes postmodernes s'imposent à l'échelle du monde occidental. Un phénomène similaire, bien que moins saillant, se produit suite à l'écroulement des tours jumelles, considéré comme sonnant le glas du postmodernisme au sens large du terme, dépassant la simple sphère de l'architecture. Cette idée

sera explorée à travers les analyses des philosophes Jean Baudrillard et Slavoj Žižek qui, bien que issus de courants distincts, soulignent tous deux l'impact des événements du 11 septembre sur la pensée postmoderne³. La disparition de ces deux œuvres de Minoru Yamasaki a donc touché à la fois la société en général, américaine en particulier, et le domaine de l'architecture, devenant des marqueurs de son évolution. Or l'impact et l'influence de Minoru Yamasaki, combinés à son portfolio par ailleurs bien garni, ne font que souligner à quel point il est paradoxal que cet architecte soit aussi méconnu de nos jours, voire ignoré. Évidemment, plusieurs facteurs expliquent cette disparition de l'histoire. En premier lieu, il est habituellement décrit comme une personnalité humble et discrète, ce qui le différencie de plusieurs de ses confrères « stars » de la même époque, tels Philip Johnson, Walter Gropius, Eero Saarinen, qui ont laissé leur nom dans l'histoire par leurs personnalités marquantes et leur capacité à s'affirmer comme des maîtres dans leur domaine. Minoru Yamasaki s'est toujours davantage tenu dans l'ombre⁴. Il faut dire que sa démarche n'a jamais été complètement en phase avec la production de son temps. Son style singulier va délibérément à l'encontre de certaines « règles » du modernisme international, sans pour autant le faire complètement basculer du côté du post-modernisme⁵. Par conséquent, les deux « camps » critiquent Minoru Yamasaki et le tiennent à distance en raison de cet encombrant éclectisme⁶. Cela explique que, lorsqu'il est mentionné par les critiques ou les historiens de l'architecture, même s'il est généralement classé parmi les modernistes, il demeure une figure quelque peu flottante⁷.

3 Jean Baudrillard, *Power inferno*, Paris, Éditions Galilée, 2002; Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, Londres, Verso Books, 2002.

4 L'article « The Road to Xanadu » du *Time Magazine* portant sur Minoru Yamasaki le décrit comme « le plus courtois des hommes, souvent humble à l'excès ». SN, « The Road to Xanadu », *Time Magazine*, 18 janvier 1963, <https://content.time.com/time/subscriber/printout/0,8816,874696,00.html>.

5 Paul Kidder, *Minoru Yamasaki and the fragility of architecture*, Abingdon, New York, Routledge, 2021, p. 22.

6 Joss Kiely, « The Function of Luxury: Visual and Material Abundance in Minoru Yamasaki's U.S. Consulate in Kobe and Federal Science Pavilion in Seattle (1954-62) », Annette Condelo (ed.), *Architecture is a Luxury*, Special Issue, 20 juillet 2018.

7 Alors que Minoru Yamasaki explore un modernisme plus éclectique, le mouvement traverse une phase de transition marquée, perçue comme chaotique. Il n'est pas le seul moderniste à expérimenter l'ornement ou les références historiques, ce qui inquiète certains critiques et historiens, tels Mary Mix Foley et Peter Blake, qui y voient un retour au populisme et au « laid », (Mary Mix Foley, « The Debacle of Popular Taste », *Architectural Forum*, février 1957; Peter Blake, *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscapes*, New

Il n'en demeure pas moins que le grand ensemble de Pruitt-Igoe et le complexe du World Trade Center auraient pu, à eux seuls, conférer à Minoru Yamasaki une place plus importante dans l'histoire, simplement parce que leur destin est intrinsèquement lié à des moments historiques majeurs. Ce ne fut pas le cas. Cet article propose d'interroger ce paradoxe et de comprendre pourquoi, contre toute attente, ces événements ayant conduit à la disparition d'architectures on ne peut plus symboliques de la période et de la société qui les avaient produites, ont concomitamment contribué à effacer le nom de leur auteur.

La déroute de Pruitt-Igoe

Parmi les premiers projets de Minoru Yamasaki figurent plusieurs ensembles de logements sociaux dont celui de Pruitt-Igoe (fig. 2), construit à Saint-Louis, capitale fédérale du Missouri, au nord de la ville dans le quartier de DeSotoCarr, entre 1950 et 1956, à la demande de l'organisme local du logement de Saint-Louis (*St.-Louis Housing Authority*). Le complexe était formé de 33 bâtiments de 11 étages chacun, et était divisé en deux sections : la section Pruitt (offrant 1 736 logements) et la section Igoe (offrant 1 134 logements)⁸. Mais le projet s'avère rapidement plus compliqué que prévu⁹. Alors que l'architecte souhaitait offrir aux locataires un espace de vie sain et agréable, de multiples contraintes, à la fois budgétaires, spatiales et politiques, font que son projet évolue et perd de son sens. Malgré ces concessions, lors de la livraison des logements, la réalisation est accueillie favorablement : son efficacité, son coût modéré et ses idées novatrices sont reconnues¹⁰. Les revues d'architecture saluent la capacité de Minoru Yamasaki à travailler selon un cadre contraignant et avec des ressources limitées¹¹. Malheureusement, cet écho positif ne dure pas. Dès 1958, les conditions

York, Holt, Rinehart and Winston, 1964) ou encore Ada Louise Huxtable, qui déplore l'abandon de l'intemporel au profit du « tape-à-l'œil » (Ada Louise Huxtable, « Pop Architecture: Here to Stay », *The New York Times*, 4 octobre 1964). Malgré ces réserves, Minoru Yamasaki reste perçu comme un moderniste et continue de participer à des événements de ses pairs, comme le symposium *Period of Chaoticism* organisé en 1959 par Thomas Creighton, éditeur de *Progressive Architecture*, où cette transition est débattue. Dale Allen Gyure, *Minoru Yamasaki: Humanist Architecture for a Modernist World*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2017, p. 85-89

8 Dale Allen Gyure, *Minoru Yamasaki*, op. cit., p. 24-25.

9 Mary C. Comerio, « Pruitt Igoe and Other Stories », *Journal of Architectural Education* 34, n° 4, 1981, p. 26.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

de vie au sein du complexe se dégradent de manière exponentielle. Il devient tangible que Pruitt-Igoe présente un certain nombre de lacunes. Si certaines (comme les ascenseurs *Skip-Floor* qui ne s'arrêtent qu'à certains étages et qui sont de très petite taille, les couloirs labyrinthiques facilitant la criminalité, l'absence de toilettes publiques, le manque de moustiquaires et de peinture dans les galeries ouvertes et les canalisations apparentes et bouillantes¹²) sont dues à de mauvaises décisions de la part de Minoru Yamasaki, la grande majorité (des surfaces strictement limitées pour les configurations des logements, des coupes financières importantes menant à un manque de personnel et un manque d'entretien ménager et technique, ainsi qu'à la décision de ne pas incorporer d'espaces verts, ni d'espaces communautaires extérieurs¹³) résulte d'un concours de circonstances et d'évolutions sociétales qui conduisent à d'insolubles problèmes en conséquence de quoi, en 1972, moins de 20 ans après son inauguration, la démolition de Pruitt-Igoe est ordonnée¹⁴.



Fig. 2. Le complexe Pruitt-Igoe vu de haut © United States Geological Survey, s.d. Source : United States Geological Survey. *Pruitt-Igoe Public Housing*. Photographie. United States Geological Survey, s.d.

12 Frances A. Koestler, « Pruitt-Igoe: Survival in a Concrete Ghetto », *Social Work* 12, n° 4 (1967), p. 7-11.

13 *Ibid.*

14 Katharine G. Bristol, « The Pruitt-Igoe Myth », *Journal of Architectural Education*, vol. 44, n° 3, 1991, p. 163-165.

Le rapide déclin de Pruitt-Igoe est symptomatique d'un constat d'échec : les grands ensembles, tels qu'ils furent parfois conçus au cours des années 1950 et 1960, induisent un mode de vie dégradé. Ces grandes structures sont accusées d'être impersonnelles, froides, stériles... de constituer un environnement qui exclut tout sens de la communauté et encourage les comportements problématiques ou criminels¹⁵. Il en va de même pour l'architecture moderne, qui, pour beaucoup, ne tient pas compte des besoins des usagers¹⁶. À noter qu'à ce stade dans sa carrière, Minoru Yamasaki se considère comme un architecte moderniste, prônant une approche minimaliste qui rejette l'ajout d'ornements et d'éléments culturels ou historiques afin d'obtenir une architecture adaptée à tout lieu et contexte¹⁷. Comme l'a bien analysé l'historien de l'architecture Spiro Kostof, cette rhétorique moderniste « présente l'architecture comme le vecteur du bien-être social et fait du logement social la priorité absolue de l'architecture. Mais il n'était jamais question de consulter les utilisateurs des logements au cours de leur conception. Personne n'a pris la peine d'expliquer pourquoi, car le tableau était trop évident. Les usagers ne constituent pas une entité stable et cohérente. Et les usagers ne savent pas ce qu'ils veulent, ou plus encore, ce qu'ils devraient vouloir¹⁸ ». Les architectes postmodernes, en rupture avec leurs prédécesseurs, partagent cette opinion. Ils se serviront de Pruitt-Igoe pour souligner la pertinence de leurs propres convictions en ce qui concerne l'architecture.

La mort de l'architecture moderne

Alors que la démolition de Pruitt-Igoe suscite bon nombre de critiques¹⁹, la plus acerbe est celle de Charles Jencks qui fut l'un des premiers théoriciens du

¹⁵ Mary C. Comerio, « Pruitt Igoe and Other Stories », *art. cit.*, p. 26.

¹⁶ Colin Marshall, « Pruitt-Igoe: The troubles high-rise that came to define urban America – a history of cities in 50 buildings, day 21 », *The Guardian*, 22 avril 2015.

¹⁷ Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, New York, Norton, 1932.

¹⁸ Spiro Kostof, « Foreword », Dana Cuff (dir.) *Architect's People*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. xiii.

¹⁹ Notamment, dans son livre *Defensible Space : Crime Prevention through Urban Design* (1972), Oscar Newman attribue la responsabilité de la criminalité élevée et du vandalisme endémique des appartements à leur conception architecturale (Oscar Newman, *Defensible Space: Crime Prevention through Urban Design*, Londres, The Macmillan Company, 1972). Un article de James Bailey intitulé « *The Case History of Failure* » est publié dans le journal *Architectural Record* en 1965 (James Bailey, « The Case History of a Failure », *The Architectural Forum*,



Fig. 3. La première phase de démolition du complexe de Pruitt-Igoe, photographie inconnu © ARTSOR. Source : *Saint Louis: Pruitt-Igoe Housing Project: In the Process of Destruction*. 1956, demolished 1973. <https://jstor.org/stable/community.13563985>.

postmodernisme architectural²⁰. Dans *The Language of Post-Modern Architecture* (1997), il déclare que l'architecture moderne est morte le 15 juillet 1972, à 15h32, soit au moment précis où débutait la première phase de démolition de Pruitt-Igoe, au déclenchement de la première explosion (fig. 3)²¹. Attribuant cette mort à « un échec de l'organisation et de l'architecture²² », il blâme en quelque sorte l'architecte à qui il reproche (sans jamais le nommer) d'être naïf, naïf de penser que l'architecture moderne puisse être vertueuse et capable de promouvoir un comportement et un mode de vie sains. Le ton est moqueur, il ne vise pas directement ni spécifiquement Minoru Yamasaki, mais tout partisan de l'architecture moderne. Cependant, Charles Jencks adopte une attitude moralisatrice, indiquant que Pruitt-Igoe devrait servir d'exemple et d'avertissement, que ces vestiges doivent servir de récit édifiant²³. La démolition du complexe n'aurait sans doute pas eu un écho aussi notoire si Charles Jencks ne s'en était pas saisi pour en faire

décembre 1965). Il souligne les erreurs de l'architecte, citant même ses regrets.

20 Stefan Novakovic, « Charles Jencks, 1939-2019: Postmodernism With a Capital P », *Azure Magazine* (blog), 16 octobre 2019, <https://www.azuremagazine.com/article/charles-jencks-obituary-postmodernism/>.

21 Charles Jencks, « Part One: The Death of Modern Architecture », *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977, p. 9-37.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

le symbole de la fin d'une époque. Il ne s'agirait probablement que d'un projet médiocre, voire seulement infructueux, alors qu'il symbolise désormais comme la mise en bière de l'architecture moderne.

Une déclaration assassine

Alors que le temps et le renouvellement historiographique laissent comprendre que la fin du modernisme ne s'est pas produite de manière aussi tranchée que ce Charles Jencks a pu le laisser entendre²⁴, il peut être intéressant de considérer ce qui a motivé cette affirmation péremptoire. Charles Jencks est un fervent défenseur de l'architecture postmoderne, une grande partie de son travail porte sur le sujet²⁵. Récemment, en 2022, revenant sur la « mort du Modernisme » proclamée par Charles Jencks, Catherine Slessor, critique d'architecture et rédactrice en chef de *The Architectural Review*, soulignait qu'il était plus facile d'affirmer l'importance d'un nouveau courant d'architecture en annonçant concomitamment la fin de celui qui avait précédé²⁶. Or, au moment où Charles Jencks fait sa déclaration, annonce la fin du modernisme, l'architecture postmoderne est en plein essor. Cette dernière est d'ailleurs née d'une critique du modernisme, notamment de sa « rigueur » et de son unilatéralisme²⁷. Il ne

24 Jean-François Lyotard, philosophe, définit le postmodernisme, incluant ici l'architecture, comme l'extension du modernisme – un renouvellement plutôt qu'une césure. Jean-François Lyotard, *L'inhumain: causeries sur le temps* (Paris: Éditions Galilée, 1988), p. 43. Dans son article « Architecture Without Urbainism » (2021), Albert Pope, architecte et professeur à l'Université Rice, soutient que la démolition de Pruitt-Igoe n'a pas mené à la mort de l'architecture moderne puisque celle-ci a continué, mais plutôt à la mort de l'urbanisme moderne (Albert Pope, « Architecture Without Urbanism », Medium, décembre 2021, <https://zoneresearch.medium.com/architecture-without-urbanism-3b8dfb1a98bb>). Ada Louise Huxtable soutient dans son article « Is Modern Architecture Dead? » (1981) que le modernisme des maîtres est sans doute terminé mais que ce qui suivra sera un descendant du mouvement moderne et non pas le fruit d'une césure radicale (Ada Louise Huxtable, « Is Modern Architecture Dead? », *New York Review of Books*, 16 juin 1981, p. 2).

25 Outre *The Language of Post-Modern Architecture* (1977, *op. cit.*), Charles Jencks rédige plusieurs autres essais sur l'architecture postmoderne : *What is Post-Modernism?*, Londres, Academy Editions, 1986; *The New Paradigm in Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2002; *Critical Modernism: Where is Post-Modernism Going?*, New York, Wiley, 2007; *The Story of Post-Modernism*, New York, Wiley, 2012.

26 Catherine Slessor, « Reports of Modernism's Death Turned out to Be Greatly Exaggerated », *Dezeen*, 15 juillet 2022, <https://www.dezeen.com/2022/07/15/modernisms-death-greatly-exaggerated-opinion/>.

27 L'ouvrage *Complexity and Contradiction* (1966) de Robert Venturi, est perçu comme la théorie fondatrice du mouvement. Dès sa préface, Venturi mentionne que le livre est une

s'agit donc pas simplement d'une évolution organique des styles, même si, en réalité, celle-ci a eu lieu. Dans *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi, ouvrage fondateur du postmodernisme architectural, cette insatisfaction, cet ennui face à l'architecture moderne, sont explicitement exprimés; il n'y a qu'à considérer le fameux détournement de la maxime miesienne qui de « *Less is more* » glisse, sous la plume de Venturi, à « *Less is a bore*²⁸ ». Ce climat de confrontation théorique contribue à rendre le contexte architectural beaucoup plus tendu et compétitif, comme s'il fallait choisir son camp²⁹. Ce que martèle Charles Jencks en déclarant la mort du modernisme, est que son camp vient de gagner. C'est en tout cas ainsi que l'interprète Catherine Slessor qui suggère que sa déclaration est davantage motivée par intérêt personnel plutôt que par une réalité historique³⁰. Cela invite à considérer que Pruitt-Igoe, avec son niveau de détérioration extrême et qui, selon plusieurs critiques plus ou moins objectives, avait conduit ses résidents à devenir violents, représentait en 1972 surtout une sorte de point de non-retour pour l'architecture moderne qui s'avérait avantageux pour les postmodernistes.

Si l'échec de Pruitt-Igoe est souvent attribué à sa conception moderniste, les facteurs sociaux et économiques complexes qui ont conduit à son déclin sont souvent négligés. Le fait de blâmer uniquement sa conception moderniste ne tient pas compte du contexte plus large. Charles Jencks se concentre de fait sur ses caractéristiques architecturales. Sa déclaration a involontairement contribué

critique architecturale visant à démontrer les limites de l'architecture moderne. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 1966, 13-14.

28 *Ibid.*, p. 17.

29 Jean-François Lyotard, qui remet en question la validité des récits totalisants et théorise la fin des « métarécits », perçoit, dans la déclaration de Charles Jencks sur la « mort du modernisme », une tentative de désamorcer l'inconfort critique que portaient les avant-gardes, et même le modernisme lui-même, dans ses formes les plus radicales (Jean-François Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 139). Ada Louise Huxtable, toujours dans son article « Is Modern Architecture Dead? » (1981) soutient qu'au cœur de cette compétition « il n'y a que des arguments sémantiques interminables et fastidieux et des luttes intestines sur le style ». Dans ce même article, elle mentionne une recension critique (signée Nicholas Perry et publiée dans le *Times Literary Supplement*) de l'ouvrage *Post-Modern Classicism: The New Synthesis* (1980) de Charles Jencks, dans laquelle Nicholas Perry soutient que « l'idiosyncrasie compétitive est la principale impression qui se dégage des promoteurs de la foi post-moderniste » (Ada Louise Huxtable, « Is Modern Architecture Dead? », *op. cit.*, p. 11).

30 Catherine Slessor, « Reports of Modernism's Death Turned out to Be Greatly Exaggerated », *art. cit.*

à véhiculer un récit qui néglige notamment la réalité sociétale de ce grand ensemble, à savoir qu'il était un lieu où prévalait la ségrégation raciale (Pruitt-Igoe était occupé à 98% par des résidents noirs³¹). Et puisque l'accent est mis sur le passage d'un mouvement architectural à un autre, Minoru Yamasaki est par la même occasion largement effacé du discours. D'ailleurs, Charles Jencks ne cite jamais son nom, certainement par ce qu'il considère que Pruitt-Igoe est une architecture générique, sans auteur³², mais aussi parce qu'il souhaite se focaliser sur l'échec global du modernisme plutôt que sur une réalisation spécifique. Ceux qui connaissent la trajectoire de l'architecte savent que l'état de plus en plus déplorable de Pruitt-Igoe ne marque pas un tournant négatif immédiat dans sa carrière. Bien au contraire, Minoru Yamasaki reste particulièrement actif dans les années 1960, menant de nombreux projets d'envergure³³, alors même que le complexe connaît déjà un important déclin³⁴. Ce n'est qu'au cours des années 1970 – période marquée par la démolition progressive de Pruitt-Igoe, amorcée en 1972 et par la déclaration de Charles Jencks – que l'on observe un ralentissement de sa production³⁵. Néanmoins, ni le succès que connaît Minoru Yamasaki dans les années 1960, ni la démolition hautement médiatisée de l'un de ses premiers projets d'envergure, conjuguée à la réception critique qu'en propose Charles Jencks, ne permettent à l'architecte d'accéder à une reconnaissance marquée ou durable, qu'elle soit positive ou négative. Ce relatif effacement invite dès lors à nuancer la portée de la critique de Charles Jencks dans l'histoire individuelle de l'architecte, dont le parcours, bien que jalonné d'accomplissements notables, demeure aujourd'hui encore relativement méconnu.

31 Mary C. Comerio, « Pruitt Igoe and Other Stories », *art. cit.*, p. 27.

32 Voir *De quoi l'architecte est-il auteur?* (2025) de Jean-Louis Violeau qui traite du statut d'auteur de l'architecte, ainsi que de ses droits, dans un contexte où la discipline, voire l'architecte lui-même, sont soumis à diverses contraintes. Jean-Louis Violeau, *De quoi l'architecte est-il auteur?*, Paris, Éditions du Moniteur, 2025.

33 C'est au cours de ces années que l'architecte conçoit de nombreux pavillons universitaires tels que le *McGregor Memorial Conference Centre* (1958) et le *Helen L. DeRoy Auditorium* (1963) ainsi que d'autres édifices importants comme le *Federal Science Pavilion* pour l'Exposition universelle de Seattle (1962) et l'édifice de la *Northwestern National Life Insurance co.* (1964). C'est également en 1962 qu'il décroche le contrat pour la conception du World Trade Center et en 1963 qu'il paraît sur la couverture du magazine *Time*.

34 Lee Rainwater, *Behind Ghetto Walls: Black Families in a Federal Slum*, Chicago, Aldine Publishing, 1970.

35 Dale Allen Gyure, « Yamasaki's Regret », *Bloomberg*, 27 mars 2018.

Notoriété passagère : le World Trade Center



Fig. 4. Vue du World Trade Center © Dell Upton, 1997. Source : Minoru Yamasaki and Associates (American architectural firm, contemporary), design architects, and Emery Roth and Sons (American architectural firm, contemporary). *1 and 2 World Trade Center*. 1972-1973; destroyed September 11, 2001. Concrete. <https://jstor.org/stable/community.23758039>.

Au moment où Minoru Yamasaki se voit offrir l'opportunité de concevoir le World Trade Center (fig. 4), il s'est notablement éloigné du modernisme architectural. Au cours d'un voyage en Europe et en Asie³⁶, il est fasciné par les villes visitées, par la monumentalité et le répertoire ornemental des temples romains, des cathédrales gothiques, des piazzas de la renaissance italienne, des mosquées islamiques, des palais indiens et de l'architecture vernaculaire japonaise³⁷. Cela le conduit à faire évoluer et à personnaliser sa pratique architecturale, sans pour autant abandonner l'idée du progrès et de la technologie. Minoru Yamasaki revendique toujours être *true to technology*, donc fidèle à la technologie³⁸. Cette nouvelle position a conduit l'historien

William Jordy, à considérer l'architecte comme un représentant du « Nouveau formalisme³⁹ », « style » éclectique combinant éléments modernistes et histo-

³⁶ Au cours de ce voyage, Minoru Yamasaki visite une multitude de lieux dont Paris, Milan, Venise, Rome, New Delhi, Chandigarh, Agra, Bangkok, Hong Kong et, bien sûr, le Japon, puisque ce voyage devait le conduire à Kobe, où il conçoit le consulat américain (1954-1956).

³⁷ Dale Allen Gyure, *Minoru Yamasaki*, op. cit., p. 60.

³⁸ Minoru Yamasaki, *Oral history interview with Minoru Yamasaki*, entretien réalisé par Virginia Harriman, 1959, Smithsonian Archives of American Art.

³⁹ Constatant une nouvelle tendance avec de fortes références historiques dans le travail de quelques architectes modernistes (notamment Minoru Yamasaki, Edward Durell Stone,

riques pouvant rappeler des temples gréco-romains ou encore des structures gothiques, et qui est reconnu pour sa « monumentalité moderne⁴⁰ ».

La liste des réalisations de Minoru Yamasaki s'est également largement enrichie. Il est de plus en plus remarqué et apprécié, notamment pour le *Federal Science Pavilion* conçu pour le *Seattle World's Fair* en 1962 (fig. 5). D'ailleurs, c'est à la suite de la visite de ce pavillon que Guy Tozzoli, directeur du département des projets du World Trade Center de l'Autorité portuaire⁴¹, suggère Minoru Yamasaki pour le projet du World Trade Center. Il y avait notamment apprécié sa capacité à donner un sentiment de sérénité aux visiteurs⁴². Dans la course pour la conception du World Trade Center, il est sélectionné parmi un nombre impressionnant d'autres architectes pressentis, incluant les renommés Walter Gropius, Philip Johnson, I.M. Pei⁴³.

Paul Rudolph et Philip Johnson), l'historien William Jordy emploie le terme de « Nouveau Formalisme ». William H. Jordy, « The Formal Image: USA », *Architectural Review*, n° 127, mars 1960.

⁴⁰ Marcus Whiffen, *American Architecture since 1780: a Guide to the Styles*, Cambridge, The MIT Press, 1969, p. 261.

⁴¹ Guy Tozzoli (1922-2013) est nommé directeur du projet du World Trade Center en 1962, ce rôle consistait à diriger le développement, la construction et la gestion du projet. Meghan Walsh, « Rebuilding: The first director of WTC looks toward the future as he recalls the past », National September 11 Memorial & Museum, juin 2010, <https://www.911memorial.org/blog/rebuilding-first-director-wtc-looks-toward-future-he-recalls-past>.

⁴² James Glanz, Eric Lipton, *City in the Sky*, op. cit., chapitre 4, p. 3.

⁴³ Plus de 40 agences d'architectes furent initialement en lice pour la commande (la liste complète a été perdue dans les attentats). Nous savons toutefois que la liste a éventuellement été réduite à sept finalistes : Welton Becket and Associates, Walter Gropius et The Architect Collaborative, Philip Johnson, I.M. Pei, Ludin & Shaw, Kelly & Gruzen, Ely Kahn & Robert Jacobs, et Minoru Yamasaki. Minoru Yamasaki a remporté la commande en raison de sa réputation à respecter les exigences de ses clients, qu'elles soient financières ou autres, et de sa capacité à rompre avec les normes strictes du modernisme, ce qui permet la conception d'un bâtiment unique et symbolique. David L. Salomon, « Divided Responsibilities: Minoru Yamasaki, Architectural Authorship, and the World Trade Center », *Grey Room* (The MIT Press), n° 7, printemps 2002, p. 89.



Fig. 5 Le *Federal Science Pavilion* du *Seattle World's Fair* en 1962 © John S. Stec, 1979. Source : Yamasaki, Minoru (American architect, 1912-1986). *Reflecting Pool and Surrounding Buildings*. <https://jstor.org/stable/community.21536736>.

Cette période de « montée en grâce » de Minoru Yamasaki s'avère toutefois assez brève puisque plusieurs événements viennent rapidement peser sur le projet. Ce dernier n'est guère apprécié : plusieurs voix – des commerçants devant être expropriés, mais aussi des géants du domaine de la construction – s'élèvent et tentent de bloquer le projet sur le plan légal⁴⁴. Les critiques d'architecture ne sont guère plus convaincus : Ada Louise Huxtable décrit notamment les tours comme « l'ultime superproduction des contes de fées de Disneyland » ou encore « le gothique de General Motors⁴⁵ ». Malgré cela, les tours jumelles deviendront un symbole de progrès, de collaboration internationale et du pouvoir

⁴⁴ Plusieurs actions en justice ont été lancées contre l'Autorité portuaire en raison des nombreux impacts potentiels de la construction du World Trade Center. Larry Wein, chef du groupe propriétaire de l'Empire State Building, fonde le *Committee for a Reasonable World Trade Center* en 1963. Le groupe a intenté une action en justice, réclamant un bâtiment plus petit. La même année, les propriétaires qui seraient contraints de relocaliser leurs entreprises ont également formé un groupe appelé *Downtown West Small Business Survival Committee* et ont intenté une action en justice pour contester la législation autorisant la construction du World Trade Center. Le projet a continué de faire l'objet de telles poursuites jusque dans les années 1970. Dale Allen Gyure, *Minoru Yamasaki, op. cit.*, p. 208.

⁴⁵ Ada Louise Huxtable, « Big but Not So Bold: Trade Center Towers Are Tallest, But Architecture Is Smaller Scale », *The New York Times*, 5 avril 1973, sect. Archives, <https://www.nytimes.com/1973/04/05/archives/big-but-not-so-bold-trade-center-towers-are-tallest-but.html>.

socio-économique américain⁴⁶. Sans faire l'objet d'une attention particulière, elles incarnent un moment de l'histoire du développement de la ville de New York et de la société américaine. Ceci explique le paradoxe de leur grande « popularité » - à défaut d'être aimées, elles sont « reconnues » - et l'anonymat relatif de l'architecte qui les a conçues.

Le 11 septembre et la mort du postmodernisme

Il est indéniable que les tours jumelles du World Trade Center, tant avant qu'après les attentats du 11 septembre 2001, ont joué un rôle central dans la reconnaissance publique de Minoru Yamasaki. Il s'agit, après tout, de l'œuvre la plus emblématique de son répertoire, voire l'une des plus emblématiques au monde⁴⁷. Toutefois, les tours jumelles sont davantage reconnues pour leur valeur symbolique et historique que pour leur concepteur. À l'instar du destin du complexe Pruitt-Igoe, les événements tragiques les entourant semblent avoir contribué à reléguer l'architecte au second plan du discours⁴⁸. Il est compréhensible que les réactions immédiates au 11 septembre aient principalement porté sur les pertes humaines, les enjeux de sécurité et l'ampleur du traumatisme collectif. Dans un tel contexte, l'architecture ne pouvait naturellement pas occuper le devant de la scène. Cependant, à mesure que le temps passe et que les enquêtes techniques confirment que ni les architectes ni les ingénieurs ne peuvent être tenus responsables de l'effondrement des tours⁴⁹, un certain regard rétrospectif se développe et plusieurs soulignent désormais l'ampleur de la perte architecturale que constitue leur disparition. Malgré cela, cette reconnaissance posthume de l'œuvre ne semble pas avoir entraîné une revalorisation significative de la figure de Minoru Yamasaki⁵⁰.

Par ailleurs, les attentats du 11 septembre ont provoqué d'importants bouleversements sociaux, culturels et intellectuels, donnant lieu à de nouvelles manières de penser et de percevoir le monde contemporain. La violence spectaculaire et

46 Robert Patrick, Amy MacDonald, « Symbolism and the city: From towers of power to "Ground Zero" », *Prairie Perspectives: Geographical Essays*, n° 15, 2012, p. 15.

47 Dale Allen Gure, *Minoru Yamasaki*, op. cit., p. X.

48 Paul Kidder, *Minoru Yamasaki and the Fragility of Architecture*, op. cit., p. 1832.

49 Deborah Snoonian et John E. Czarnecki, « World Trade Center's Robust Towers Succumb to Terrorism », *Architectural Record*, octobre 2011.

50 Dans *Minoru Yamasaki and the fragility of architecture* (2021), Paul Kidder suggère même que son association à ces événements pourraient avoir nuit à la reconnaissance de l'architecte (Paul Kidder, *Minoru Yamasaki and the Fragility of Architecture*, op. cit., p. 18).

médiatisée de ces événements a contraint les sociétés occidentales à affronter de dures et incontestables réalités – une démarche qui semble s’opposer à la pensée postmoderniste, laquelle remet en question l’idée même de vérité universelle⁵¹. Plusieurs penseurs ont ainsi soutenu que l’hégémonie culturelle du postmodernisme s’est trouvée fragilisée, voire en déclin. Par exemple, le philosophe slovène Slavoj Žižek mentionne dans son livre *Welcome to the Desert of the Real* (2002) que « le 11 septembre a révélé le caractère superficiel des études postmodernes, leur manque de contact avec la vie réelle⁵² » et souligne que ces études deviennent insignifiantes lorsque comparées à la mort tragique de milliers de personnes⁵³ – on doit maintenant faire face à des menaces tangibles. Une fois de plus, on peut supposer que cela mène à potentiellement éclipser les explorations plus abstraites et théoriques souvent associées à la pensée postmoderne. Même Jean Baudrillard, philosophe et sociologue français associé au postmodernisme⁵⁴, a reconnu qu’au lendemain des événements du 11 septembre, il apparaît un besoin urgent de se confronter à la réalité, de faire sens de ce qui s’est passé⁵⁵ – tout en soutenant que ces événements étaient, selon lui, « irréels » ou « sans sens » car absorbés par la logique du simulacre⁵⁶. Cette quête d’une vérité et d’un sens tangibles est peut-être le signe que nous abandonnons le postmodernisme au profit d’une nouvelle compréhension de la réalité qui reconnaît les complexités et les dangers du monde contemporain.

Sur le plan architectural, Jean Baudrillard note dans son essai *Requiem pour les Twin Towers* (2002) que l’effondrement des tours jumelles, un événement unique dans l’histoire de la ville moderne, annonce une sorte de fin dramatique et, en somme, la disparition à la fois de cette forme d’architecture et du système

51 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

52 Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, Londres, Verso Books, 2002, p. 48.

53 *Ibid.*

54 Douglas Kellner, « Jean Baudrillard », Stanford Encyclopedia of Philosophy, 22 avril 2005, <https://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>.

55 « L’esprit du terrorisme, par Jean Baudrillard », 6 mars 2007, https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html.

56 Le simulacre peut être compris comme quelque chose qui remplace la réalité par une représentation de cette réalité. « La simulation n’est plus celle d’un territoire, d’un être référentiel, d’une substance. Elle est la génération par les modèles d’un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni le lui survit. C’est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres ». Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 10.

mondial qu'elle incarne⁵⁷. Il est à noter que les attentats du 11 septembre 2001 ne marquent pas une rupture immédiate avec la production de structures postmodernes⁵⁸. Toutefois, à l'instar de nombreux domaines culturels, ces événements ont suscité une remise en question de certaines tendances associées au postmodernisme, conduisant à une redéfinition progressive des priorités esthétiques, symboliques et fonctionnelles⁵⁹. Comme ce fut le cas pour l'architecture moderne, dont la « fin » a davantage pris la forme d'une mutation que d'une disparition brutale, on peut envisager ici une évolution plutôt qu'une véritable césure⁶⁰. Il est néanmoins significatif de constater que le 11 septembre a été suivi d'un regain spectaculaire de la construction de gratte-ciels – un phénomène que peu avaient anticipé, et qui surprend notamment James von Klemperer, président de l'agence Kohn Pedersen Fox, responsable de nombreux projets de gratte-ciels, plusieurs figurant parmi les plus hauts du monde⁶¹. Alors que l'on aurait pu croire que l'effondrement du World Trade Center freinerait durablement les ambitions verticales, c'est au contraire une dynamique inverse qui s'est enclenchée, tant à New York qu'à l'échelle internationale⁶². Bien que cette résurgence ne relève pas directement des débats sur le postmodernisme, elle témoigne de l'impact profond qu'a eu l'effondrement des tours jumelles sur l'imaginaire et la pratique architecturale contemporaine.

À ce stade, il convient de souligner que Minoru Yamasaki se trouve symboliquement associé à la clôture, ou du moins à un point de bascule, de deux mouvements architecturaux majeurs du xx^e siècle. La disparition des tours jumelles, œuvre monumentale et hautement symbolique de Minoru Yamasaki, vient ébranler la pensée postmoderniste qui, dans ce nouveau contexte post-tragédie, devient de plus en plus difficile à défendre. Cela ne change rien au fait que l'architecte demeure en retrait d'un récit dans lequel il devrait pourtant occuper une place centrale. Comme ce fut déjà le cas lors du passage du

57 Jean Baudrillard, « Requiem pour les Twin Towers », dans *Power Inferno*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p. 2-8.

58 Erin Gannon, « (Post) Modern Architecture and the Commemoration of Mass Murder by the 9/11 Memorial in New York and the Holocaust Memorial in Berlin », Trinity Student Scholarship. Trinity College Digital Repository, 2019, p. 2-5.

59 Robert L. McLaughlin, « After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century », *Narrative* 21, n° 3, octobre 2013, 28495.

60 Voir note 28 pour des précisions au sujet de la « fin » de l'architecture moderne.

61 Lizzie Crook, « 9/11 Led to “a Renaissance of Tall Building Design” Say Skyscraper Designers », *Dezeen*, 7 septembre 2021, <https://www.dezeen.com/2021/09/07/911-anniversary-skyscrapers-design/>.

62 *Ibid.*

modernisme au postmodernisme, cette mise à distance peut s'expliquer par la tendance de certains discours critiques à privilégier une lecture structurale, voire symbolique, des grandes transitions architecturales, au détriment des trajectoires individuelles⁶³. Dans cette perspective, l'ampleur du changement prend le pas sur le rôle concret des architectes qui y sont pourtant intimement liés.

Conclusion

Comme cela a été démontré au fil de cet article, il serait légitime de penser qu'au regard des événements historiques, des prises de position critiques et de l'ampleur symbolique de certaines de ses œuvres, Minoru Yamasaki aurait dû accéder à une reconnaissance durable dans l'histoire de l'architecture. Au-delà de son lien particulier, presque maudit, à la tragédie, la richesse et la diversité de son œuvre justifieraient à elles seules une place plus affirmée dans les récits architecturaux contemporains. Pourtant, Minoru Yamasaki demeure une figure relativement méconnue, marginalisée au sein du discours critique. Si certaines de ses réalisations ont pu lui valoir, à des moments précis, une forme de reconnaissance, celle-ci est restée brève, parfois même superficielle⁶⁴. Cette mise à l'écart semble en partie liée au fait que, dans le contexte de bouleversements sociaux majeurs, son travail a été relégué au second plan, éclipsé par la portée symbolique des événements eux-mêmes. L'architecte et son œuvre sont dès lors perçus comme accessoires, ou comme des supports matériels à des récits historiques dont ils deviennent presque invisibles. Le cas du World Trade Center illustre particulièrement cette dynamique : devenu un symbole mondial, le complexe a fini par faire oublier son concepteur, ainsi que les intentions architecturales qui ont présidé à sa conception⁶⁵. De surcroît, les événements tragiques qui ont marqué la vie postérieure de ce bâtiment ont servi de toile de fond à l'affirmation d'une série de récits théoriques – sur la

63 Catherine Slessor, « Reports of Modernism's Death Turned out to Be Greatly Exaggerated », *art. cit.*

64 L'article « How to Remember Minoru Yamasaki's Twin Towers » d'Alexandra Lange (2021) mentionne que même l'article du *Time* (lorsque Yamasaki était en couverture en 1963) discute de la carrière de l'architecte de manière dépassionnée et en mettant l'accent sur le rejet misogyne de son architecture par ses collègues et ses concurrents (Alexandra Lange, « How to Remember Minoru Yamasaki's Twin Towers », *Bloomberg*, 8 septembre 2021, <https://www.bloomberg.com/news/features/2021-09-08/the-history-of-the-twin-towers-design-and-architecture>).

65 Paul Kidder, *Minoru Yamasaki and the Fragility of Architecture*, *op. cit.*, p. 18.

« mort » du modernisme ou celle du postmodernisme – dans lesquels l'œuvre de Minoru Yamasaki se trouve instrumentalisée, sans que sa valeur propre ne soit réellement interrogée. Dans les deux cas, la postérité de Minoru Yamasaki en sort affaiblie. Tant que les historiens, critiques et praticiens n'auront pas réévalué sa contribution avec l'attention qu'elle mérite, il demeurera en marge d'un récit dont il fut pourtant un acteur essentiel.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Sydney Guy. *Minoru Yamasaki: une œuvre en héritage. Réception immédiate et différée d'un architecte moderniste*, Mémoire de Master 2 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 2023-2024.

LE CENTRE EUROPÉEN DU RÉSISTANT DÉPORTÉ, UNE ŒUVRE-SYNTHESE DE PIERRE-LOUIS FALOCI

MANON BÉRANGER

Pierre-Louis Faloci, architecte français né en 1949 dont la renommée s'est consolidée en 1996 avec le Centre archéologique et le musée de Bibracte au Mont Beuvray salué par l'Équerre d'argent¹, inscrit son rapport à l'architecture dans un récit d'enfance : à l'âge de treize ans, un immeuble est construit devant sa maison familiale et obstrue la vue dégagée qu'il connaissait jusqu'alors. Pierre-Louis Faloci voit dans ce choc la matrice de l'ensemble de ses réalisations². Le 1^{er} juin 2001, il gagne le concours du Centre européen du résistant déporté, musée-mémorial devant être édifié dans l'ancien camp de concentration de Natzweiler-Struthof, dans le Bas-Rhin (**fig. 1**). Ce projet entre tout particulièrement en écho avec les recherches de Pierre-Louis Faloci sur la disparition matérielle des lieux et la manière dont l'architecture peut les réactiver. Au camp de Natzweiler-Struthof, son intervention s'ajoute à des aménagements mémoriels antérieurs, dont le plus emblématique est la Flamme-mémorial, réalisée entre 1957 et 1960, en collaboration par Bertrand Monnet, architecte en chef des Monuments historiques, et Lucien Feigniaux, sculpteur³ (**fig. 2**). Dans l'esprit de Pierre-Louis Faloci, le Centre européen du résistant déporté doit, par l'architecture, articuler la connaissance des événements historiques qui se sont déroulés dans le camp et la mémoire multiscale des lieux et doit répondre à trois objectifs : clarifier le paysage pour mieux le comprendre, construire un bâtiment à la mémoire des résistants d'Europe, et agir de manière

1 SN, « Architecture : L'Équerre d'argent a été attribuée au Musée de la civilisation celtique de Mont-Beuvray dû à l'architecte Pierre-Louis Faloci », *Le Monde*, Paris, 20 octobre 1996.

2 Pierre-Louis Faloci, Julie Cattant, Conférence « Écologie du regard », Lyon, École nationale supérieure d'architecture, 8 février 2019, consultée le 4 novembre 2023, <https://www.canal-u.tv/102797>.

3 Clémentine, Albertoni « Archives, protection et valorisation du patrimoine de la nécropole nationale du camp de Natzweiler-Struthof », *Hypothèses*, Documentation et patrimoine DRAC Grand Est, 2013.



Fig. 1. Le Centre européen du résistant déporté (2003-2005, Struthof, Bas-Rhin, Pierre-Louis Faloci), cl. Manon Béranger (désormais MB), 2024.



Fig. 2. Intérieur de la Flamme-mémorial sculptée par Lucien Feigniez (1964), cl. MB, 2024.



complémentaire avec les dispositifs mémoriels déjà existants⁴. Y répondent trois principes fondateurs – l’histoire sourde du lieu, l’esthétique de la menace et l’éclatement de la boîte noire –, conceptualisés par Pierre-Louis Faloci⁵, et mobilisés dans la réalisation du Centre européen du résistant déporté. En les analysant, cet article propose d’éclairer la démarche de l’architecte autant que la conception, au début du xxi^e siècle, d’une architecture mémoreille relative à la Seconde Guerre mondiale.

« Histoire sourde du lieu »

Le camp de Natzweiler-Struthof est construit à partir de mars 1940, à la suite de la découverte d’un filon de granite rose sur le Mont Louise par l’ingénieur Karl Blumberg⁶. Se trouvant dans une région frontalière appartenant à l’Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale, il est le seul camp de concentration nazi situé aujourd’hui sur le territoire français⁷. Entité autonome, il est aussi, à partir de 1943, l’un des éléments d’une véritable « nébuleuse concentrationnaire⁸ » constituée par des camps annexes dits *kommandos* construits par les Allemands sur les deux rives du Rhin. Rapidement, le nombre de déportés politiques, déserteurs et réfractaires y augmente considérablement. Le 15 juin 1943, y entre le premier convoi de détenus *Nacht und Nebel*, déportés condamnés à disparaître⁹. Le camp principal est finalement découvert le 25 novembre 1944, et c’est en 1946 que l’ensemble des camps annexes sont définitivement démantelés¹⁰.

Au sortir de la Guerre, le camp de Natzweiler-Struthof devient rapidement un enjeu mémoriel et fait l’objet de plusieurs aménagements qui, lorsque Pierre-Louis Faloci commence à travailler sur le projet de musée-mémorial, participent

4 Pierre-Louis Faloci, Conférence « Sédimentations », Paris, Cité de l’architecture et du patrimoine, 28 novembre 2022, consultée le 13 juin 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=4j6f5R2EXDY>.

5 Pierre-Louis Faloci, Julie Cattant, Conférence « Écologie du regard », *conf. cit.*

6 Robert Steegmann, *Le camp de Natzweiler-Struthof*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

7 Anaïs Kien, Françoise Camar, « Retour au Struthof 1945-2015. Il y a 70 ans, la libération des camps », épisode 2/4, *France Culture*, La Fabrique de l’Histoire, première diffusion le 27 janvier 2015.

8 Robert Steegmann, *Struthof. Le KL-Natzweiler et ses kommando : une nébuleuse concentrationnaire des deux côtés du Rhin, 1941-1945*, Strasbourg, La Nuée bleue, 2005.

9 Robert Steegmann, « Nacht und Nebel : destinés à disparaître sans laisser de trace », *Chemins de mémoire*, Paris, ministère des Armées, n° 131, 2003.

10 Robert Steegmann, « Septembre 1944 : il faut évacuer le camp de Natzweiler », *Revue d’Allemagne et des pays de langue allemande*, Allemagne, 2014, p. 467-482.

de sa réflexion sur l'effacement de la mémoire du lieu. Dès 1945, la fosse située au bas du camp, où étaient déposés les corps des déportés morts, devient un sanctuaire signalé par une croix blanche élevée sur un mur où chaque groupe de déportés a inscrit un aspect de son expérience ou de sa culture¹¹. Ensuite, dans les années 1950 puis 1960, est mis en œuvre un projet de Flamme-mémorial aujourd'hui perçue « comme le marqueur architectural le mieux adapté à la topographie des lieux, étant visible de quasiment tous les points de vue du camp¹² ». C'est une sculpture monumentale blanche de plus de quarante mètres de haut, sur laquelle figure une silhouette gravée symbolisant les déportés du camp. Elle se compose également d'une crypte contenant quatorze urnes renfermant de la terre et des cendres anonymes. Enfin, l'ancien camp de Natzweiler-Struthof est doté, en 1964-1965 d'un musée d'histoire, aménagé à l'intérieur de l'une des quatre seules baraques conservées du camp de Natzweiler-Struthof.

Pour Pierre-Louis Faloci, « l'histoire sourde du lieu » est à la fois un support et un témoin de l'histoire, de l'histoire récente comme de la plus ancienne. Au Centre européen du résistant déporté, cette posture implique que le nouveau bâtiment à construire soit le plus « discret » possible, permettant au visiteur de se concentrer sur l'histoire oubliée. L'architecture doit être « neutre » au sens barthien du terme¹³, puisqu'elle condense une situation à la fois esthétique, politique et intellectuelle, permettant à Pierre-Louis Faloci de suspendre les attentes de l'époque, de se mettre en retrait par rapport au sens commun, de présenter un discours en réserve. L'architecture, s'effaçant au profit des caractères mémoriels et didactiques du site, devient dépositaire de son histoire, ainsi que de sa mémoire. Ce « silence » recherché conduit l'architecte à ne surtout pas prendre le dessus sur les différents éléments présents sur le site. De fait, l'édifice qu'il propose d'ériger est un bloc unitaire et symétrique, à l'horizontalité affirmée, mais ne présentant aucun « imprévu » pour l'œil, ce qui participe de son invisibilisation. L'architecture, par sa matérialité-même, entre en résonance avec la nature environnante grâce à une peau en granite lisse et noire que Pierre-Louis Faloci présente comme un moyen de se fondre dans les couleurs de la forêt (fig. 3). La couleur noire est aussi omniprésente à l'intérieur de l'édifice.

11 Anaïs Kien, Françoise Camar, *art. cit.* Une croix blanche en bois est érigée à l'emplacement de l'ancienne fosse aux cendres. De part et d'autre de cette croix se distinguent deux inscriptions : « Honneur et Patrie » et « Ossa Humiliata ». S'y ajoutent des plaques commémoratives donnant à comprendre la pluralité des personnes ayant été déportées dans ce camp.

12 Clémentine Albertoni, *art. cit.*

13 Anne Longuet Marx, « Des paradoxes du neutre. Parcours de Barthes », *Communications*, Paris, n° 63, 1996, p. 179.

Le fait que « les matériaux sombres [...] - aluminium, acier, béton brut, pierre granitique et bois - accentuent la gravité et l'émotion liée au sujet¹⁴ », que « le visiteur transite entre lumière du jour et obscurité du début à la fin du parcours¹⁵ », n'échappent pas aux observateurs qui relayent ainsi les intentions formulées par l'architecte : agir « avec beaucoup de pudeur, [...] mettre le lieu en résonance avec l'ensemble de la résistance européenne¹⁶ ». L'architecture doit favoriser le silence réflexif du visiteur et, au-delà de l'effacement, agir comme révélateur d'une histoire disparue et à laquelle l'architecture donne accès, renvoyant aux analyses de l'historien Dominique Poulot qui relève qu'en situation mémorielle, en « s'effaçant derrière la mise en valeur d'un site de mémoire, le musée renonce d'une certaine manière à tenir un propos spécifique¹⁷ ».



Fig. 3. Le Centre européen du résistant déporté (2003-2005, Struthof, Bas-Rhin, Pierre-Louis Faloci), cl. MB, 2024.

14 SN, « Arrêt sur image. Mémoire du résistant déporté au Struthof », *Le Moniteur AMC*, Paris, 28 novembre 2005.

15 *Ibid.*

16 SN, « Vigilance et mémoire », *Le Moniteur AMC*, Paris, 15 février 2002.

17 Dominique Poulot, « Musées et guerres de mémoires : pédagogie et frustration mémorielle », *art. cit.*

« Esthétique de la menace »

L'« esthétique de la menace » est une autre notion centrale que Pierre-Louis Faloci mobilise dans la conception du musée-mémorial du camp de Natzweiler-Struthof. Il la définit en 2010 comme « une nouvelle esthétique architecturale et paysagère », traversant « toute l'histoire de la transformation des lieux, issus des guerres et des menaces militaires » et considérant qu'elle implique « plus que jamais la mise en intelligence de l'architecture avec le sol, le climat et les sources innombrables de pollution est l'une de clefs de notre survie¹⁸ ». Pierre-Louis Faloci explique qu'au Centre européen du résistant déporté « la question de la menace [...] s'accroît, elle est montée par le sujet, elle est montée par la mémoire, et elle est montée aussi parce que nous sommes en zone sismique¹⁹ ». Dans l'ancien camp de Natzweiler-Struthof domine en effet l'idée d'une menace à la fois historique et inhérente à la configuration naturelle du lieu. L'architecte, en proposant une lecture subjective du programme du musée-mémorial à y édifier, donne forme à cette dimension inquiétante et tragique. « La conception architecturale » explique-t-il, « devient dès lors un outil purement personnel, et c'est cette implication grossièrement personnelle qui coordonne les aspects fonctionnels et surtout esthétiques dans une liberté totale²⁰ ». C'est donc en toute subjectivité que l'architecte entend influencer la perception du visiteur. Il veut recréer l'atmosphère de menace du site, et lui donner corps par l'architecture du Centre européen du résistant déporté. La terminologie de l'architecte interroge : s'agirait-il de prendre connaissance de la dimension menaçante du site pour définir une esthétique architecturale ? D'un point de vue historique, les architectures mémorielles, diverses dans leur esthétique autant que dans leur rapport au lieu, rappellent constamment les « dangers » du passé et cherchent à transmettre des valeurs de paix. Elles s'inscrivent tout autant dans une attention à l'histoire que dans une projection vers l'avenir. Les musées-mémoriaux doivent donc répondre au double enjeu la commémoration respectueuse et didactique. Ils sont aussi, et avant tout peut-être, des architectures de leur temps.

18 Pierre-Louis Faloci, Conférence « Esthétique de la menace », Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010, consultée le 17 juillet 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=2627FK-hBvo>.

19 Pierre-Louis Faloci, Conférence « Esthétique de la menace », *conf. cit.*

20 Hamed Farnia Shalmani, *Architecture contemporaine et théorie de la déconstruction : le processus architectural à l'épreuve de la philosophie*, Strasbourg, Thèse de doctorat en Architecture sous la direction de Daniel Payot, Université de Strasbourg, École doctorale des Humanités, 2015, p. 35.

Pierre-Louis Faloci, en mobilisant une esthétique qualifiée de « neutre », laisse-t-il s'exprimer la menace inhérente à l'ancien camp de Natzweiler-Struthof? Si les acteurs successifs de l'aménagement du site, « se sont engagés à protéger tout ou partie de ce lourd héritage », note avec justesse l'historienne Frédérique Neau-Dufour « c'est au nom d'une notion patrimoniale qui n'est pas liée à des considérations esthétiques, mais à la construction des identités européennes d'après-guerre²¹ ». Néanmoins, l'esthétisation de la menace est inhérente au projet de Pierre-Louis Faloci, au contraire d'ailleurs des autres agences d'architecte ayant participé au concours. Le fait que le Centre européen du résistant déporté soit construit au-dessus de la *Kartoffelkeller*, la cave à pommes de terre²² symbolise la manière dont l'architecte capte la mémoire du lieu. Faisant partie intégrante du parcours de l'exposition permanente, elle permet de faire corps avec le passé²³. Ce dispositif est, selon l'architecte, l'expression la plus aboutie de la sédimentation du lieu²⁴ dans la mesure où un lieu-clé de la vie du camp devient, au sens premier du terme, le fondement du Centre européen du résistant déporté. L'architecte Franck Guéné interprète l'affouillement de la cave voulu par Pierre-Louis Faloci comme une forme de sacralisation, « son béton brut et grossier » étant désormais « mis en scène derrière un vitrage soigné, mis en lumière à la manière d'un catafalque²⁵ ». Selon lui, il y avait un sens à faire cela car la *Kartoffelkeller* était « en effet représentative de l'irrationalité de l'histoire de la déportation », puisqu'il n'y avait pas, jusqu'alors, « de trace de la finalité de cette gigantesque construction de béton, longtemps enterrée, ni bien sûr de la finalité du travail épuisant demandé aux prisonniers²⁶ ». De fait, la dimension tragique du lieu est désormais scénographiée par l'écrin de verre de nouveau bâtiment. « Elle est l'objet qui impose la position du Centre, ses dimensions, son

21 Frédérique Neau-Dufour, « Les vestiges, objets de patrimoine, fondements d'identité. L'exemple du camp de Natzweiler », *art. cit.*

22 La *Kartoffelkeller* (cave à pommes de terre), est une construction souterraine en béton réalisée par les déportés politiques durant la période d'activité du camp de Natzweiler-Struthof. Son usage véritable reste inconnu à ce jour.

23 Pierre-Louis Faloci définit la sédimentation d'un site comme les traces laissées par les différentes périodes d'intervention humaine. Pierre-Louis Faloci, Conférence « Sédimentations », *conf. cit.*

24 Pierre-Louis Faloci, Conférence « Sédimentations », *conf. cit.*

25 *Ibid.*

26 Franck Guéné, « Lieux, espaces et histoire. Deux lieux, deux musées, deux postures, une pensée : le Centre européen du résistant déporté, Natzwiller (architecture Pierre-Louis Faloci) et le musée Jean-Frédéric Oberlin, Waldesbach (architecte Frédéric Jung) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, Allemagne, vol. 47, 2015, p. 361-368.

organisation. Elle est le socle qui lui permet d'être. De lieu indéfini » souligne Franck Guéné, « elle devient fondation²⁷ ». Pierre-Louis Faloci, en intégrant des vestiges de la *Kartoffelkeller* à l'exposition permanente du Centre européen du résistant déporté (fig. 4) lui a indéniablement donné une fonction mémorielle qui permet d'organiser « un projet où la fusion avec les traces de l'Histoire fabriquerait tout le dispositif architectural²⁸ ».



Fig. 4. Salle d'exposition permanente et *Kartoffelkeller* du Centre européen du résistant déporté (2003-2005, Struthof, Bas-Rhin, Pierre-Louis Faloci), cl. MB, 2024.

« Éclatement de la boîte noire »

Un troisième concept, celui de la boîte noire, à l'œuvre dans tout le travail de Pierre-Louis Faloci, participe du projet de Natzweiler-Struthof. L'architecte considère que cet « outil de base de la photographie, du cinéma et des premiers relevés topographiques » a « permis de dessiner l'état du paysage de manière technique ». Il poursuit en expliquant que « cette notion du percement dans l'opacité sombre n'a cessé de hanter l'inconscient du monde de l'art et de

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Raphaëlle Saint-Pierre, « Voyage autour d'une chambre obscure », *Le Moniteur AMC*, Paris, 30 décembre 2022.

l'architecture²⁹ ». Cet intérêt doit se comprendre comme une émanation de la culture cinématographique de Pierre-Louis Faloci, dont les critiques soulignent qu'il est « l'un des plus grands architectes cinéphiles » conscient qu'en matière d'architecture « comme dans le cinéma, tout est une affaire de cadrages³⁰ ». Au Centre européen du résistant déporté où l'opacité domine, les ouvertures qui « éclatent » la structure guident le cheminement du visiteur et son regard par des cadrages précis. Un lien a été établi par l'historien Joseph Abram entre la démarche de l'architecte et celle de Jean-Luc Godard, réalisateur majeur de la Nouvelle Vague : « à l'instar du cinéaste [...], Pierre-Louis Faloci retourne la caméra architecturale vers elle-même pour interroger simultanément le regard et la matière qu'il met en forme, l'objet vu et le processus de sa perception³¹ ». Cela est patent au Centre européen du résistant déporté où « il reconstruit le chemin d'accès des déportés et crée un mur-écran que l'on franchit, pour longer le parallélépipède noir du Centre européen du résistant déporté³² ». L'architecte fait en effet opérer un *travelling* au visiteur, ce qui influence son parcours et sa perception du lieu. De manière très concrète, Pierre-Louis Faloci déconstruit la « boîte noire » cinématographique pour la rendre spatialement opérante dans l'architecture.

Cela est particulièrement intéressant au musée-mémorial de Natzweiler-Struthof car le camp possède un lien avec le cinéma. Comme l'ont documenté les historiennes et productrices radiophoniques Anaïs Kien et Françoise Camar, le portail du camp, dans sa configuration actuelle, est le fruit de modifications opérées par une production américaine pour le tournage du *Bal des maudits*, réalisé par Edward Dmytryk, sorti en France en 1958. Pierre-Louis Faloci considère ce portail, hautement symbolique puisqu'il marque l'entrée dans le lieu, comme un élément-clé de la sédimentation de ce dernier. Aussi, il écarte l'hypothèse de lui redonner sa configuration d'origine, considérant que cela serait antagoniste au travail de mémoire qui lui a été confié³³. Un jeu s'instaure avec le septième art, le réel du lieu et sa représentation s'entrechoquent. Par ailleurs, la notion de dispositif optique est centrale dans la scénographie spatiale qui accompagne

29 Pierre-Louis Faloci, « Pierre Louis Faloci Architecte - Site officiel - architecture et paysage contemporain ».

30 Mikael Zikos, « Construire en pleine nature : l'architecture monumentale de Pierre-Louis Faloci », *AD Magazine*, Paris, 1^{er} novembre 2022.

31 Joseph Abram (dir.), *Pierre-Louis Faloci. Une écologie du regard*, Milan, Silvana Editoriale, 2022.

32 *Ibid.*

33 Anaïs Kien, Françoise Camar, *conf. cit.*

le nouveau bâtiment édifié par l'architecte. Ce dernier se tient à distance du camp. Il n'est pas immédiatement perceptible depuis le parking qui joue en quelque sorte le rôle de sas visuel et mémoriel. Ce dispositif composé à partir de différentes séquences spatiales et visuelles joue sur des effets de seuil qui permettent au visiteur d'atteindre un lieu qui se veut hors du temps.

Les fructueuses interrelations entre architecture et cinéma instaurées par Pierre-Louis Faloci invitent à interroger, au Centre européen du résistant déporté, les notions de *black box* et *white cube*, développées dans les années 1970 dans un contexte de redéfinition des espaces d'exposition. Si le « *white cube* » renvoie à une forme de neutralité laissant toute leur force d'expression aux œuvres d'art ou objets exposés, la *black box*, quant à elle, ramène au cinéma, salle noire par excellence qui permet la projection d'images en mouvement. Dans *Between the Black Box and the White Cube: expanded cinema and postwar art*³⁴ (2014), l'historien de l'art et des médias Andrew Uroskie cherche à mettre en lumière le système idéologique dictant les modes de consommation récents et actuels de l'image alors que l'on assiste à une multiplication des pratiques cinématographiques. Si cinéma et musée sont en radicale opposition dans cette conception théorique, Pierre-Louis Faloci les fait pourtant cohabiter dans son architecture (fig. 5), arguant que « le cinéma ajoute un sédiment patrimonial à un lieu³⁵ ». En l'occurrence, le Centre européen du résistant déporté renvoie, dans son aspect même, à l'esthétique sombre d'une salle obscure, dans laquelle est racontée, en images, une histoire au spectateur. Ainsi, la « *black box* » devient lieu d'exposition particulièrement à même de transmettre la mémoire d'un lieu ayant été élevé, en 2014, au statut de « Haut-lieu de la mémoire nationale », puis ayant obtenu en 2018 le label « Patrimoine européen ».

La pratique de Pierre-Louis Faloci a été saluée, lors de sa réception du Grand Prix d'architecture pour « l'exemplarité d'un parcours et d'une œuvre qui a su composer avec le paysage, l'histoire et la mémoire, une œuvre de justesse et de profondeur³⁶ ». Le Centre européen du résistant déporté articule en effet la connaissance des événements historiques, en raison de l'attention portée par Pierre-Louis Faloci à la sédimentation des sites où il intervient.

34 Riccardo Venturi, « Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art* », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 04 novembre 2016, consulté le 16 juillet 2025. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19353>; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.19353>.

35 Pierre-Louis Faloci, Julie Cattant, Conférence « Écologie du regard », *conf. cit.*

36 Jacques-Franck Degioanni, « Architecte subtil, enseignant respecté », *Le Moniteur AMC*, Paris, 2 novembre 2018.



Fig. 5. Exposition permanente du Centre européen du résistant déporté (2003-2005, Struthof, Bas-Rhin, Pierre-Louis Faloci), cl. MB, 2024.

Cette architecture-souvenir devient un fait de société, permettant dans un premier temps l'activation de la mémoire, puis l'implication des visiteurs dans ce processus. Ces derniers participent ainsi à la construction d'une mémoire collective, au travers d'expériences individuelles, partagées dans un lieu de transmission à vocation universelle. Il apparaît donc possible de rapprocher la démarche de Pierre-Louis Faloci de la vision défendue par l'architecte David Adjaye : « l'enjeu est de donner forme à un objet de captation du souvenir qui dépasse l'entendement, de sanctifier une trace qui interpelle le visiteur, ne le laisse pas indemne³⁷ ». Cela pose cependant question dans un contexte où la fonction mémorielle des musées tend parfois à s'amoindrir³⁸, et à faire l'objet de pratiques individuelles plutôt que collectives. Se développe, récemment, une nouvelle représentation de la mémoire dans l'espace public avec l'essor des « anti-monuments³⁹ » qui s'effacent dans le paysage, à l'image des *Stolpersteine*

37 Spencer Bailey (dir.), *À la mémoire de. Concevoir des mémoriaux contemporains*, Paris, Phaïdon, 2020.

38 Sarah Gensburger, Sandrine Lefranc (dir.), *La mémoire collective en question(s)*, Paris, Presses universitaires de France - Humensis, 2023, p. 1-21.

39 Joëlle Zask, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte, 2013.

de Gunter Demnig⁴⁰. Si Pierre-Louis Faloci revendique la discrétion, il construit tout de même un bâtiment. On peut de ce fait se poser la question du statut du Centre européen du résistant déporté dans une société où le musée (ou le monument commémoratif) comme expression privilégiée de la mémoire semble remis en question.

Travail universitaire dont est tiré l'article : Manon Béranger, *Le Centre européen du résistant déporté. Entre musée-mémorial et architecture didactique*, mémoire de Master 1 Recherche en Histoire de l'art mention Histoire de l'architecture sous la direction d'Éléonore Marantz, École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, année universitaire 2023-2024.

⁴⁰ Les *Stolpersteine* sont un dispositif mémoriel en hommage à des victimes du nazisme développé par Gunter Demnig en 1997. Ces pavés en métal, incrustés dans le sol et dont la surface est affleurante, sont placés devant le domicile d'anciens déportés et se font de discrets porteurs de mémoire.

PARTIE 3
ARCHITECTURE,
VILLE, TERRITOIRE

CONSTRUIRE UNE DEMEURE DE PLANTATION EN LOUISIANE AU XVIII^e SIÈCLE : UNE ARCHITECTURE AU DÉFI DE L'ENVIRONNEMENT ET DU CLIMAT

ELISA CAILLE

La demeure de plantation coloniale est une typologie architecturale qui retient l'attention des historiens de l'architecture depuis les années 1960¹. En Amérique du Nord, la création du National Register of Historic Places (NRHP) en 1966 donne un élan particulier à leur identification à leur étude et à leur reconnaissance patrimoniale. Au cours des décennies suivantes, de nombreuses demeures sont protégées par le NRHP sur des critères d'importance historique, de possession, de techniques, de matériaux et d'esthétique². Parmi elles se trouvent plus de 140 demeures de plantation louisianaises construites entre le début du XVIII^e siècle et la fin du XIX^e siècle. Réparties sur l'ensemble du territoire de l'actuel État de la Louisiane, ces demeures sont les héritières de traditions architecturales et d'expérimentations initiées par les arrivants européens lors des mouvements de colonisation³. Les demeures de plantation construites à cette période étaient des architectures simples et fonctionnelles, témoignant de logiques conceptuelles et constructives utilisées à un moment où les terres marécageuses et

- 1 C'est au cours des années 1960 que les premières encyclopédies sur l'architecture coloniale ont été publiées et que l'architecture de plantation est devenue un objet d'étude à part entière. Quelques ouvrages peuvent être cités, comme : Samuel Wilson Jr., *A Guide to Architecture of New Orleans: 1699-1959*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1959; James W. Cooper, *Louisiana: A Treasure of Plantation Homes*, Natchez, Southern Historical Publications, 1961; Herman De Bachelte Seebold, *Old Louisiana Plantation Homes and Family Trees*, La Nouvelle-Orléans, Pelican Publishing, 1971. Des cartes ont aussi été réalisées pendant cette décennie pour positionner avec exactitude les sites des plantations (par exemple : C. J. Durel, « Plantation homes on the Mississippi River from New Orleans to Baton Rouge », La Nouvelle-Orléans, The Historic New Orleans Collection, The Williams Research Center, 1966).
- 2 US Department of the Interior, National Park Service, *Cultural Resources. National Register Bulletin* : « How to Apply the National Register Criteria for Evaluation (NRB 15) », 2005.
- 3 Gilles Havard et Cécile Vidal, *Histoire de l'Amérique française*, Paris, Flammarion, 2003. Une première phase de colonisation (1682-1763), a été initiée par les Français et une deuxième phase (1763-1800) par les Espagnols. La Louisiane a ensuite été revendue à la France en 1800, puis cédée aux États-Unis en 1803.

le climat subtropical du territoire étaient perçues par les ingénieurs⁴ et les artisans du monde du bâtiment comme des contraintes⁵ à dépasser. Fondée sur des savoirs européens et des pratiques parfois exogènes – caribéennes et africaines –, l'architecture des demeures de plantation témoigne en effet de processus d'adaptation et de renouvellement compte tenu du défi qu'il y avait à construire face à la chaleur, aux pluies, aux vents et aux aléas climatiques⁶.

Le climat de la Louisiane, un obstacle à la construction

Le climat est l'une des principales contraintes qu'ont affrontés les colons français lors de leur installation en Louisiane dès 1682. Ce que l'on appelait autrefois la Basse-Louisiane – la partie sud de la Louisiane française, qui était à cette période un vaste territoire s'étendant jusqu'à la baie d'Hudson au Canada – est en effet une région au climat dit subtropical. Caractérisé par une chaleur humide, des pluies fréquentes et des vents doux, à mi-chemin entre le climat continental du reste de l'Amérique du Nord et le climat tropical des îles des Caraïbes, il diffère en tout point de celui que connaissaient les premiers arrivants français. L'été, la brise du Golfe du Mexique permet d'apaiser la chaleur et les sols sont arrosés par la pluie; l'hiver, l'air reste doux⁷. Apprendre à construire dans un environnement qui ne correspond pas à celui auquel les Européens étaient habitués devint ainsi une préoccupation majeure, dont témoignent les écrits du XVIII^e siècle⁸. Les carnets de voyageurs sont particulièrement riches de descrip-

4 Mills Lane, *Architecture of the Old South*, New York, Abbeville Press, 1993. L'auteur affirme dans cet ouvrage que l'architecture des demeures des plantations louisianaises serait l'héritière des plans élaborés dans les années 1720 et 1730 par les ingénieurs français Jean de Pradel et Alexandre de Batz.

5 Jacqueline P. Vals-Denuzière, Maurice Denuzière, David K. Gleason (photographe), *The Homes of the Planters*, Bâton-Rouge, Claitor's Pub Division, 1984.

6 Elisa Caille, « L'architecture des demeures de maître et leur implantation dans le paysage de la Louisiane coloniale entre 1720 et 1812 », Mémoire de Master 1 Histoire de l'art parcours Histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric et Ronan Bouttier, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2024.

7 John H. Deiler, *The Climate and Health Conditions of the State of Louisiana*, La Nouvelle-Orléans, 1895.

8 Service hydrographique de la Marine, Observations scientifiques et géographiques, « Rapport que fait les de La Salle dans la Marine, de ce qu'il sait de la découverte de la partie septentrionale de l'Amérique qui a été faite par ordre du Roy sous le commandement de Sr. de La Salle depuis 1678 jusqu'en 1685 », *Mémoire et remarques sur la Louisiane, la navigation de Saint-Domingue au Mississippi, l'embouchure de ce fleuve et la situation de La Nouvelle-Orléans*, 1758, Archives nationales. MAR/3JJ/277 dossier 18.

tions sur les spécificités du climat de la Louisiane et sur les manières dont les habitants tentent de s'y adapter⁹. Le regard des explorateurs et des colons sur la Louisiane a aussi grandement évolué au fil des décennies, à mesure que la réalité d'une installation permanente sous un climat humide se révélait tumultueuse.

Plusieurs hypothèses sur la genèse de l'architecture de plantation ont été formulées au cours de ces trente dernières années¹⁰. S'étant développée en parallèle de l'architecture vernaculaire, elle est souvent présentée comme une évolution des cabanes d'esclaves, mais elle est aussi liée aux petites maisons rurales du XVIII^e siècle. Bien que la demeure de plantation exerce un rôle différent, son architecture a repris les codes que l'architecture vernaculaire et est restée modeste jusqu'aux années 1820. La théorie de l'adaptation au climat subtropical s'est particulièrement distinguée parmi les hypothèses présentées par les historiens : soigneusement documentée par Jay Dearborn Edwards, anthropologue, géographe et professeur à la Louisiana State University, ce constat¹¹ se fonde sur plusieurs dispositifs destinés à contrer les inconvénients de ce climat et à en exploiter les avantages¹². Par exemple : un agencement, des pièces et de leurs ouvertures, pensé pour remédier à l'air chaud et aux vents ressentis dans la région; une disposition de la demeure près d'allées d'arbres pour se protéger du soleil. La théorie de l'adaptation au climat subtropical est aujourd'hui celle qui semble le mieux justifier l'émergence de formes architecturales précises¹³.

9 Charles-César Robin, *Voyages dans l'intérieur de la Louisiane, de la Floride occidentale, et dans les îles de la Martinique et de Saint-Domingue, pendant les années 1802, 1803, 1804, 1805 et 1806*, Paris, F. Buisson, 1807.

10 Jonathan Fricker, Donna Fricker, Patricia L. Duncan, *Louisiana Architecture: A Handbook on Styles*, Bâton-Rouge, Center for Louisiana Studies, University of Southwestern Louisiana, 1998.

11 Jay Dearborn Edwards, « The Origins of Creole Architecture », *Winterthur Portfolio*, Vol. 29, n° 2/3, 1994, p. 155-189. Dans son introduction, Edwards indique que les conditions climatiques et environnementales jouent un rôle important dans le développement de l'architecture. Ce rapport au climat concerne aussi bien l'architecture de plantation que l'architecture domestique « individuelle ».

12 Jay Dearborn Edwards, Nicolas Kariouk Pecquet du Bellay de Verton, *A Creole Lexicon: Architecture, Landscape, People*, Bâton-Rouge, Louisiana State University Press, 2004.

13 Plusieurs chercheurs ont tenté de comprendre le développement de l'architecture de plantation sur la base des influences des pays colonisateurs. La question des techniques et des pratiques employées a fait l'objet de multiples recherches et enquêtes et a donné lieu à plusieurs hypothèses. Alors que certains historiens tels que Jonathan Fricker (« The Origins of the Creole Raised Plantation House », *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, Vol. 25, n° 2, 1984) insistent sur la continuité de la tradition architecturale médiévale française en Louisiane, d'autres se concentrent sur les apports de l'Afrique ou des

L'une des configurations employées très tôt – dès le milieu du XVIII^e siècle dans les carnets de voyageurs –, car efficace face au climat subtropical, est la galerie (*gallery*). Correspondant à un porche couvert ou à une véranda ouverte, c'est un élément systématiquement associé à l'architecture de plantation. Principalement présente à l'avant et à l'arrière de la demeure, elle prend la forme d'une terrasse bordée d'une balustrade et d'une colonnade, couverte par une toiture. Elle est généralement aménagée avec des sièges et des tabourets, afin que les habitants puissent profiter de l'extérieur, mais également surveiller le domaine. Les galeries présentent plusieurs avantages. Prenant la forme d'un passage, elles offrent de l'ombre, protègent de la pluie et assurent en parallèle une ventilation contrôlée et permanente de la demeure. Les galeries ouvrent un accès à toutes les pièces, qui sont réparties en enfilade, agencement des pièces en une seule rangée qui favorise la circulation de l'air entre l'avant et l'arrière de la demeure. La fin du XVIII^e siècle marque l'élargissement des galeries afin d'aider la circulation de l'air. Cette extension permet alors d'installer des escaliers aux angles, comme le montre l'exemple de la demeure de la plantation Destrehan¹⁴, construite dans la paroisse St-Charles¹⁵ entre 1787 et 1790 (fig. 1). Une lettre de l'architecte John Latrobe, écrite le 9 novembre 1834, indique que les galeries périphériques étaient très répandues dans l'architecture rurale : « Les maisons de ferme, ou plutôt les maisons de plantation, dans cette partie du monde semblent toutes avoir été construites d'après le même modèle [...] Le climat exige toute l'ombre pouvant être obtenue, et pour cela, le corps du bâtiment est entouré de galeries¹⁶. »

Caraïbes comme Dwight Anthony Carey (*Building the Creole Empire: Architecture, Urbanism, and Social Space in the French Colonial World, 1659-1810*, Thèse, Los Angeles, University of California Los Angeles, 2016). L'architecture de la Louisiane est, quoi qu'il en soit, à la convergence de diverses pratiques et se distingue, à ce titre, du reste de l'architecture de l'Amérique du Nord. L'analyse de l'architecture par le climat qu'a proposée Jay Dearborn Edwards permet de relier diverses origines et pratiques à une problématique commune : l'obligation de savoir construire sous un climat nouveau et non familier.

14 National Register of Historic Places Nomination Form, « Destrehan Plantation, St-Charles Parish, Louisiana », US Department of the Interior, National Park Service, 20 mars 1973.

15 La paroisse St-Charles est localisée dans le sud-est de la Louisiane et est frontalière avec la paroisse St-John-the-Baptist, où se trouvent les plantations Evergreen et Whitney.

16 John Latrobe, Samuel Wilson Jr. (éd.), *Southern Travels : Journal of John H. B. Latrobe*, La Nouvelle-Orléans, The Historic New Orleans Collection, The Williams Research Center, 1986. Traduction de l'anglais : « The farm houses, or plantation houses rather, in this part of the world appear to have been built, all of them, after the same model. [...] The climate requires all of the shade that can be procured, and to obtain it the body of the building is surrounded with galleries ».

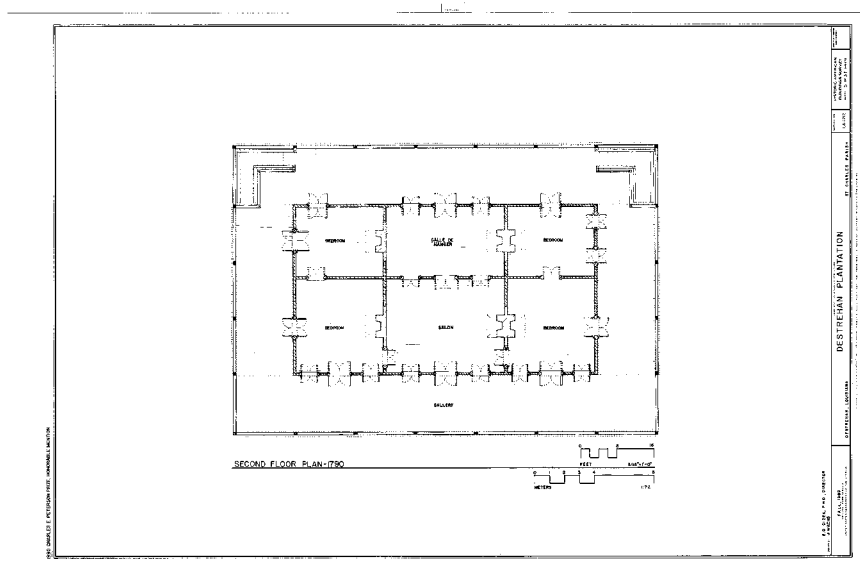


Fig. 1. Plan au sol du premier étage de la demeure de la plantation Destrehan en 1790 © Historic American Buildings Survey, US Department of the Interior, Prints and Photographs Division, Library of Congress. *Destrehan Plantation, 4 River Road, Destrehan, St.-Charles Parish, LA, HABS LA,45-DEST,1-* (page 5 sur 37) de l'étude HABS LA-1212.

Aménager une demeure de plantation avec une galerie n'a en réalité aucun intérêt si le corps du bâtiment n'a pas été déjà surélevé au préalable. En effet, si le climat subtropical se caractérise par des vagues de chaleur et des vents puissants, il entraîne également des pluies intenses et fréquentes qui, au contact des sols marécageux, créent de la boue, voire aboutissent à des inondations. En conséquence, les demeures sont souvent surélevées (*raised houses*) de plusieurs dizaines de centimètres jusqu'à la hauteur d'un étage. Ces fondations sont préférablement maçonnées – qu'elles soient marquées par des piliers ou par une base de briques – afin d'offrir une résistance à la structure, qui elle aussi est bien souvent construite en bois. La plantation Kent¹⁷, édifiée entre 1796 et 1800 dans la paroisse Rapides¹⁸, illustre bien les atouts de ce type de fondation et soubassement. Cette demeure à la structure de bois présente une base composée

17 National Register of Historic Places Nomination Form, « Kent Plantation, Rapides Parish, Louisiana », US Department of the Interior, National Park Service, 5 août 1971.

18 La paroisse Rapides se situe au cœur de la Louisiane, à équidistance entre la frontière texane et le fleuve Mississippi. Elle est décrite dans les rapports géographiques du XIX^e siècle comme une terre vallonnée. Terres alluviales, ces vallées louisianaises étaient particulièrement propices à la culture : cela s'explique notamment par les multiples cours d'eau que

de piliers de briques, et de deux petites pièces servant de pièce de stockage et de cuisinette ajoutées quelques années plus tard. Cette surélévation permettait à la demeure d'être épargnée lors des crues fréquentes de la rivière Rouge au début du XIX^e siècle¹⁹.

L'état des sols, facilement endommagé par le climat, peut ainsi dégrader les structures des demeures de plantation, mais les vents violents peuvent également les détériorer si celles-ci ne sont pas suffisamment solides. Le sud des États-Unis étant soumis à des ouragans fréquents, la question du couvrement des demeures s'est très rapidement posée. Expérimenter les formes de toitures s'est ainsi révélé comme une manière de faire face à cet aléa climatique. Les demeures de plantation sont ainsi protégées par différents types de toits qui permettent à la fois de protéger de la pluie et du vent et de limiter la pénétration des rayons du soleil. Bien souvent, les toits étaient aménagés de coyaux (*gables*) pour repousser l'eau de pluie et en préserver la façade, les demeures de plantation n'étant pas dotées de systèmes de gouttières au XVIII^e siècle. Les coyaux peuvent être installés sur différentes formes de toitures, ce qui prouve leur praticité et leur efficacité. À la fin du XVIII^e siècle, les demeures sont généralement couvertes par un toit en croupe (*hip* ou *hipped roof*), comme à la plantation Mary²⁰ édifiée en 1795, par un toit en pente (*pitched roof*) visible à la plantation Reserve Godchaux-Boudousquie²¹ construite en 1764, ou encore par un toit à double-pente (*double-pitched roof*) à l'exemple de la plantation Destrehan²². Le couvrement de la charpente, conçue pour beaucoup d'exemples

nous y trouvons, les divers arbres qui la composent, mais également par leur sol limoneux qui était apprécié pour cultiver la canne à sucre.

- 19 H. M. Brackenridge, Joseph Meredith Toner Collection, *Views of Louisiana: containing geographical, statistical and historical notices of that vast and important portion of America*, Book I, Chapter V « The alluvial tracts on the rivers Mississippi, Missouri, Arkansas & c », Baltimore, Printed by Schaeffer & Maund, 1817, p. 82-90. L'auteur précise (p. 85) que les grandes crues de la rivière Rouge en 1811 ont provoqué l'abandon de nombreux terrains aux alentours.
- 20 National Register of Historic Places Nomination Form, « Mary Plantation House, Plaquemines Parish, Louisiana », US Department of the Interior, National Park Service, 13 juillet 1983. Il est écrit dans ce rapport que la demeure a été couverte dès le début par un toit en croupe, mais qu'un nouveau toit en croupe a été installé dans les années 1840 pour protéger les galeries des quatre faces de la demeure.
- 21 National Register of Historic Places Registration Form, « Reserve Plantation, St.-John-the-Baptist Parish, Louisiana », US Department of the Interior, National Park Service, 17 décembre 1993.
- 22 National Register of Historic Places Nomination Form, « Destrehan Plantation, St.-Charles Parish, Louisiana », *doc. cit.*

sur le système *king post*²³, est bien souvent gainé de planches ou de bardeaux de cyprès chauve ou de pin. En réalité, ces différents toits sont régulièrement modifiés ou restaurés au fil du temps, à la suite des évolutions techniques, des dommages climatiques ou des détériorations provoquées par le temps : peu de toitures originales sont encore visibles en Louisiane à ce jour.

Les choix constructifs observables dans les demeures de plantation – et plus largement, dans l'architecture domestique –, les matériaux notamment, sont à mettre en lien avec les formes architecturales développées par les constructeurs de l'époque mais aussi avec le climat subtropical de la Louisiane. Au XVIII^e siècle, l'utilisation du bois pour la structure, et notamment du cyprès chauve, est largement répandue : la disposition des pans qui composent la demeure de Destrehan, rejoint la pratique du colombage (*heavy timber frame*). Cette structure est ensuite comblée par de la bousille, un hourdis de torchis fait de boue séchée, de mousse espagnole²⁴ ou de poils d'animaux : cette pratique, utilisée dans les îles des Caraïbes, est appelée « bousillage ». Importée en Louisiane par les populations créoles, elle y a acquis une connotation négative au fil du temps, intégrant le champ de la construction vernaculaire. À partir des années 1770, certaines demeures associent une structure de bois à un corondage de briques, une technique appelée « brique entre poteaux » (*brick-between-posts*). Il existe encore des demeures qui arborent ces deux procédés constructifs, comme la plantation Reserve Godchaux-Boudousquie²⁵, ce qui donne parfois un indicateur temporel sur les phases d'édification. Les constructions en bousillage ou en brique entre poteaux reposent généralement sur un système de « poteaux-en-terre » ou de « poteaux-de-sole » consistant respectivement à planter la charpente dans le sol ou à la poser sur un socle de brique ou de bois. Si le bois était d'extraction locale, la brique fut, dans un premier temps, importée²⁶. Celle d'origine française ou antillaise, d'excellente qualité, fut favorisée jusque dans

23 Le système *king post* a été associé au toit normand (*Norman truss*) par les historiens de l'architecture ayant étudié le cas de la Louisiane, croyant que ce système avait été importé par les colons de Normandie. Il a été très utilisé lors de la construction des demeures de plantation. Ce système est composé d'un poteau vertical central posé sur une poutre horizontale et destiné à soutenir les poutres du toit et de poteaux en diagonale jointes au mât central.

24 Il s'agit d'une mousse poussant aux branches des arbres dans les milieux très humides du sud des États-Unis. Elle est désignée en anglais par *Spanish moss* et en latin par *tillandsia usneoides*.

25 Michael Shoriak, « Godchaux-Reserve Plantation Building Glossary », Tulane School of Architecture, Building Preservation Studio, réalisé à l'automne 2015, p. 9.

26 *Ibid.*

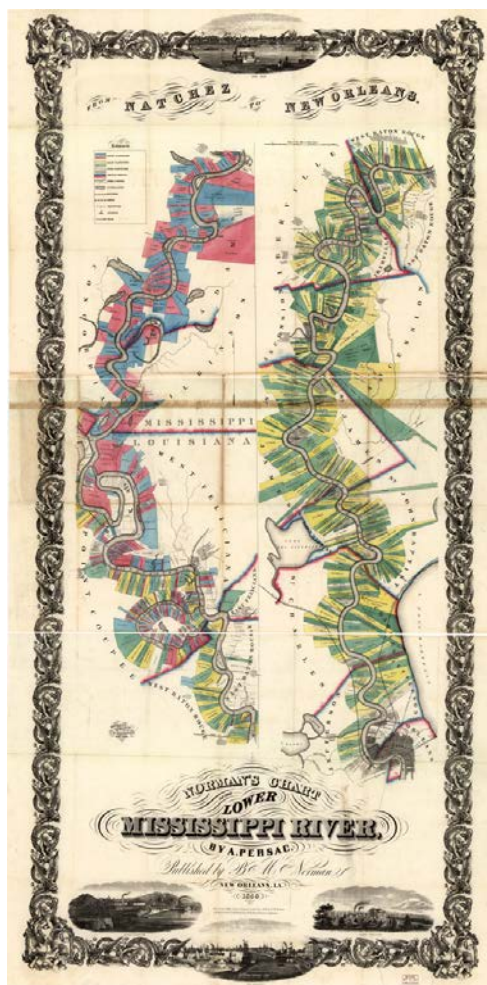
les années 1750, avant que des briqueteries locales n'ouvrent et ne profitent des ressources argileuses de la Louisiane²⁷. L'usage de la brique fut ensuite recommandé par le gouvernement espagnol pour toute nouvelle construction au milieu des années 1790. Leur protection par un badigeon de chaux devint alors nécessaire contre l'humidité.

La demeure de plantation, un marqueur territorial

La demeure de plantation est liée à un territoire spécifique. En effet, la considération du climat et de l'environnement dans le choix des matériaux et des procédés constructifs en forge le caractère local. La proximité de ressources primaires – notamment du bois et de l'eau – est un facteur déterminant. Aussi les terres forestières et alluviales sont des terrains privilégiés à l'implantation des plantations comme le confirment les cartes ainsi que les relevés géologiques et topographiques réalisés au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. On y observe que, afin de bénéficier des atouts du fleuve et des forêts, les plantations sont systématiquement aménagées le long du fleuve Mississippi et que leur emprise s'étire jusqu'à la lisière des bois. Sur la *Norman's Chart of the Lower Mississippi River*, produite par l'illustrateur et cartographe Marie-Adrien Persac et l'écrivain Norman Benjamin Moore en 1858 pour représenter l'implantation des domaines et des cultures entre La Nouvelle-Orléans et Natchez, située plus au nord²⁸ (fig. 2), les plantations, représentées par deux couleurs en fonction du type de culture pratiqué, adoptent cette morphologie particulière appelée « terrain-en-long » (*long-lot*). Bien que la superficie varie d'une plantation à l'autre, cette organisation territoriale permet de répartir efficacement les parties habitables (la demeure, la cuisine extérieure, les citernes, les fermes, les cabines des esclaves), les parties cultivables (les potagers, les jardins, les champs) et les parties naturelles (les cours d'eau, les bois). Ce système permet en outre une connexion aisée entre les domaines par des axes de circulation maritime et routier. Les plantations étaient en effet régulièrement dotées d'embarcadères, afin que les marchands puissent se rendre facilement d'un domaine à l'autre pour s'approvisionner en marchandises, puis rejoindre les marchés. Les aquarelles du père Joseph

27 H. M. Brackenridge, Joseph Meredith Toner Collection, *op. cit.*, 1817.

28 Marie-Adrien Persac, Benjamin Moore Norman et J. H. Colton & Co, *Norman's Chart of the Lower Mississippi River*, 1858, The Historic New Orleans Collection 1979.163.



M. Paret illustrent ces ports individuels²⁹ (fig. 3). Nombre de plantations disposaient de tels pontons permettant aux bateaux plats, radeaux et barges d'accoster³⁰, avant que l'invention du bateau à vapeur en 1811 ne révolutionne le transport fluvial et ne permette de relier les plantations les plus au nord à La Nouvelle-Orléans³¹. Les domaines étaient également accessibles par voie terrestre et la succession très rapprochée des domaines le long du Mississippi, très visible notamment sur la *Norman's Chart of the Lower Mississippi River*, a conduit les historiens à nommer ce long voisinage « The Great River Road³² ».

Fig. 2. Carte Norman's Chart of the Lower Mississippi River réalisé par Marie-Adrien Persac et Benjamin Moore en 1858 © document tiré de Marie Adrien Persac, Benjamin Moore Norman, J. H. Colton & Co, *Norman's Chart of the Lower Mississippi River*, La Nouvelle-Orléans, B. M. Norman, 1858, The Historic New Orleans Collection, 1979.163.

La construction des demeures de plantation aux XVIII^e et XIX^e siècles peut donc être interprétée comme une nouvelle composante à un territoire. Les premières à avoir été édifiées gravitent entre l'ancienne capitale de la Louisiane, La Nouvelle-Orléans, et la nouvelle, Bâton-Rouge. Outre la nécessité de répondre

²⁹ Marcel Boyer, Jay Dearborn Edwards (ed.), *Plantations by the river: watercolor paintings from St.-Charles Parish Louisiana by Father Joseph M. Paret*, 1859, Bâton-Rouge, Geoscience Publications, Department of Geography and Anthropology, Louisiana State University, 2001.

³⁰ Karen Kingsley, *Buildings of Louisiana*, New York, Society of Architecture Historians, 2003.

³¹ *Ibid.*

³² Richard Sexton, *Vestiges of Grandeur: Plantations of Louisiana's River Road*, San Francisco, Chronicle Books, 1999.

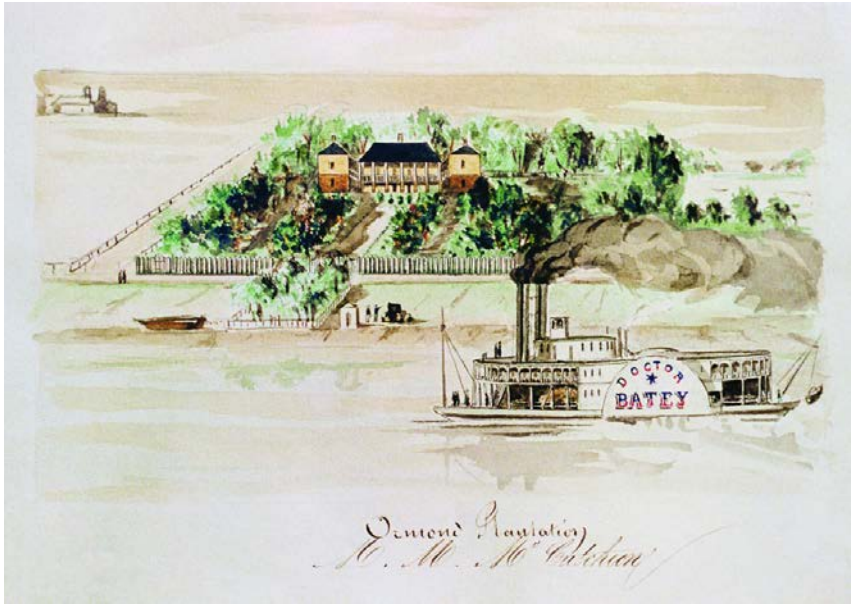


Fig. 3. Aquarelle représentant la plantation Ormond réalisée par le père Joseph M. Paret en 1859
© Joseph Paret, *Watercolors & Journal*, 1848-1869.

aux contraintes climatiques, les bâtisseurs devaient prendre en compte les contraintes environnementales et les potentialités territoriales, apprécier quelles terres étaient les plus favorables à la construction et quels milieux étaient les plus stratégiques pour le bon développement des domaines. Cela explique que les premières plantations se sont concentrées dans la partie sud de « The Great River Road », qui correspondent aujourd'hui aux paroisses d'Ascension, St-James, St-John-the-Baptist, St-Charles, Jefferson et Orléans.

Si aucune règle explicite ne préside à la situation précise des demeures dans les domaines, il apparaît que cette dernière est centrale, afin « de tout placer sous l'œil du maître autant que possible³³ », comme aux plantations Destrehan et Ormond³⁴. Cette position centrale est généralement valorisée par un chemin, ou une allée bordée de chênes ou d'orangers. Bien qu'au XVIII^e siècle l'architecture

³³ Robert Q. Mallard, Woodrow Wilson Collection, *Plantation Life Before Emancipation*, Richmond, Whittet & Shepperson, 1892, p. 17. Traduction de l'anglais : « The arrangement of the houses is somewhat peculiar, but convenient, and apparently made upon the principle of placing everything as far as possible under the master's eye. »

³⁴ National Register of Historic Places Nomination Form, « Ormond Plantation House, St-Charles Parish, Louisiana », US Department of the Interior, National Park Service, 8 novembre 1990.

reste relativement simple, les demeures sont « mises en scène » par divers aménagements paysagers : allées, parterres, jardins. La végétation contribue en effet à forger l'image-même de la demeure. Toute plantation comporte des terres agricoles (indigo, coton, canne à sucre ou encore tabac), mais aussi des potagers et des jardins fleuris, dont les actes notariés permettent de connaître le détail. L'acte de vente (25 août 1813) de la maison Pitot, située dans le Bayou St-John à quelques kilomètres au Nord de La Nouvelle-Orléans, précise par exemple qu'un jardin était planté de plusieurs arbres fruitiers et qu'une allée d'orangers conduisait à la demeure. Nombreuses sont les plantations qui arborent une végétalisation symétrique dès le XVIII^e siècle, à la manière des jardins français³⁵. La Louisiane rejoint en cela les Caraïbes et des autres régions colonisées par les Français à la même période³⁶, où il était courant que les habitations soient accompagnées de ce type de jardins dont l'aménagement permettait aux propriétaires de produire leurs propres ressources vivrières³⁷, mais également d'embellir leur domaine en plantant des fleurs et des arbres locaux, ou en important des espèces plus rares et exotiques. Ces aménagements paysagers, qui procèdent à la fois de logiques nourricières et d'embellissement, sont, aujourd'hui encore, l'une des caractéristiques les plus emblématiques des plantations louisianaises.

35 James Wade, Robert S. Brantley et Jan White Brantley (photographes), Eugene D. Cizek (introduction), *The Pitot House: A Landmark on Bayou St.-John*, New Orleans, Pelican Publishing Company, 2014.

36 Jean-Baptiste Labat, *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique contenant l'histoire naturelle de ces pays, l'origine, les mœurs, la religion et le gouvernement des habitans anciens et modernes, les guerres et les événemens singuliers qui y sont arrivés... le commerce et les manufactures qui y sont établies...* Tome I, Paris, G. Cavelier et P.-F. Giffard, 1722.

37 Les jardins et les potagers, en plus de posséder une valeur esthétique et ostentatoire, étaient avant tout utilitaires pour les planteurs : alors que les forêts procurent du bois, les extérieurs fournissent en fruits, en légumes et en graines (Anna Timmerman, « Formal & French: Parterre Gardens, connecting the Pitot House garden to 3000 years of garden history », *Pitot House Site*, s.d.). Ils permettent aux « bons » planteurs de s'auto-suffire et de nourrir leurs résidents et leurs serviteurs (Fred Daspit, *Louisiana Architecture (1820-1840)*, Lafayette, Center for Louisiana Studies, 2005).

La maison Pitot : un exemple significatif d'une architecture de plantation adaptée au climat de la Louisiane

La maison Pitot a été édifée entre 1790 et 1799 par Don Bartolome Bosque au bord du Bayou St-John – autrefois le Bayou Saint-Jean – au nord de La Nouvelle-Orléans. Considéré comme une partie « mystérieuse » de la ville jusqu'au début du xx^e siècle, cette terre marécageuse, à la végétation exubérante fit l'objet de descriptions élogieuses : « Les rives du Bayou sont bordées de palmettes et de plantains, et le grand « yucca superbe » [en latin *yucca gloriosa*], dont les belles fleurs blanches, s'élevant en grappes pyramidales, sont l'émerveillement et le délice du touriste au début de l'été et à la fin du printemps. Le Bayou est très mystérieux et est encombré d'une végétation dense car il se fond dans le lac³⁸ ». Mais, dans cette zone d'extension de la ville, il était difficile de construire et de cultiver, d'autant que le Bayou St-John était soumis à des vents ayant déterminé directement la position et l'orientation de la maison Pitot. Les brises saisonnières suivant le tracé du bayou et soufflant d'est en ouest³⁹, la demeure est construite face au bayou, selon une orientation sud-est. Les galeries avant et latérale, la loggia arrière et les portes⁴⁰ garantissaient la bonne ventilation des intérieurs, l'air entrant depuis le bayou, puis ressortant par l'arrière et les ouvertures (fig. 4).

38 SN, « Bayou St-John », *The Picayune's guide to New Orleans*, Chapter VIII, 1904, p. 60-62. Traduction de l'anglais : « The banks of the Bayou are fringed with palmettos and plantain trees, and the tall "Spanish Dagger", whose beautiful white blossoms, rising in pyramidal clusters, are the wonder and delight of the tourist in the early summer and late spring. The Bayou is very mysterious and is crowded with a dense growth as it merges into the lake.

39 Historic American Buildings Survey, « Pitot House, New Orleans, Orleans Parish, LA », 1991; James Wade, *Pitot House: A Landmark on Bayou St-John*, Charleston, Arcadia Publishing, 2014.

40 Les portes choisies pour les demeures de plantations au xviii^e siècle étaient souvent à battants. Nommées *French doors* aux États-Unis, elles pouvaient être rapidement fermées en cas de vents trop puissants. À la maison Pitot, les portes et les fenêtres étaient équipées de volets à lattes pour les protéger.

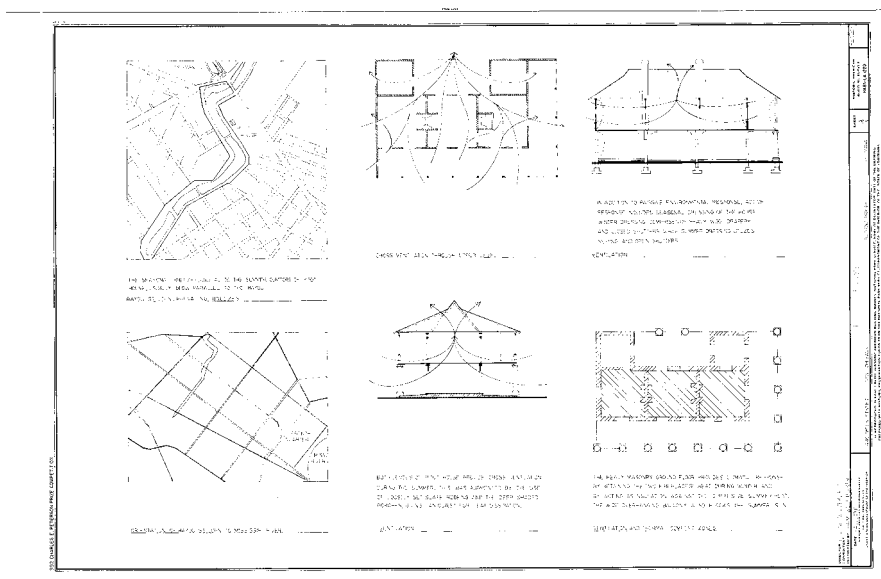


Fig. 4. Carte, plan au sol et élévation de la maison Pitot montrant la circulation de l'air par les galeries et les ouvertures © Historic American Buildings Survey, US Department of the Interior, Prints and Photographs Division, Library of Congress, *Pitot House, Moss Street, New Orleans, Orleans Parish, LA*. HABS LA,36-NEWOR,93- (page 13 sur 13) de l'étude HABS LA-1229.

Le terrain acquis en 1799 présentait une superficie de 61 mètres carrés. En 1813, celui-ci s'était étendu sur 30 acres, soit environ 12 hectares⁴¹. Les parties cultivables, habitables et naturelles étaient alors séparées. La demeure prenait place au centre d'un jardin organisé en parcelles géométriques et en potagers. Elle était accessible par une allée d'orangers. Les cultures se trouvaient sur un terrain annexe rattaché au domaine. Aujourd'hui, la maison n'est qu'entourée que d'un « pré » (*meadow*) et les aménagements paysagers n'existent plus. Il est donc difficile de connaître précisément l'organisation des jardins au cours du XIX^e siècle, mais il semblerait que des potagers d'herbes aromatiques et de légumes étaient placés à l'arrière de la maison. Les arbres plantés sur le terrain étaient essentiellement des cypres, des magnolias, des bouleaux et des sycomores, en d'autres termes des espèces omniprésentes dans les bayous et les marécages de la Louisiane⁴² (fig. 5).

⁴¹ Anna Timmerman, *op. cit.*, s.d.

⁴² Bureau of Agriculture and Immigration of Louisiana, *Louisiana Products, Resources and Attractions*, La Nouvelle-Orléans, New Orleans Democrat Print, 1881.

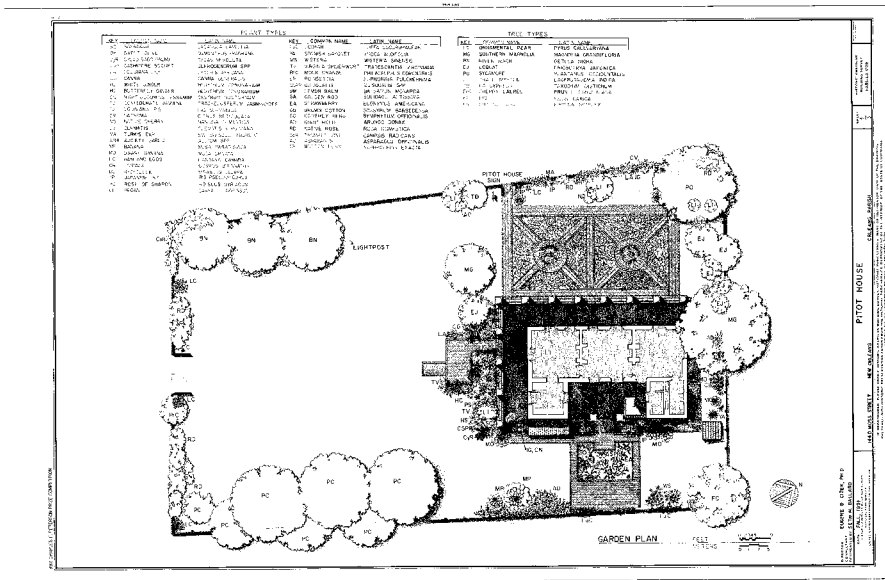


Fig. 5. Répartition des jardins de la maison Pitot © Historic American Buildings Survey, US Department of the Interior, Prints and Photographs Division, Library of Congress, *Pitot House, Moss Street, New Orleans, Orleans Parish, LA*. HABS LA,36-NEWOR,93- (page 3 sur 13) de l'étude HABS LA-1229.

Malgré les évolutions qu'a connues le domaine, la maison Pitot est l'une des rares demeures de plantation à être conservée dans un état proche de son état initial⁴³, même si elle a été déplacée à quelques dizaines de mètres de son implantation première, puis rénovée avec la volonté de retrouver les dispositions originelles. Le toit à double-pente en cyprès, qui avait fait l'objet de plusieurs modifications au cours du XIX^e siècle (prenant notamment la forme d'un toit en croupe percé de deux lucarnes au milieu années 1850), a ainsi recouvert sa forme d'origine. Cela était d'autant plus important que la demeure, construite entre 1790 et 1799, témoigne de l'évolution de l'architecture de plantation au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles⁴⁴. En effet, alors qu'un grand nombre de demeures possédaient des murs en bousillage, la maison Pitot présente un rez-de-chaussée en briques et un étage supérieur en briquettes-entre-poteaux. Du stuc vient ensuite lisser la surface des murs. Le sol du rez-de-chaussée est constitué de pavés de brique, alors que celui de l'étage supérieur est un plancher en cyprès. D'après les études menées par l'HABS, tous deux sont recouverts d'un

⁴³ National Register of Historic Places Nomination Form, « Pitot House, Bayou St-John, Louisiana », US Department of the Interior, National Park Service, 28 septembre 1971.

44 *Ibid.*

vernis créole (*old creole varnish*), un mélange de térébenthine chauffée, d'huile de lin, de vinaigre et de pâte⁴⁵. Ces spécificités s'expliquent par la nécessité de s'adapter au climat. Au XVIII^e siècle, le rez-de-chaussée accueillait des pièces de service : un dépôt, une salle à manger et un bureau, ainsi qu'une salle d'eau et une cuisine aménagées dans les cabinets entourant la loggia arrière. Grâce au traitement du sol, ces pièces étaient préservées du froid et de l'humidité, ainsi que des insectes grâce à la brique. L'étage, quant à lui, réunissait des pièces de vie : les chambres et le parloir où le bois octroyait un peu de confort à la vie domestique⁴⁶. Cette alternance de matériaux se retrouve par ailleurs dans les colonnes bordant les galeries : celles-ci sont maçonneries et recouvertes de stuc au rez-de-chaussée, boisées à l'étage. Ces caractéristiques en font, de nos jours, l'un des rares exemples conservés représentatifs de l'architecture de plantation au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Sa conception révèle que ce type d'architecture n'aurait pas pu subsister au temps si les constructeurs de l'époque n'avaient pas mobilisé de méthodes et de matériaux adaptées à leur environnement particulier. Ce caractère local témoigne de logiques d'adaptation et d'innovation technique en contexte subtropical.

Conclusion

Si la maison Pitot témoigne fidèlement de ce que furent ces architectures au XVIII^e siècle, peu de maisons rurales et urbaines de cette période ont été conservées. Ce sont des constructions postérieures, datant des XIX^e et XX^e siècles, bien souvent plus grandes et plus résistantes, qui constituent l'essentiel du patrimoine actuel de la Louisiane en matière d'architecture de plantation⁴⁷. La maison Pitot témoigne non seulement du fait que le XVIII^e siècle a été une période de recherche et d'expérimentation, mais également que l'adaptation à l'environnement louisianais a été déterminant.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Elisa Caille, *L'architecture des demeures de maître et leur implantation dans le paysage de la Louisiane coloniale entre 1720 et 1812*, mémoire de Master 1 Histoire de l'art parcours Histoire de l'architecture, sous la co-direction de Jean-Philippe Garric et Ronan Bouttier, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de La Sorbonne année universitaire 2023-2024.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Historic American Buildings Survey. *op. cit.*, 1991.

⁴⁷ Aujourd'hui, quelques dizaines de plantations sont encore bien conservées, mais leur recensement est rendu difficile du fait de la privatisation d'un grand nombre d'entre elles.

LA PLACE DU MARCHÉ SAINTE-CATHERINE À PARIS (1767-1789) DYNAMIQUES D'AMÉNAGEMENT D'UN PROJET PUBLIC À LA FIN DE L'ANCIEN RÉGIME

CHLOÉ PHILIPPE

La place du marché Sainte-Catherine, située dans le Marais à Paris, demeure aujourd'hui largement méconnue du grand public. Nichée entre les rues Saint-Antoine, Sévigné, Jarente et de Caron, elle ne se dévoile pas nécessairement au simple passant, étant souvent éclipsée par la place des Vosges, toute proche. Cet anonymat contraste fortement avec son histoire riche et complexe, étroitement liée au tissu urbain qui l'entoure. Bien que les bâtiments qui la composent puissent la faire passer pour un élément urbain banal de la vie parisienne, l'état actuel des connaissances à son sujet suscite une réflexion intéressante sur son relatif oubli dans la conscience collective de la ville. Le projet de la place fut ordonné par la déclaration du roi le 23 mai 1767, dans un contexte de multiples transformations urbaines. Les travaux, qui se sont déroulés de 1777 à 1789, ont donné naissance à un lotissement de vingt-sept maisons organisées autour de halles commerciales, destiné à remplacer le vieux prieuré de Sainte-Catherine-en-Val-des-Écoliers, le premier établissement religieux supprimé avant la Révolution (fig. 1). La Couronne confia la réalisation du projet à Jacques Germain Soufflot, qui était également chargé de la conception de l'église Sainte-Genève. Après son décès en 1780, il fut remplacé par Maximilien Brébion, nommé architecte de la Couronne. La gestion des travaux fut confiée à Marchand du Colombier, un riche avocat, assisté de son architecte, Jean-Charles Caron. Malgré des litiges avec les corporations et des tentatives de fermeture au XIX^e siècle, le marché a perduré jusqu'en 1929, avant de céder la place à des aménagements piétonniers dans les années 1970. Aujourd'hui, bien que 70 % des bâtiments conservent leur aspect d'origine, cet ensemble urbain demeure largement oublié dans les publications consacrées à l'urbanisme parisien¹. Cette omission contraste

1 La place de marché Sainte-Catherine est mentionnée à titre exhaustif, sans qu'une grande attention lui soit portée, notamment dans : Jean-Louis Harouel, *L'embellissement des villes : l'urbanisme français au XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 1993 ; Pierre Pinon, Bénédicte Loisiel, *Atlas*

avec l'intérêt historique et architectural majeur que représente ce site, témoin privilégié d'une période charnière où les bouleversements dans la gestion des sols annonçaient les transformations urbaines et sociales à la veille de la Révolution française.



Fig. 1. Photographie depuis la rue de Caron des halles centrales et maisons du côté de la rue Saint-Antoine, © Eugène Atget, 1907, Musée Carnavalet PH 40051.

du Paris haussmannien : la ville en héritage du Second Empire à nos jours, Paris, Parigramme, 2016; Louis Bergeron, *Paris: genèse d'un paysage*, Paris, Picard, 1989; *Le Marais : mythe et réalité*, (exp., Paris, Hôtel de Sully, 30 avril-30 août 1987), Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Picard, 1987; Louis Hauteceur, *Paris*, Vol. 2 : *de 1715 à nos jours*, Paris, Fernand Nathan, 1972; Jean Chagniot, *Nouvelle histoire de Paris*, Vol 8 : *Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris, 1988.

Revitaliser la ville : les enjeux de l'aménagement urbain à l'aube de l'Ancien Régime dans le quartier Saint-Antoine

La place de marché Sainte-Catherine est avant tout un projet qui vise à résoudre une problématique urbaine importante à Paris, en tant que nouvelle infrastructure urbaine à la fin de l'Ancien Régime. Annoncé par les lettres patentes du 23 mai 1767², ce projet vise à équiper le quartier du Marais d'une nouvelle place de marché.

À partir de la seconde moitié du xviii^e siècle, Paris connaît une intensification de la construction urbaine, marquée par une volonté de renouveler le tissu urbain pour embellir la ville, avec une attention particulière aux infrastructures publiques, dans le cadre d'une vision théorique et sociale de l'embellissement de la capitale³. Celle-ci ne vise plus à satisfaire uniquement les objectifs militaires ou monarchiques qui étaient connus jusqu'alors, mais cherche à améliorer le cadre de vie des citoyens parisiens. Les théoriciens des Lumières, dans ce dessein, appellent à cette époque à une meilleure considération du cadre de vie de l'Homme⁴, tout en redéfinissant les injonctions de l'architecture. Blondel, à ce sujet, s'exprime : « l'architecture préfère dans les villes à la décoration des façades, des accès et des communications faciles; elle s'occupe d'alignements des rues, des places, des carrefours, de la distribution des marchés, des promenades publiques⁵ ». En conséquence, des figures comme Voltaire et Lafont de Saint-Yenne militent pour la création de nouvelles places et marchés⁶, tandis que Mercier⁷ propose des réaménagements durables des ponts et espaces publics de la capitale. Dans ce contexte d'émergence progressive de projets à caractère public, fleurissent dans la deuxième moitié du siècle de nombreux projets : La Comédie des Italiens, le Théâtre de l'Odéon, Les Halles aux blés, dont la place de marché Sainte-Catherine constitue le dernier projet avant la Révolution française.

2 *Exemplaire de la lettre patente du 23 mai 1767*, Archives nationales (désormais AN) Q¹ 1236.

3 Pierre Lavedan, Jeanne Hugueney, Philippe Henrat, *L'Urbanisme à l'époque moderne : xvi^e-xviii^e siècles*, Genève, Droz Arts et métiers graphiques, 1982, p. 74.

4 *Ibid.*

5 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes*, Paris, Publié de l'aveu de l'auteur, par M. R ***. Tome premier [-sixième], 1771, p. 133.

6 Michel Le Moel, Sophie Descat, Béatrice de Andia (dir.), *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1997, p. 54.

7 Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Nouv. éd. corr. et augm., s.l., s.n., 1782.

Au sein du quartier du Marais et en rapport avec les prérogatives de la Couronne, la place de marché Sainte-Catherine s'affiche donc, à la fin de l'Ancien Régime, comme une infrastructure publique majeure mais également comme une réponse aux problèmes d'insalubrité liés aux étals de marché. Implantée dans le quartier Saint-Antoine, elle joue un rôle clé dans le remaniement urbain, étant conçue comme un réaménagement des étals de marché disposés sur la place de Birague⁸. Cette dernière se menageait sur la rue Saint-Antoine au-devant de la maison professe des Jésuites de Saint-Louis. Plus largement, ce quartier, notamment le tronçon de la rue Saint-Antoine près de la Bastille, attire l'attention des autorités en raison du désordre provoqué par les étals informels depuis le ^{xviii}e siècle et de l'importance stratégique de cette voie pour connecter les faubourgs de l'Est parisien au centre de la capitale. La place de Birague, qui abritait ces étals de fortune, avait été ouverte en 1577 lorsque le Chancelier de Birague y fit don d'une fontaine de quartier. Elle s'étendait sur les limites de l'ancien cimetière des Anglais⁹ qu'on avait ouvert du temps de l'occupation anglaise (1420-1435). Ce cimetière, en concordance avec l'extension de la rue Saint-Antoine à l'époque, avait créé un élargissement important aux abords de la maison professe des Jésuites de Saint-Louis (aujourd'hui église Saint-Paul) qui lui fait face. Néanmoins, il était courant que des commerces nomades s'installent massivement dans les charniers ou aux abords des parvis religieux¹⁰, comme c'est le cas ici, constituant un obstacle majeur à la circulation piétonne et des véhicules. Autrement, ces étals s'étaient étendus de la place de Grève jusqu'à la Bastille¹¹ pour se concentrer en une cinquantaine d'étals de boucherie autour de la place de Birague, chose qui posait des questions d'hygiène évidentes. Les portraits de Mercier dans *Le Tableau de Paris* offrent une description sommaire mais évocatrice de cet effet commercial disparu sur la place de Birague : « Les marchés de Paris sont malpropres, dégoûtants ; c'est un chaos où toutes les denrées sont entassées pêle-mêle... Les environs des marchés sont impraticables ; les emplacements sont petits, resserrés ; et les voitures menacent de vous écraser¹² ». Le marché, autrefois éclaté en étals disséminés sur la voie publique, devait donc désormais s'organiser autour d'infrastructures adaptées,

8 Exemple de la Lettre Patente du 23 mai 1767, AN Q¹ 1236.

9 Le cimetière avait été ouvert durant la guerre de Cent-Ans en mémoire de la signature du traité de Troyes pour y inhumer les morts anglais.

10 Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 218.

11 Germain Brice, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, Chez les libraires associés, 1752, p. 196.

12 Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 220.

reformulant ainsi son architecture dans une logique de modernisation des biens publics¹³. Sous l'influence des Lumières, qui valorisent la « spécialisation¹⁴ » des espaces publics et préconisent une réforme morphologique des marchés, des établissements comme celui de Sainte-Catherine voient le jour. Ce processus, centré sur le remplacement des pratiques traditionnelles, devient une tendance notable, notamment pour les marchés.

Quand l'Église cède ses biens : stratégies et enjeux autour du prieuré de Sainte-Catherine-en-Val-des-Écoliers

L'élaboration de la place Sainte-Catherine dans le quartier du Marais s'est effectuée par le réemploi et le rachat des terrains de la manse claustrale de l'illustre prieuré de Sainte-Catherine-en-Val-des-Écoliers, qui de fait est devenu en 1777 (date du déplacement du vocable) le premier prieuré de France à être supprimé et remembré avant la Révolution. Le questionnement relatif à ce choix d'emplacement pourrait être interrogé dans la mesure où il semble que le projet de la place Sainte-Catherine a d'abord servi à la Couronne comme un prétexte à la réquisition de ces précieux terrains à la fin de la Révolution.

En effet, le réemploi des terrains religieux de la manse claustrale de Sainte-Catherine n'est en fait pas anodin. Ce choix, lié aux crises financières, s'inscrit dans une logique pratique dans la mesure où le centre de Paris est déjà saturé, particulièrement dans le Marais¹⁵. Les terrains les plus accessibles et les réserves foncières les plus vastes se trouvant dans les propriétés des congrégations religieuses¹⁶, comme celles des Jésuites, largement implantées dans le centre historique. Les intérêts de la Couronne se portent alors vers l'acquisition de biens, souvent situés en périphérie ou dans les faubourgs¹⁷, comme le quartier Saint-Antoine. La crise du clergé régulier permet la réquisition de ces enclaves et ouvre la voie au réaménagement, bien que cette situation soit plutôt ponctuelle dans le quartier du Marais vers la fin du régime¹⁸. Cette dynamique favorise le renouvellement du bâti sur ces nouvelles réserves foncières. La fermeture progressive de nombreuses institutions religieuses, telles les maisons

13 Nicolas Lyon-Caen, « Spécialisation, privatisation », Pascal Bastien, Simon Macdonald (dir.), *Paris et ses peuples au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 107-120.

14 Pour plus d'informations sur la notion de « spécialisation » voir Nicolas Lyon-Caen, *art. cit.*

15 Louis Hauteceur, Paris, Vol. 2 : *de 1715 à nos jours*, Paris, Fernand Nathan, 1972.

16 Pierre Pinon, *Paris, biographie d'une capitale*, Paris, Hazan, 1999.

17 Louis Bergeron, *Paris : genèse d'un paysage*, Paris, Picard, 1989.

18 Jean-Michel Catherineau, *Le Marais : lecture urbaine*, Paris, Paris-Musées, 2015, p. 144.

de Sainte-Catherine-en-Val-des-Écoliers et des Jésuites de Saint-Louis, illustre cette transformation.

Dans ce contexte, et par la force d'un heureux hasard, les deux enclaves religieuses qui bordaient les étals de Birague (fig. 2) sont menacées de faillite. Côté sud, la maison des Jésuites de Paris, tournée vers Saint-Paul, laisse après leur bannissement l'intégralité de leur église et terrains aux mains des créanciers. La réclamation d'un examen des statuts de l'ordre après la faillite du père La Lavette plonge les réguliers de Saint-Louis dans une crise sans précédent, qui prit fin par arrêt du Conseil d'État le 10 mars 1764¹⁹. Elle fera par la suite état de l'abandon de ces mêmes terrains et de la réclamation d'une proscription des Jésuites dans tout le royaume. Au nord, l'état du prieuré de Sainte-Catherine-en-Val-des-Écoliers questionnait également les élites religieuses. Il avait été fondé au XIII^e siècle près de la porte Baudoyer (aujourd'hui Saint-Antoine), et avait prospéré convenablement jusqu'au règne de François I^{er}²⁰. Cependant, dès le XVI^e siècle, des difficultés financières et la pression foncière obligent le prieuré à vendre ses terres. La crise financière qui frappe le clergé régulier au XVIII^e siècle, combinée à l'expansion urbaine et à une mauvaise gestion des patrimoines, force Sainte-Catherine à céder des arpents de terre au plus offrant. Cette aliénation massive de propriétés foncières s'accélère à mesure que le clergé perd en influence et en capacité financière²¹. Malgré plusieurs tentatives de redressement, notamment sous l'égide du cardinal de La Rochefoucauld²² en 1629, le prieuré reste affaibli jusqu'en 1768.

On pourrait s'attendre à ce que la maison professe des Jésuites soit un choix plus judicieux pour la création d'une nouvelle place de marché, notamment parce que la place de Birague était leur propriété et que les droits de cens sur les étals leur revenaient pour moitié²³. Alors pourquoi avoir choisi un prieuré aussi prestigieux que celui de Sainte-Catherine-en-Val-des-Écoliers, qui ne semblait guère représenter un avantage direct pour les bourgeois locaux? Cette question trouve une réponse dans les archives conservées du contrat de vente

19 L. Tesson, « La Fontaine de Jarente », *La Cité. Bulletin trimestriel de la Société historique et archéologique du IV^e arrondissement de Paris*, 11^{ème} année, 1912, p. 402.

20 Émile Raunie, *Épithaphier du vieux Paris : recueil général des inscriptions funéraires, des églises, couvents, collèges, hospices, cimetières et charniers depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1901.

21 Louis Bergeron, *op. cit.*

22 L. Tesson, *art. cit.*

23 *Affaires domaniales, église Sainte-Geneviève. Relatif à la vente et achats de terrains*, AN O¹ 1695.

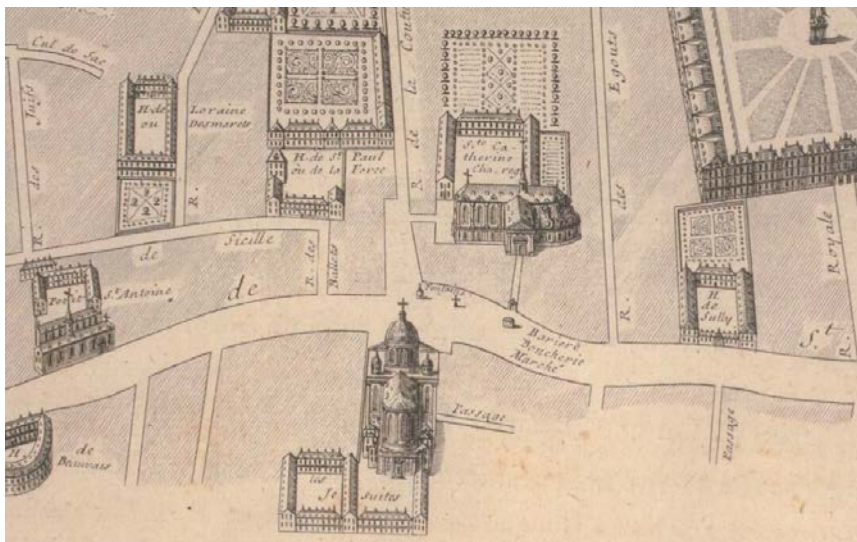


Fig. 2 Vue de l'élargissement du cimetière des Anglais (future place de Birague) sur la rue Saint-Antoine et de l'existence des étals de marchés. Plan centré sur la place de Birague et Cimetière des Anglais, Extrait du plan de La Caille, 1714, Bibliothèque Nationale de France, RES GR FOL-LK7-6007

de cette même maison professe²⁴, qui révèle que la Couronne était initialement réticente à permettre la vente de ce bien aux créanciers des Jésuites. Après la fermeture de la maison des Jésuites, la Couronne, dans le cadre de ce contrat, reconnaît en fait l'importance particulière de l'église Saint-Louis, non seulement pour sa valeur architecturale et son rôle dans la beauté de la ville, mais aussi pour son lien historique fort avec la monarchie. D'autant plus logique que la Couronne elle-même avait participé à sa construction un siècle plus tôt. Autre raison univoque, bien que les terrains de la maison professe des Jésuites soient plus intéressants du point de vue de leur situation, la maison de Sainte-Catherine s'était dégradée et représentait depuis 1750 une importance moindre en termes d'infrastructures²⁵. Dans ce contexte, on explique que la Couronne décide d'acquérir les terrains de la maison professe des Jésuites et de les échanger avec le prieuré de Sainte-Catherine-en-Val-des-Écoliers. Cet échange permettrait d'une part à la Couronne de conserver le contrôle sur les droits domaniaux liés à la maison professe de Saint-Louis, ce qui assurait une stabilité à long terme pour les terres du prieuré, et donc pour son église. D'autre part, il permettait d'offrir la possibilité d'utiliser les terrains moins précieux de

²⁴ Vente tenue les 19, 25, 28 et 29 avril 1768 (Doillot notaire), AN MC ET XLCVI 446.

25 *Affaires domaniales, église Sainte-Genève. Relatif à la vente et achats de terrains*, AN O¹ 1695.

Sainte-Catherine pour divers projets, et donnait un cadre plus commode aux chanoines du Val-des-Écoliers qui remplaceraient les Jésuites. Enfin, et d'une manière plus subtile, cet échange allouerait la possibilité de financer durablement les travaux de l'église Sainte-Geneviève, commissionnée par Louis XV en 1764, qui deviendra plus tard le Panthéon. Cette mention, bien que brève dans les mémoires et procès-verbaux des ventes des deux prieurés en 1768 et 1778, reflète en réalité une stratégie financière élaborée, visant principalement à pallier les déficits budgétaires de la Couronne. Il générerait des profits à partir de la vente des biens religieux, notamment ceux des Jésuites, et réinjectait ces revenus dans des projets d'intérêt public. Brièvement mentionné dans les archives domaniales de l'église Sainte-Geneviève de la Maison du Roi²⁶, il apparaît que ce montage financier a également été facilité par le passage, après 1629, du prieuré de Sainte-Catherine-en-Val-des-Écoliers sous la gestion des Génovéfains de Paris. Si l'intégralité des revenus tirés des ventes était directement affectée à la fabrique de Sainte-Geneviève, il est légitime de s'interroger sur l'éventuelle influence de cette gestion sur le choix de la maison de Sainte-Catherine.

Réutilisation et innovation : les formes urbaines du marché Sainte-Catherine à la croisée de l'ancien et du nouveau

L'exploitation des plans du cartulaire de la Seine²⁷, conservés aux archives nationales, permet de dresser un état des lieux des terrains de la manse conventuelle en question plus ou moins certain. Sur un terrain d'une superficie estimée à 1457 toises (soit 5534 m²), l'église présente un plan à croix latine simple, avec un transept saillant, une abside axiale et deux oratoires. Elle est en grande partie mitoyenne avec les édifices de la manse conventuelle et les maisons bordant la rue Saint-Antoine. Elle est orientée à l'est, parallèlement à la rue Saint-Antoine, dont elle est séparée par une bande de maisons indépendantes. L'entrée principale se fait par un parvis, en arrière de la rue, via un passage mitoyen qui remplaçait une ancienne cour et un cimetière, détruits après l'aliénation de 1549²⁸. Un autre passage, situé sur le bras sud du transept et appelé petit cloître, mène à

26 *Affaires domaniales, église Sainte-Geneviève. Relatif à la vente et achats de terrains*, AN O¹ 1695; *Vente tenue les 19, 25, 28 et 29 avril 1768 (Doillot notaire)*, AN MC ET XLCVI 446.

27 *Plan du cartulaire de la Seine*, XVIII^e siècle, AN N III Seine 74.

28 Les abbayes de Sainte-Catherine et de Saint-Victor consentent à une aliénation foncière d'envergure, entraînant une transformation urbaine majeure. Cette restructuration aboutit à la création de nouvelles rues alignées, telles que la rue Sainte-Catherine, la rue Neuve Sainte-Catherine et la rue Payenne. Sous l'impulsion de Toussaint de Hocque, alors prieur

un passage similaire entre les maisons conventuelles et donne sur la rue Saint-Antoine. Enfin, une troisième entrée est située dans le mur du cloître et s'ouvre par une porte cochère sur la rue de l'Égout. Le grand cloître carré, au nord, est bordé, au nord et à l'ouest, de deux corps de logis simples en profondeur. La large basse-cour, les étables, granges, écuries et autres bâtiments dépendants clôturaient le prieuré au nord.

Il importe de noter que les terrains susnommés issus de l'échange entre les deux prieurés sont considérablement plus petits que ceux qui étaient généralement disponibles sous l'Ancien Régime pour ce genre d'aménagement. Par comparaison, les masses du marché d'Aligre (ou de Beauveau-Craon) contemporain²⁹ à la place Sainte-Catherine s'étendent sur des surfaces nettement supérieures, avoisinant environ 28 000 toises, voirie incluse. Cette ampleur offre une plus grande flexibilité pour s'affranchir des contraintes existantes. Après l'acquisition par la Couronne du terrain des Jésuites, une nouvelle lettre patente fut éditée pour annoncer la vente du prieuré Sainte-Catherine à un particulier, Marchand du Colombier³⁰ en 1777. Compte tenu du fait que les terrains vendus se trouvaient dans un espace circonscrit par un îlot existant et une trame parcellaire resserrée, et qu'ils étaient accrochés à quelques conflits administratifs internes, plusieurs propositions de plan de réaménagement ont été soumises. Six plans avaient été proposés entre 1777 et 1783, parmi lesquels les plus notables sont ceux de Soufflot en 1777 et de Caron en 1783, ce dernier étant co-signé par Brébion (fig. 3). Ces plans cherchaient à concilier au mieux les attentes de la place, avant d'aboutir sur le plan final de 1783 par Caron, qu'on peut considérer comme une synthèse des autres³¹. La plupart de ces propositions se sont adaptées aux conditions foncières existantes, exploitant les sols déjà en place comme l'urbanisme parisien l'avait toujours fait. Les plans susmentionnés, les pièces du procès-verbal du 10 août 1786³², ainsi que l'exploitation du cadastre par îlot de 1810³³, ont permis l'élaboration d'un plan-schéma de synthèse. Ce

du prieuré de Sainte-Catherine, ce projet marque l'une des plus vastes campagnes de lotissement à Paris durant la Renaissance.

29 Construit par Samson Lenoir entre 1779 et 1788 sur les terrains cédés par les abbesses de Saint-Antoine-des-champs et du grand prieuré Royal de France d'après les lettres patentes du 17 février 1777; *Exemplaire des lettres patentes du 17 février 1777*, AN Q¹ 1241.

30 *Exemplaire de la Lettre Patente du 23 mai 1777*, AN Q¹ 1236.

31 Plans disponibles aux cotes suivantes : AN Q¹ 1236, AN Z¹J 1041 (B), AN Z¹J 1104 et *Manuscrit de Joly de Fleury* 524, Bibliothèque nationale de France (désormais BnF) pièces 234-236.

32 *Procès-verbal des terrains construits du marché Sainte-Catherine*, 10 août 1786, AN Z¹J 1153.

33 *Relatif aux îlots de la place de marché Sainte-Catherine*, AN F³¹ 87.

plan met en lumière, les différences entre les structures anciennes existantes et les constructions actuelles du lotissement et de la place. Il montre en somme les différences entre le terrain foncier initial, ses constructions et ce qui en a été fait par la suite, du point de vue des tracés urbains (fig. 4).

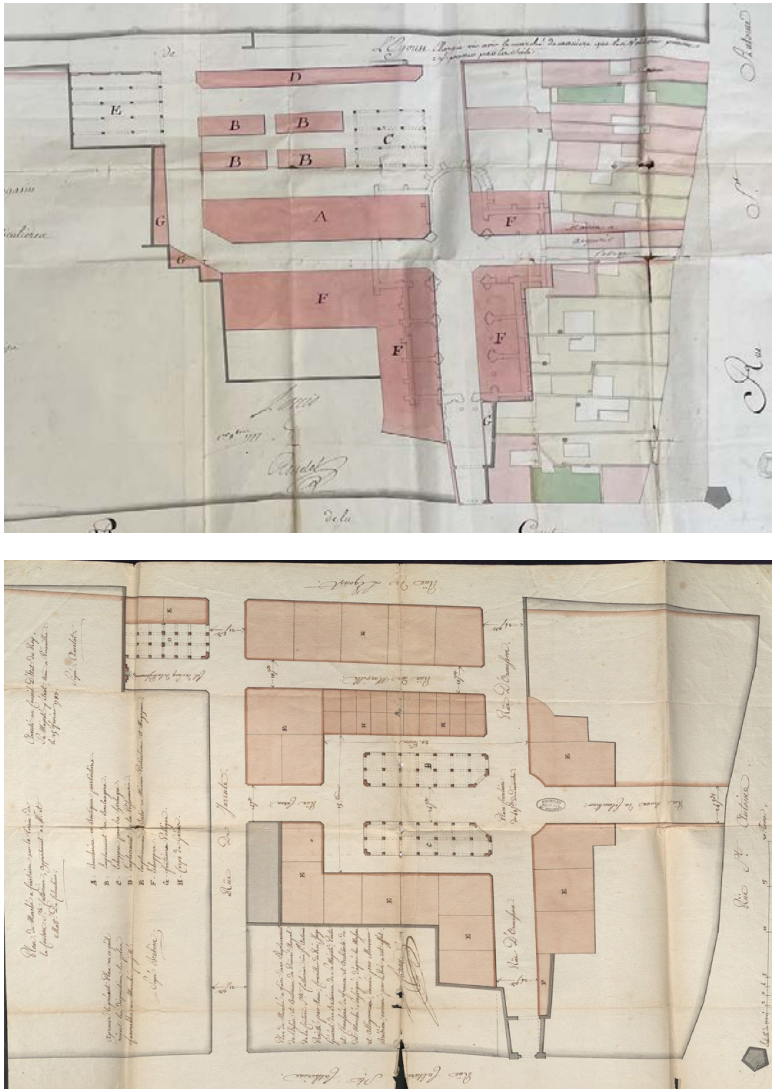


Fig. 3. En haut : Premier plan du marché à construire sur les terrains de la couture Sainte- Catherine, par Jacques-Germain Soufflot, original annexé aux lettres patentes du 18 octobre 1777, 95 cm x 56 cm, AN Q'1236. En Bas : Dernier plan du marché à construire sur les terrains de la couture Sainte-Catherine, par Jean-Charles Caron, copie annexée aux lettres patentes du 15 février 1783, 93 cm x 55 cm, AN Z'J 1104.



Fig. 4. Plan de synthèse d'une comparaison entre les masses de l'ancien prieuré Sainte-Catherine-en-Val-des-Écoliers, et les masses projetées du marché Sainte-Catherine en 1783, vectorisé à partir des informations du carton Z'J 1156 et des mesures des plans de Vasserot et AN N III Seine 74
© Chloé Philippe.

L'adaptation des nouvelles constructions aux structures existantes est illustrée par l'exploitation quasi centrale des masses et éléments architecturaux de l'ancienne église. Cette église, bien qu'impossible à réutiliser en tant que bâtiment, sert de repère structurant pour l'ensemble du projet de réaménagement. En 1777, sous les traits de Soufflot, il est convenu que cette structure servirait de repère orthonormé pour le tracé des rues projetées. Ainsi, l'exploitation de l'ancienne église suppose, comme on peut le voir sur le plan, de réinvestir en partie les ouvertures attenantes à l'édifice. L'entrée principale, qui donnait accès à un passage mitoyen d'une maison de la manse conventuelle, se prolongeait par un parvis qui conserve son profil original. En raison de l'implantation partiellement mitoyenne de l'église, les bâtiments et la découpe parcellaire suivent le profil de l'église. Une répartition frappante, d'après tous les plans disponibles, montre que les masses suivent le flanc est de l'église, y compris ses bas-côtés et une

partie du transept. La portion sud suit cette même logique et se délimite par rapport à l'emprise mitoyenne de l'église, tout en s'étendant davantage vers la rue Saint-Antoine, en s'alignant sur les acquisitions effectuées par la maison adjacente. Bien que les informations concernant les caves attenantes à l'église soient limitées, la rupture de contrat en 1786 entre le Marchand du Colombier et son entrepreneur révèle que ce dernier aurait utilisé une pile de l'église dans l'encoignure d'une maison³⁴. Cette situation mettait en péril les contrats en cours et la solidité du lotissement. Cela confirme, entre autres, l'utilisation de l'existant comme repère pour l'alignement de la place de marché. Cependant, il demeure impossible de tirer des conclusions définitives sur la correspondance entre les bâtiments restants du prieuré (jardin et corps de logis) et les structures du lotissement, à partir du plan de synthèse et des données disponibles. Les traces laissées dans les mémoires de travaux suggèrent plutôt que les opérations de nivellement et de fouilles de terre visaient à réaménager un terrain en grande partie renouvelé pour accueillir le lotissement.

La seconde entrée de l'église, correspondant au petit cloître, nécessitait quant à elle une extension des limites foncières initiales. Cette configuration s'appuie davantage sur les structures mitoyennes existantes et illustre les contraintes inhérentes à une tentative d'aménagement dans un espace circonscrit par un tissu urbain établi sous l'Ancien Régime. L'alignement envisagé par Soufflot en 1777 prévoit l'intégration des entrées de l'église dans le tracé des rues. Cependant, cette réalisation dépend de l'agrandissement des terrains fonciers disponibles. Étant donné que le droit foncier se limite dans ce cas aux acquisitions réalisées par la Couronne, il s'avère nécessaire d'effectuer de nouveaux rachats. Ainsi, en 1778, une maison appartenant à la manse conventuelle, propriété des chanoines de Saint-Louis et abritant le passage du petit cloître donnant sur la rue Saint-Antoine, est acquise en complément³⁵. Cette acquisition permet d'ajouter cette maison aux 1457 toises du prieuré. Il en résulte que le tracé nord du lotissement suit sans difficulté le profil des piles du transept de l'église jusqu'à la rue Saint-Antoine. En revanche, le tracé sud de cette voie conserve partiellement le profil des murs mitoyens entre l'ancien passage et une maison privée. Ces murs, dépendants de propriétés non incluses dans la manse conventuelle, ne peuvent faire l'objet de négociations similaires à celles menées pour la maison au nord. En raison

34 *Procès-verbal des terrains construits du marché Sainte-Catherine*, 10 août 1786, AN Z1J 1153.

35 *Vente d'immeubles le chapitre du prieuré royal de Saint-Louis de la couture du Val-des-Écoliers à sa majesté*, 15 avril 1778, AN MC ET XXXIII 636 (Poultier notaire).

de cette contrainte, l'alignement de cette portion n'est réalisé qu'après l'arrêt du 5 avril 1846³⁶, bien que des prospects rectilignes soient envisagés dès 1783.

Monumentaliser l'objet commercial : un nouveau programme architectural à la fin de l'Ancien Régime

La place Sainte-Catherine incarne l'apparition d'un nouveau programme architectural, une concrétisation qui, semble-t-il, a conquis son public, comme en témoigne la remarque de Thiery : « On ne peut que savoir gré à Monsieur Marchand du Colombier d'avoir formé un établissement aussi utile à cette capitale³⁷ ». Cette citation souligne l'importance du projet, non seulement en tant qu'élément d'urbanisme, mais aussi comme réalisation fonctionnelle et bénéfique pour la ville. Comme l'explique Pierre Pinon dans *Biographie d'une Capitale*³⁸, la place Sainte-Catherine incarne les caractéristiques majeures de l'architecture de la fin du XVIII^e siècle, préfigurant un nouveau registre architectural qui s'épanouira au XIX^e siècle. Le lotissement qui l'accompagne reflète les exigences de son époque, devenant un modèle novateur pour les espaces commerciaux et publics. Le projet met en lumière une centralisation des halles couvertes, organisées dans une place rectangulaire de 898 m², entourée d'étals de boucherie intégrés au rez-de-chaussée des bâtiments voisins. Les dégagements soigneusement calculés, notamment les 12 pieds séparant les halles des boucherie, témoignent d'une volonté de rationaliser les flux et d'optimiser l'utilisation de l'espace. Ce projet s'inscrit dans une lignée d'exemples comme la Halle aux blés, dont l'organisation concentrique, imaginée par Le Camus de Mézières, introduisait une monumentalité centrée sur le commerce, tout en reprenant à son compte le caractère ordonnancé des places royales telles que la place des Vosges³⁹. De la même manière, Sainte-Catherine va au-delà de ce cadre en s'émancipant de l'utilisation de l'apparat monarchique – les statues

³⁶ *Plan des rues Caron, Necker et de la place du Marché-Sainte-Catherine. Alignements : ordonnance royale du 5 avril 1846*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris (désormais BHVP) Alignement 68.

³⁷ L.V. Thiery, *Paris tel qu'il étoit avant la Révolution, ou, Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue et de tout ce qu'elles contenoient de remarquable : pour servir de guide aux amateurs et voyageurs français et étrangers*, Paris, Chez Delaplace, 1796. p. 692.

³⁸ Pierre Pinon, *op. cit.*, p. 125.

³⁹ Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française*, Tome 2 : *De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès/Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989.

royales entre autres – pour se concentrer sur l'utilité publique et le dynamisme commercial. La place devient ainsi le cœur d'un micro-quartier autonome, où le dégagement centralisé des halles structure un espace marchand moderne (fig. 5). À ce sujet, cette centralité est complétée par un rayonnement ordonné des rues environnantes. Les axes principaux, tels que la rue Neuve du Colombier et la rue Caron, se croisent au niveau de la place, établissant un réseau de circulation fluide et efficace. Ce quadrillage, inspiré des principes des Lumières, organise les échanges et facilite l'accessibilité, tant pour les piétons que pour les véhicules, tout en répondant aux besoins d'un espace commercial animé⁴⁰. Les dégagements rayonnants, initialement envisagés pour inclure des places circulaires ou semi-circulaires, sont une tentative d'intégrer harmonieusement les différentes échelles de circulation⁴¹. Ce modèle rappelle des projets comme la place Vendôme ou la place des Victoires, où le rayonnement des rues en étoile autour d'un point central crée une monumentalité à la fois pratique et symbolique. La rue de Caron, maître-lien entre la rue Saint-Antoine et cette nouvelle enceinte séculaire urbaine et commerciale, propulse le simple piéton dans un espace dégagé, qui la coupait par ailleurs des émulsions de la grande rue Saint-Antoine. Le marché d'Aligre, encore une fois constitue un parallèle pertinent pour comprendre cette transition. Conçu à peu près à la même période que la place du marché Sainte-Catherine, il s'organise également autour d'une place centrale bordée d'étals et de rues rectilignes, divisant le quartier en un quadrillage régulier.

40 Sophie Descat, « L'embellissement urbain au XVIII^e siècle. Éléments du beau, éléments du sublime », *Les arts des Lumières : essais sur l'architecture et la peinture en Europe au XVIII^e siècle*, n° 0, 2019, p. 127-142.

41 Françoise Boudon, « Urbanisme et spéculation à Paris au XVIII^e siècle : Le Terrain de l'Hôtel de Soissons », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 32, n° 4, 1^{er} décembre 1973, p. 267-307.

d'un prospect économique tourné autour du gain foncier⁴³, il devient un emploi symbolique urbain. L'élévation des façades adopte une esthétique rationnelle et uniforme, imposée par un commanditaire unique, effaçant ainsi les discontinuités architecturales. Sous les traits de Caron en 1778 (fig. 6), l'application d'une trame réglementée aux travées d'élévation en façade génère un effet scénique, estompant les fronts bâtis au profit du dispositif commercial. Cette unité évoque les principes de la place Royale sous Henri IV, où des architectures privées homogènes valorisaient le monument central⁴⁴.



Fig. 6. Élévation d'un modèle de maison à construire sur les terrains de la couture Sainte-Catherine, par Jean-Charles Caron, original annexé au procès-verbal de visite des terrains du 18 octobre 1778, 50 cm x 37 cm, AN Z'J 1041 (B).

⁴³ Charlotte Duvette, *op. cit.*

⁴⁴ Jean-Marie Pérouse de Montclos, *op. cit.*

Les maisons du marché Sainte-Catherine, bien que modestes en comparaison à d'autres réalisations contemporaines marquées par une monumentalité plus affirmée, traduisent finalement une intention esthétique discrète mais structurée. L'organisation du marché repose sur une trame régulière qui, tout en répondant à des impératifs économiques, s'inscrit dans la continuité des principes architecturaux de l'Ancien Régime. Cette recherche d'une monumentalité mesurée se manifeste notamment dans le traitement des façades. L'usage de la pierre de taille de grand appareil au rez-de-chaussée confère une assise solide aux édifices, tandis que les niveaux supérieurs, moins coûteux à réaliser, sont recouverts d'un badigeon de plâtre imitant le refend afin de masquer l'absence de pierre sur toute l'élévation. La présence de moulures et de stries horizontales, fréquente dans la division des étages, renforce cette illusion de continuité et d'uniformité architecturale. L'affirmation monumentale de la place du marché Sainte-Catherine s'exprime également à travers le traitement de ses angles. Deux dispositifs distincts structurent cette mise en scène urbaine. D'une part, l'emploi systématique du pan coupé aux encoignures des îlots, qui favorise les perspectives et fluidifie la circulation piétonne et véhiculaire. D'autre part, et de manière plus impressionnante, un épannelage concave est appliqué aux maisons d'angle situées à l'extrémité de la rue Neuve du Colombier, confèrent une embouchure monumentale à la place⁴⁵.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Chloé Philippe, *Urbanisme et lotissement parisien sous l'Ancien Régime : étude de la place du marché Sainte-Catherine (1767-1789)*, mémoire de Master 1 Recherche en Histoire de l'architecture sous la direction de Ronan Bouttier et 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 2023-2024.

⁴⁵ Jean-François Cabestan, *La conquête du plain-pied : l'immeuble à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 2004.

LA VILLÉGIATURE AUX PORTES DE LA CAPITALE LE CAS DE SAINT-MANDÉ ET DES TERRAINS RETRANCHÉS DU BOIS DE VINCENNES (1854-1884)

MARIE-KATELL DENAT

La villégiature en Île-de-France provient d'une « longue tradition¹ » des élites parisiennes et versaillaises qui possédaient des châteaux ou plus simplement des habitations dans la campagne environnant la ville que l'on considérait comme maison de plaisance ou petite maison, selon leurs tailles et leurs fonctions². À la fin du XVIII^e siècle, cette pratique s'ouvre à la grande bourgeoisie pour qui posséder une maison de campagne représente un acte d'affirmation sociale et politique³. Le phénomène s'accroît après la révolution de 1848 favorisant l'enrichissement des industriels ou négociants. Ainsi, la petite bourgeoisie peut, elle aussi, partager son temps entre la vie urbaine et la villégiature. Saint-Mandé, commune du Val-de-Marne située aux portes de Paris adjacente aux 12^{ème} et 20^{ème} arrondissements de la capitale, comptait au XVII^e siècle, environ 200 habitants vivant le long de la Grand-Rue, formant ainsi un village-rue. Le reste du territoire était composé de grandes emprises foncières : une seigneurie, un prieuré, une capitainerie des chasses et un vaste domaine au sud du hameau. Celui-ci avait été créé entre 1654 et 1661 par Nicolas Fouquet. En 1674, après un temps d'abandon au moment de la déchéance du surintendant, la propriété avait été transformée en domaine ecclésiastique par les religieuses de la Saussaie, puis par les Hospitalières de Gentilly au XVIII^e siècle. En 1790, Saint-Mandé, jusque-ici rattachée à Charenton-le-Pont, est érigée en commune indépendante. En ces années postrévolutionnaires, la commune ne connaît pas de grandes politiques urbaines. Si une paroisse

1 Roselyne Bussière, « La villégiature en Île-de-France, une évidence », *In Situ* [En ligne], 24 | 2014, mis en ligne le 24 juillet 2014, consulté le 18 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/11290>; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.11290>.

2 Vincent Droguet, *La maison de plaisance au XVIII^e siècle*, Conférence (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 21 février 2008), <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/la-maison-de-plaisance-au-xviii-siecle>.

3 Isabelle Rabault-Mazières, *Aux origines de la banlieue résidentielle : la villégiature parisienne au XIX^e siècle*, Thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Jean-Luc Pinol, Université François-Rabelais de Tours, 1998.

est créée en 1802, la première mairie n'est construite qu'en 1831⁴. Cependant, en 1824, le maire – Pierre Joseph Henry Allard – planifie la réfection du cours du Bel-Air au nord de la ville. Il y impose l'alignement des constructions et la création de jardinets fleuris sur leur devant⁵. Bien qu'embryonnaire, ce projet forme les prémices d'un programme d'aménagement urbain de plus grande ampleur. La seconde moitié du XIX^e siècle est en effet une période charnière de l'histoire de Saint-Mandé. Les terres comprises entre l'enceinte de Thiers (1844) et la capitale sont annexées en 1860; la commune perd ainsi 141 hectares. De plus, elle se voit amputer d'une partie de la forêt de Vincennes et de sa zone périphérique appelée *les terrains retranchés*. Un programme urbain élaboré par le préfet de la Seine, Georges-Eugène Haussmann, et le directeur des Promenades et des plantations de Paris, Adolphe Alphand, dans le but de créer un lotissement de villégiature sur les parcelles situées sur l'ancien domaine de Fouquet. Si la mise en place du projet s'avère difficile, la commune devient sous la Troisième République un lieu prisé de villégiature. Cet article analyse la transformation urbaine du quartier sud de Saint-Mandé et questionne la corrélation entre sa transformation paysagère et sa renommée en tant que ville de villégiature. Comment un programme urbanistique et architectural, témoigne-t-il d'une ambition de grande ampleur sur un territoire longtemps délaissé par la commune et par la capitale? La perception paysagère des lieux est-elle liée à l'implantation de nouvelles typologies architecturales, au premier rang desquelles les villas?

L'Est parisien, un espace privilégié pour les projets urbains?

Pendant longtemps, la banlieue orientale de la capitale fit l'objet d'une perception négative de la part de la bourgeoisie. Durant la première moitié du XIX^e siècle, les villages de la couronne parisienne connaissent une forte urbanisation. Formant initialement l'espace nourricier de la capitale, ils deviennent une zone résidentielle et industrielle⁶. Ce développement fait rapidement apparaître une dichotomie entre l'Ouest parisien où se multiplient les maisons de campagne

4 Maurice-Émile Giard, *Depuis mille ans ...Saint-Mandé*, Saint-Mandé, Omirpac, 1998.

5 *Règlement général pour le maintien et la conservation de l'avenue du Bel-Air. Arrêté à la mairie de Saint-Mandé*, 3 août 1825, Archives municipales de Saint-Mandé (désormais AM Saint-Mandé).

6 Nathalie Deleclaux, « Naissance d'une commune de banlieue. Batignolles-Monceaux, les lotisseurs font la ville », *Villes françaises au XIX^e siècle : aménagement, extension et embellissement*. Paris, Éditions Recherches/Ipraus, 2002. p. 123.

et l'Est parisien qui accueille des manufactures et leurs lotissements ouvriers⁷. Bien que Saint-Mandé perde ses usines lors de l'annexion de 1860, elle reste, à la fin du XIX^e siècle, perçue comme une ville populaire de l'est parisien. En effet, c'est sur la commune de Charenton-le-Pont qu'un des premiers ensembles industriels de la périphérie Est – les grandes Forges⁸ – s'était implanté en 1820. De nombreuses usines étaient également installées dans le 12^e arrondissement comme la manufacture des Tabacs Reuilly (319 rue de Charenton) ou l'usine à vapeur Limonaire & Frères (166 avenue Daumesnil). Si les établissements ne sont pas dans le voisinage immédiat de Saint-Mandé, les effluves et les fumées charriées par les vents provoquent des nuisances que vient accentuer la proximité avec les installations militaires, en particulier le bruit provenant du polygone de tir et la garnison installés dans le bois de Vincennes⁹.

Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, l'occupation de Saint-Mandé est principalement liée à la nature de son sol. Localisé sur une haute terrasse de la Seine, sa terre est propice à l'exploitation du calcaire grossier¹⁰. Bien que cette dernière ne se prolonge pas dans le temps, la présence de trois carrières accentue la marginalité du territoire, considéré comme inhospitalier et dangereux¹¹. L'activité agricole, également importante dès cette période, se poursuivra pour sa part plus longtemps, notamment grâce à l'aménagement de l'enceinte de Thiers. En effet, la zone *non-aedificandi* de 250 mètres de large le long des fortifications est rapidement investie par des baraques, potagers, parcelles maraîchères et jardins ouvriers¹². D'après Jean-Michel Roy, cette occupation maraîchère est souvent une étape intermédiaire entre les phases d'occupation

7 François Loyer, *Paris au XIX^e siècle, l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987.

8 Installées dans les années 1820, ces forges ne fonctionnèrent véritablement qu'une dizaine d'années. Cependant elles créèrent une réputation à la commune de Charenton-le-Pont par leur caractère extrêmement moderne, notamment par l'atelier de fonte moulée, mais également à cause du désagrément causé par la fumée et le bruit. Inventaire du patrimoine, région Île-de-France, *Architectures d'Usines en Val-de-Marne (1822-1939)*, Paris/Lyon, ministère de la Culture-Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France/Éditions Lieux dits, 1988.

9 Jean-Michel Derex, *Histoire du bois de Vincennes : la forêt du roi et le bois du peuple de Paris*, Paris, L'Harmattan, 1997.

10 Michel Roblin, *Quand Paris était à la campagne*, Paris, Picard, 1985.

11 Notes manuscrites de Gaston Renault en vue de sa conférence « À Vol d'Histoire sur Saint-Mandé », 1925, AM Saint-Mandé 3D 4/1.

12 Jean-Louis Cohen, André Lortie, *Des fortifs au périf*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2021 (première édition en 1991).

rurale et urbaine¹³ dans la mesure où cette réserve foncière, dans l'attente d'un développement programmé, se peuple de petites constructions et est sillonnée de chemins. Ainsi, au milieu du XIX^e siècle, le territoire de Saint-Mandé, malgré son passé industriel récent, demeure propice à la construction d'un nouveau quartier. Dans cette commune, dont les domaines ont été démantelés à la Révolution, les grandes parcelles vacantes permettent une subdivision plus aisée, à l'inverse d'une ville déjà constituée. La propriété de Nicolas Fouquet, située à l'orée de la forêt de Vincennes, constitue un lieu particulièrement adapté à la mise en œuvre d'un programme architectural. Sa morphologie est prédéfinie par les vestiges des structures disparues et par leurs murs de clôture. De surcroît, les nouvelles avenues adoptent le tracé des voies préexistantes, anciennes allées et chemins primitifs du domaine.



Fig. 1. Gaston Gérard, *Paysage de Saint-Mandé*, vers 1900. Collection particulière.

La place prédominante de la nature est également une source d'attractivité, car elle permet une urbanisation sans trop de contraintes territoriales. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, cet environnement rural et isolé – par exemple l'enclos des hospitalières représenté par Gaston Gérard (fig. 1) – apparaît comme un atout, compte tenu du succès des théories hygiénistes. Créer un lotissement en bordure du bois de Vincennes offre l'agrément d'un air pur mais aussi d'un espace naturellement esthétique et plaisant. Ainsi, le sud du territoire communal forme un cadre opportun pour établir un nouveau quartier. Sous l'impulsion d'Hausmann et du département de la Seine, l'idée d'un lotissement de villégiature émerge.

13 Julie Guyot-Corteville, Marie-Pierre Deguillaume, *Aux Origines du Grand Paris : 130 ans d'histoire*, Suresnes/Paris, Musée d'histoire urbaine et sociale/Région Île-de-France. 2016.

Le programme haussmannien des terrains retranchés du bois de Vincennes

Sous le Second Empire, Paris change radicalement d'aspect. Georges-Eugène Haussmann, nommé préfet de la Seine en 1853, établit « les grands travaux de Paris ¹⁴ ». En 17 ans, 65 kilomètres de voies nouvelles sont créés dans la capitale. L'architecture privée est mise au service d'un nouvel ordre urbain imposant des règles précises quant aux alignements, aux gabarits, aux rythmes et aux saillies des bâtiments. La question de la nature en ville devient également une priorité dans la politique d'Haussmann. Jean-Charles Adolphe Alphand est nommé en 1855 directeur des Services des Routes, Promenades et Plantations¹⁵. Ce dernier met en place une systématisation de l'arbre d'alignement dans les percées, installe de nombreux squares et instaure un quadrillage de la capitale par zone verte. Au nord et au sud, il conçoit des parcs-paysages comme celui de Montsouris ou des Buttes-Chaumont tandis qu'aux extrémités occidentales et orientales de la ville se déploient les bois de Boulogne et de Vincennes où de nombreux travaux d'aménagement sont effectués. Les transformations sont telles qu'en 1863, César Daly déclare que « Paris, de carrière de pierre de moellon et de grès qu'elle était, se transforme en bouquet¹⁶ ». La banlieue, elle aussi, se métamorphose.

Napoléon III décide d'aménager en promenade la partie du bois de Vincennes n'appartenant pas à l'armée qui y avait installé un établissement hospitalier. L'idée est de donner aux habitants des faubourgs les mêmes agréments que dans l'ouest parisien. D'après Haussmann, « il s'agissait de créer ici à l'est de Paris, conformément au dessein généreux de l'empereur, pour les populations laborieuses des 11^{ème} et 12^{ème} nouveaux arrondissements et des ouvriers du faubourg Saint-Antoine en particulier, une promenade équivalente à celles dont venaient d'être dotés, à l'ouest, les quartiers riches, élégants, de notre Capitale¹⁷ ». Afin de réaliser une opération peu coûteuse, les frais devaient être couverts par la vente de 120 hectares pris en bordure du bois : les « terrains retranchés » (fig. 2). La pleine-propriété du bois revenait à la Ville de Paris tout

14 Pierre Pinon, *Atlas du Paris haussmannien : la ville en héritage du Second Empire à nos jours*, Paris, Parigramme, 2016.

15 Chiara Santini, *Adolphe Alphand et la construction du paysage de Paris*, Paris, Hermann, 2021.

16 César Daly, « Promenades et plantations. Parcs. Jardins publics. Squares et boulevards de Paris », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XXI, n° 5, 1863, p. 249.

17 Georges Eugène Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann*. 2 Tomes, Paris, V. Havard, 1890.



Fig. 2. Jean Darcel (1823-1906), *Service municipal des travaux publics de Paris. Bois de Vincennes. Nouvelles dispositions du bois de Vincennes*. Paris, imp. de Hangard Maugé, 1862, BnF GE C-2908.

en étant sur les communes de Saint- Mandé, Vincennes, Fontenay, Saint-Maurice et Charenton. Ainsi dans cette zone, la Ville de Paris possédait (et possède toujours) les différentes voies, tandis que les parcelles vendues se rattachaient aux différents domaines communaux¹⁸. Pour régulariser le périmètre et créer les lotissements, 175 hectares sont achetés dont 160 résultent de l'expropriation sur diverses communes¹⁹. À Saint- Mandé, M. Mallard possédait par exemple les terrains du n° 62 au n° 78 de la Grande-Rue qui s'étendaient jusqu'à la rue Traversière (actuellement avenue Alphand)²⁰. En 1859 et en 1863, ce propriétaire se voit dans l'obligation de céder à la Ville de Paris 80 000 m² de terrain²¹. En échange de la vente, le prénom de sa fille est donné à la voie primitive préalalement ouverte sur son terrain : l'avenue Sainte-Marie. Enfin, afin de permettre un meilleur accès au bois, on aménage l'avenue Napoléon III, devenue avenue Daumesnil en 1873. Cette voie existait déjà sous l'Ancien Régime et permettait

18 Jean-Michel Derex, *op. cit.*

19 Adolphe Alphand, *Les promenades de Paris*, Planches par A. Alphand, dessins par E. Hoche-reau, 1867. p. 171.

20 *Voierie : Sainte-Marie, historique de l'avenue*, s.d., AM Saint-Mandé 102/23.

21 *Voierie : Herbillon, notes au sujet de la dénomination*, s.d., AM Saint-Mandé 102/17.

de se rendre à la propriété de Fouquet. En 1852, sa portion saint-mandéenne est réaménagée et prolongée dans la capitale sous la forme d'une percée. Le modèle haussmannien s'immisce alors dans le paysage saint-mandéen.

Une grande opération immobilière visant à concevoir un lotissement de villégiature est en outre lancée. Le département de la Seine souhaite que la bourgeoisie achète les « terrains retranchés » de Saint-Mandé afin d'y élever des maisons secondaires propices au repos près du bois. Ayant conscience du caractère populaire de l'est de Paris, le cahier des charges précise que ces terrains sont seulement destinés à l'habitation. Il interdit l'implantation de cafés, de distilleries, d'hôtels ou d'usines²². Le quartier prend forme sous l'égide du plan hippodamien, inspiré des quartiers neufs de la capitale. Plusieurs avenues rectilignes sont ouvertes, à la manière des percées haussmanniennes : Sainte-Marie, Herbillon, Alphand. Le département y impose des gabarits, des alignements et un entretien particulier notamment avec un réseau d'eau souterrain et la plantation d'arbres. Le préfet impose également aux adjudicateurs un cahier des charges qui concerne à la fois les espaces privés et la zone publique. Il se compose de vingt-six articles communs et d'une dizaine de « conditions particulières » selon l'emplacement des parcelles. Tout d'abord, les acquéreurs sont sommés de maintenir la continuité de l'avenue et de suivre les « indications de l'administration de Paris » en construisant à leur frais, un trottoir en bitume avec une bordure en « château-landon²³ ». Les acheteurs doivent également participer au financement des canalisations permettant de connecter leurs propriétés aux égouts créés par la Ville.

La notion d'uniformité et d'esthétique de la rue est présente. En effet, les propriétaires disposent de six mois au maximum pour faire élever le long de leur terrain une clôture à leur frais et suivant le modèle donné par la Ville de Paris (fig. 3)²⁴. Celles-ci sont uniformes et composées d'une grille de fer de

22 Préfecture du département de la Seine, *Ville de Paris, Cahier des Charges. Article 6 : clauses et conditions de l'adjudication des lots des terrains à retrancher du Bois de Vincennes*, 1859, Archives de Paris (désormais AP) 4014W176.

23 Préfecture du département de la Seine, *Ville de Paris, Cahier des Charges. Article 1^{er} : Dispositions particulières*, 1859, AP 4014W176. Les bordures de trottoir *château* sont un type de bordures décoratives en pierre naturelle utilisées pour les aménagements paysagers et les trottoirs haut de gamme. Elles sont légèrement en saillie par rapport à la chaussée. Pascal Berteaud (dir.), *Rapport sur les bordures émergentes : une alternative aux potelets anti-stationnement*, 2014, <https://www.cerema.fr/fr/actualites/rapport-bordures-emergentes-alternative-aux-potelets-anti>, consulté le 27 mai 2024.

24 *Grilles imposées aux propriétaires riverains du Bois*, 3 janvier 1890, AP VO.NC.282.

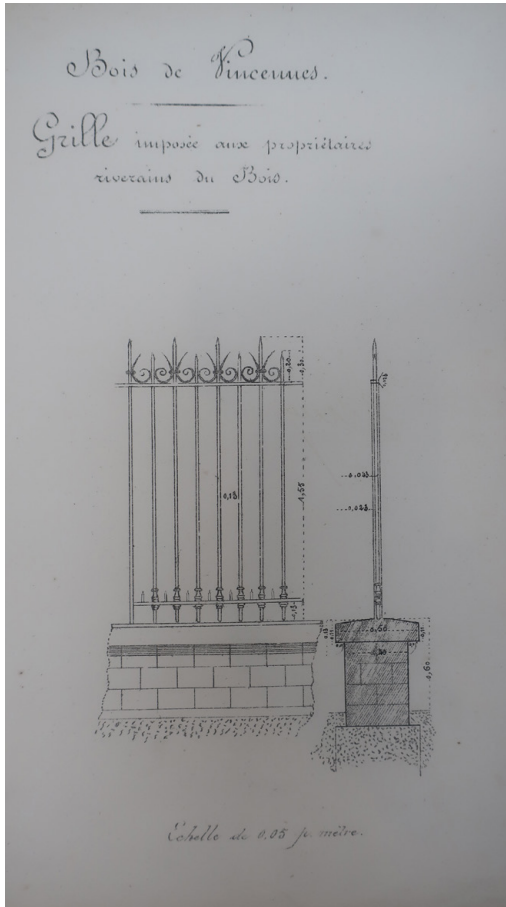


Fig. 3 Bois de Vincennes – grille imposée aux propriétaires riverains du Bois, 1858, Archives de Paris VO.NC 282.

185 cm de haut sur un socle en pierre de taille de 60 cm de hauteur. Elles doivent être entretenues régulièrement et peintes dans la couleur choisie par la Ville de Paris. Par exemple, sur l'avenue Daumesnil la norme d'usage est une peinture *grise* ou *grise et lierre*²⁵. Il est d'ailleurs interdit de poser des volets ou des persiennes. Cette réglementation crée un nouveau paysage urbain qui connecte sphères publique et privée. En effet, les clôtures ajourées offrent aux promeneurs une vue directe sur les propriétés. Il est également formellement interdit de construire sur une bande de dix mètres de profondeur, celle-ci devant être exclusivement réservée aux parterres d'agrément. Les citadins et les ouvriers se déplaçant au bois de Vincennes pour échapper à la ville, les pouvoirs publics considèrent qu'ils ne doivent pas retrouver l'esprit

urbain en bordure du parc. Une des dernières conditions du programme haussmannien vise l'architecture elle-même. Les acheteurs ont l'obligation de faire élever leur maison dans un délais de deux ans, afin de ne pas laisser les terrains vacants. Les plans et les élévations doivent être préalablement envoyés au préfet qui autorisera ensuite la construction. Il est notifié que l'ensemble des décorations doivent être analogues, qu'il est interdit de construire des murs pignons et d'apposer des affiches ou des enseignes sur les façades.

La conception du lotissement numéro 10, quartier des Franges-du-Bois, repose donc sur un programme architectural et urbain particulièrement précis.

25 *Lotissement, Servitudes particulières imposables*, 1906, AP 4014 W 184.

Prédéfini par la nature paysagère de sa situation, le projet est de créer un ensemble résidentiel dédié à la villégiature péri-urbaine, pratique qui vise à s'échapper de la ville afin de se reposer dans une maison de campagne, en bord de mer ou à la montagne²⁶. En un sens, la création de ce lotissement aux portes de Paris est paradoxale : le département de la Seine y impose un système de voirie comparable à celui de la capitale et, si les demeures ont l'aspect de villas, leur conception codifiée ne laisse aucune place à la rêverie pittoresque. Comment un tel programme peut-il prendre corps dans un nouveau quartier? Les règles édictées, au nom d'un idéal architectural et paysager, freinent-elles le développement du projet?

La maison bourgeoise

La vente, entamée en mars 1859 par adjudication, ne rencontre pas le succès escompté. D'après l'acquéreur général « au jour indiqué, il ne s'est pas présenté d'amateurs et depuis, il n'a pas été fait d'offre égale aux mises à prix!²⁷ ». Le préfet décide de baisser les prix des enchères et des servitudes mais la situation ne change pas²⁸. Haussmann s'impose alors en maître d'œuvre et d'ouvrage : il conçoit la première habitation du lotissement (actuellement le 37 avenue Daumesnil) qu'il offre immédiatement à mademoiselle Désirée Émilie Dubois, sociétaire de la Comédie Française, le 16 juillet 1864²⁹.

Cette maison est à la fois représentative de l'époque mais également de ce à quoi étaient destinées les maisons du lotissement n° 10 (fig. 4). Le bâtiment de plan rectangulaire occupe le centre de la parcelle. Construit en brique et pierre sur soubassement de pierre, il s'élève sur deux niveaux surmontés de combles en ardoise à brisis et terrasson. Les façades antérieures et postérieures s'organisent autour d'un avant-corps central surmonté d'une lucarne, le tout en pierre de taille. La construction est soignée et participe au paysage du quartier. Les linteaux et les garde-corps des fenêtres reçoivent un décor géométrique ou d'inspiration végétale. Chaque façade dispose d'un perron surmonté d'une marquise. Celui de la façade antérieure exposée au sud est plus monumental,

26 Marc Boyer, *La maison de campagne : une histoire culturelle de la résidence de villégiature, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions Autrement, 2007.

27 Archives du ministère de la Maison de l'Empereur : budgets, comptabilité et personnels (1852-1870), *Dépenses extraordinaires, embellissement du bois de Vincennes*, Archives nationales (désormais AN) O/5/1138, 1859.

28 *Mise en vente des terrains retranchés du bois de Vincennes*, s.d., AP VONC 282, s.d.

29 *Avenue Daumesnil : propriété n° 37*, AP 4014 W 183.



Fig. 4. Photographie de la façade antérieure du 37 avenue Daumesnil (Saint-Mandé), cl. Henri Savouret, 1991, Médiathèque du patrimoine et de la photographie D/1/94/14-4.

dans la lignée de l'architecture française rappelant les terrasses surplombant les jardins classiques. Il donne directement accès au grand salon, tandis que le reste de la maison est desservi par le grand hall et l'escalier situés du côté de la façade principale. L'aménagement du jardin participe de la végétalisation du quartier avec, à l'avant de la maison, des parterres d'agrément et, à l'arrière, un grand terrain planté de différentes essences de fleurs et d'arbustes. Sous le perron de la façade postérieure se trouve une petite grotte de rocaïlle donnant un caractère pittoresque à la construction, concordant avec l'idée d'évasion des séjours de villégiature à la campagne. L'ajout de jardins d'hiver et d'été, accolés aux faces est et ouest, complètent cet ensemble. Ils permettent de profiter de la vue et de la nature à chaque instant. Enfin la distribution et la décoration intérieure de la maison participent à l'image voulue par le préfet. Les pièces des deux niveaux supérieurs sont disposées autour d'une sorte de puits de lumière dit « cour à l'italienne ». Le grand escalier est orné de verrières zénithales de style néo-médiéval, signées Joseph Vantillard³⁰. L'ensemble est empreint d'un

³⁰ Joseph Vantillard (1836-1909) est un maître-verrier français. Il participe aux expositions universelles de 1878 et de 1889 et exécute de nombreux vitraux pour des églises en région

style éclectique et d'un certain italianisme³¹. Le grand salon est orné de lambris représentant des instruments de musique, choix iconographique certainement lié à la personnalité de la comédienne. Si l'aspect extérieur des demeures doit respecter les prérogatives établies par le département de la Seine, leurs intérieurs peuvent bien entendu donner lieu à des choix plus personnels. Le Baron Haussmann voit dans cette première construction réussie un modèle architectural pour les futurs propriétaires. D'autant que l'installation immédiate de mademoiselle Dubois permet d'insuffler une dimension mondaine à la commune de Saint-Mandé. Cette stratégie porte ses fruits : neuf parcelles sont vendues dans l'année et, en 1877, la majorité des terrains ont été achetés³².

L'architecture des futures maisons du lotissement procède d'une codification explicite au moyen d'un cahier des charges et d'une codification plus implicite reposant sur des critères sociaux. Pourtant, l'étude des différentes commandes (cahier des charges, autorisation de construction, etc.) témoigne d'une pluralité lexicale – « villa³³ », « hôtel privé³⁴ », « maison d'une certaine importance³⁵ » ou encore « pavillon d'habitation³⁶ » – dans la dénomination des maisons du quartier. L'ensemble présente pourtant des similarités et relève d'un programme commun : la maison individuelle bourgeoise qui, d'après Claude Mignot, s'est cristallisée au XIX^e siècle à l'échelle internationale : cottage en Angleterre, chalet en Suisse et en Allemagne, villa en Italie, bungalow en Inde, pavillon en France³⁷. Ce dernier se compose la plupart du temps d'un seul corps de bâtiment, carré ou rectangulaire, élevé sur quatre niveaux : un soubassement, un rez-de-chaussée et un ou deux étages carrés. La distribution du premier niveau se développe à partir

parisienne comme celles de Drancy ou de Neuilly-sur-Seine ou pour des chapelles de cimetières parisiens notamment à celui du Père-Lachaise. S'il exécute quelques vitraux pour des particuliers, cette pratique reste occasionnelle. Pierre Sanchez, Antoinette Faÿ-Hallé, *Dictionnaire des céramistes, peintres sur porcelaine, verre et émail, verriers et émailleurs exposant dans les salons, expositions universelles, industrielles, d'art décoratif et des manufactures nationales, 1700-1920*, tome 3, PE-Z, Dijon, L'Échelle de Jacob, Dijon, 2005, p. 1673.

31 Dossiers des édifices du Val-de-Marne protégés au titre des Monuments historiques, *Saint-Mandé : Maison (37 avenue Daumesnil)*, Médiathèque du patrimoine et de la photographie (désormais MPP) D/1/94/14-4, 1995.

32 Administration communale - Espaces verts et environnement, *Vente des lots et autorisations de construire, dossiers par lot*, AP 4014W 171-184.

33 *Avenue Daumesnil, propriété n° 19*, AP 4014 W 182.

34 *Avenue Daumesnil, propriété n° 13*, AP 4014 W 176.

35 *Avenue Daumesnil, propriété n° 49*, AP 4014 W 174.

36 *Avenue Alphand, propriété n° 66*, AP 4014 W 174.

37 Claude Mignot, *L'architecture au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1983, p. 272-300.

d'un vestibule qui accueille l'escalier et dessert les autres pièces : salon, salle à manger, cabinet, bibliothèque ou salle de billard. On trouve toujours, à l'arrière ou déporté sur le côté, un second accès débouchant sur le jardin. À l'étage, se trouvent les chambres et les espaces de commodité. Le modèle d'Hausmann pour Saint-Mandé correspond à cette typologie, comme en témoigne le n° 49 avenue Daumesnil, construit la même année que le pavillon de mademoiselle Dubois. Même s'il se distingue par sa façade monumentale, composée d'un étage supplémentaire et d'un lanternon, sa distribution suit le modèle des maisons de plaisance aristocratiques, avec un plan traversant comprenant un grand vestibule desservant un salon à l'italienne, offrant une vue sur le jardin. En réalité toutes les maisons postérieures, comme la Villa Nève au n° 19 construite en 1869 ou le n° 39 conçue par Alfred Fasquelle en 1884 présentent les mêmes principes de distribution et d'élévation. Cette codification est d'autant plus prégnante qu'elle préside aussi à la conception de l'unique maison à loyer du lotissement (le n° 66 avenue Daumesnil), qui adopte l'apparence d'un pavillon individuel.

Cependant, comme le souligne Claude Mignot, la maison bourgeoise est une « hybridation réussie entre les maisons de plaisance classiques [...], les fabriques pittoresques [...] et le confort moderne³⁸ ». À Saint-Mandé, l'écriture ornementale permet une différenciation. Certains pavillons sont de style classique. Ils présentent une composition symétrique, avec des toitures à la Mansart ou à quatre pans et une modénature sobre, souvent en brique et pierre. Leur façade est ordonnée et élégante, comme le montre le n° 39 avenue Daumesnil qui se signale par un avant-corps central en pierre et des ornements raffinés. En revanche, d'autres habitations résultent d'un certain éclectisme. Les façades sont plus complexes, avec des éléments saillants comme des bow-windows, des balcons ou des terrasses, et une polychromie marquée. La décoration riche et soignée du n° 19 avenue Daumesnil illustre bien cette tendance, mêlant influences néo-pompéennes et orientalisantes (fig. 5). Le programme imposé par le baron Haussmann ne bride donc pas la créativité des architectes et des commanditaires. La similarité des plans s'explique tout autant par le nécessaire respect du cahier des charges que par la volonté de se conformer à un certain statut social. Les façades témoignent pour leur part d'une récurrence de l'esthétique classicisante, même si chaque maison arbore des éléments décoratifs distinctifs, qui contraste avec l'aspect pittoresque d'autres demeures de villégiature.

38 *Ibid.*, p. 276.



Fig. 5. Avenue Daumesnil, propriété n° 19, M. Panis, 1864, Archives de Paris 4014 W 182.

Conclusion : une métamorphose citadine à la Belle Époque

Dans le processus de métamorphose du paysage saint-mandéen enclenché sous le Second Empire, le pavillon du 37 avenue Daumesnil a joué un rôle-clé, se constituant rapidement comme une sorte d'architecture-témoin, à la fois source d'inspiration pour les futurs acquéreurs et impulsant une appréciation positive du lieu. Plus largement, le développement de la commune montre que les grands travaux de modernisation qu'Hausmann destinait à la capitale se sont prolongés vers la périphérie, et que, dans ce contexte, les travaux du bois de Vincennes dirigés par Alphand ont été l'élément déclencheur de l'urbanisation des terrains retranchés de Saint-Mandé. Ce projet de lotissement résidentiel, au départ accueilli avec circonspection du fait des préjugés concernant l'Est parisien, bénéficie d'un regain d'intérêt, dans les années 1870, du fait du développement de la villégiature de la petite bourgeoisie et de la montée des principes hygiénistes. Grâce à l'attractivité qu'exercent les espaces verts de cette partie de Saint-Mandé qui longe le bois, une cité coquette se forme sur l'avenue Daumesnil, à la hauteur de la rue Herbillon. La voie, désormais bordée de constructions élégantes, de grilles coquettes laissant voir des parterres sablés, des perrons arrondis, des pelouses anglaises, donne l'illusion d'un coin de l'avenue du Bois-de-Boulogne³⁹.

³⁹ Alphonse Daudet, « Une cour à Saint-Mandé », chapitre III : *Les rois en exils*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1879, p. 4.

À partir de la Belle Époque, les choses changent progressivement avec l'installation à Saint-Mandé d'établissements industriels poussés hors de la capitale. Cela provoque une sédentarisation progressive de la population, et se traduit par un morcellement des parcelles favorisant l'édification d'immeubles de rapport et d'équipements. Saint-Mandé continue donc de se transformer, parallèlement à la capitale qui poursuit son propre développement urbain.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Marie-Katell Denat, *Le démantèlement et le lotissement des domaines de l'Ancien Régime. Saint-Mandé et le lotissement n° 10 : l'oscillation entre idéal naturel et modernité urbaine (1790-1914)*, mémoire de Master 1 Recherche en Histoire de parcours Histoire de l'architecture, sous la direction de Jean-François Cabestan et Ronan Bouttier, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École d'Histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03), année universitaire 2023-2024.

DANIEL BADANI ET PIERRE ROUX-DORLUT DES ARCHITECTES DE LA « GRANDE ÉCHELLE », EN PRISE AVEC LES QUESTIONS DE LEUR TEMPS

MARTINA MORO

Malgré leur vaste production dans l'hexagone et les colonies (101 projets et réalisations recensés dans les archives de l'agence dont quelques chefs d'œuvre parmi lesquels le Palais de Justice de Créteil, la préfecture du Val-de-Marne ou le palais de Justice d'Abidjan), leur collaboration avec des architectes de renom tel que Jean Prouvé, Eugène Beaudouin ou encore Marcel Lods, l'ampleur et la qualité de nombre de leurs projets reconnus par leurs contemporains, Daniel Badani (1914-2006) et Pierre Roux-Dorlut (1919-1996) sont encore peu présents dans l'historiographie de l'architecture du xx^e siècle. Jean-Louis Cohen, dans *L'Architecture du xx^e siècle en France*, revient sur le rôle central qu'ils ont joué en Afrique occidentale française (AOF), notamment au Sénégal et en Côte d'Ivoire dans les années 1950 et 1960¹. Badani et Roux-Dorlut apparaissent également dans *l'Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne* de Michel Ragon² à propos des projets de La Défense, de la ville nouvelle de Créteil et de l'architecture coloniale. Une seule monographie historique – *Badani, Roux-Dorlut, architectes : la conquête du milieu*³ – a été éditée en 2016, à l'occasion du projet de rénovation de Tours City Light par Dominique Perrault. Si elle se concentre sur l'opération du quartier Pont de Sèvres, elle donne un excellent aperçu du travail et de la position socio-professionnelle des architectes, et ouvre ainsi des pistes d'investigation à la fois plus spécifiques et plus globales. C'est dans cette optique que s'inscrit le présent article, qui propose de replacer la production des deux architectes dans le contexte du débat théorique de l'époque, notamment en lien avec la notion de *faire la ville* à l'époque de deux concepteurs.

Les expériences architecturales de Daniel Badani et Pierre Roux-Dorlut se caractérisent par leur variété d'échelle (architecturale et urbaine, du lycée

1 Jean-Louis Cohen, *L'Architecture du xx^e siècle en France : modernité et continuité*, Paris, Hazan, 2014.

2 Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes, Tome 2 : Pratiques et méthodes, 1911-1985* (Édition originale, 1971), Casterman. p. 305 et 354-355.

3 Gwenaél Delhumeau, Aurélien Lemonier (dir.), *Badani, Roux-Dorlut, architectes : la conquête du milieu*, Orléans, Éditions HYX, 2016.

Jean-Moulin à Béziers au plan directeur d'Abidjan en passant par l'infrastructure courbe du Pont de Saint-Cloud), de localisation et de programmes. Ils ont travaillé dans les secteurs public (les deux en tant qu'architectes en chef des Bâtiments civils et palais nationaux ainsi qu'architectes-conseil du ministère de l'Équipement) et privé (au sein de leur prolifique agence créée en 1946), aussi bien en France (Île-de-France, Languedoc-Roussillon, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Auvergne, Rhône-Alpes) qu'à l'étranger (Algérie et Côte d'Ivoire). De même, ils ont effectué des missions d'enseignement et joué un rôle important au sein du Syndicat des architectes français. Salués, publiés et reconnus de leur vivant, ils ont en partie été oubliés après leur mort peut-être parce qu'ils incarnent une certaine vision architecturale des Trente Glorieuses. Une vision qui reste optimiste et positiviste, même si elle est caractérisée par une volonté de donner de nouveaux codes formels au modernisme tout en cherchant à résoudre les problèmes urbains contemporains en s'insérant dans le panorama des villes nouvelles.

Des architectes à la croisée de différentes influences

Si Roux-Dorlut avait pu étudier auprès de Tony Garnier à l'École régionale d'architecture de Lyon, l'expérience la plus marquante de la formation des deux jeunes architectes fut le lieu de leur rencontre : l'atelier d'Eugène Beaudouin, délocalisé à Marseille pendant la Seconde Guerre mondiale, entre 1940 et 1945⁴. Terrain d'expérimentations et d'échanges, cette période d'apprentissage a été l'occasion pour les deux jeunes étudiants en architecture de faire des rencontres cruciales dans le développement de leur pensée architecturale. Ils ont en effet participé à la vie de cet atelier aux côtés, entre autres, de Fernand Pouillon, qui sera pour eux une importante source d'inspiration ainsi que Bernard Zehrufuss, qui prolongera cette expérience à Oppède. Au terme de leur formation, tous les deux restent en contact avec Beaudouin, liés par une relation d'estime mutuelle. En témoigne la lettre de recommandation qu'Eugène Beaudouin rédige pour Roux-Dorlut en 1967⁵, et que l'agence inclura dans tous les dossiers de candidatures aux concours. Roux-Dorlut débute sa vie professionnelle aux

4 Jean-Lucien Bonillo, Christelle Juskiwieski, « Les ateliers de la guerre : Marseille et Oppède », 1940-1945, Paris, séminaire « Politique de la Culture » du Comité d'histoire ministère de la Culture, 20 mai 2019. *Politiques de la culture*. <https://doi.org/10.58079/mrku>.

5 *Lettre de Eugène Beaudouin à Pierre Roux-Dorlut*, 1945, Centre d'archives d'architecture contemporaine (désormais CAAC), fonds Dossiers d'œuvres de la direction de l'Architecture et de l'Urbanisme (DAU), 133 Ifa 23/5.

cotés de Marcel Lods, à l'occasion de la reconstruction de l'aéroport d'Orly juste après la guerre. Daniel Badani a, pour sa part, hérité de Beaudouin la passion de l'enseignement. Il anime, entre 1946 et 1955, un atelier de projet à l'École de beaux-arts de Montpellier avec Jean de Richemond⁶. C'est dans cette ville que, toujours en 1946, les architectes fondent l'agence Badani et Roux-Dorlut. Ils ouvriront ensuite des antennes à Paris (1948), Abidjan (1950), Nice (1956) ainsi qu'à Bône en Algérie (actuelle Annaba, en 1962). Avant d'entamer leur carrière libérale, ils ont tous deux pris part à la Reconstruction pour le compte du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) : Badani comme inspecteur général adjoint de l'urbanisme et de la reconstruction pour la région Languedoc-Roussillon en 1943-1945 et Roux-Dorlut pour le département l'Hérault.

Leur formation est donc marquée par une influence méditerranéenne, tout comme le sont leurs premiers projets. En effet, leur première réalisation est le réaménagement du quai de la Consigne à Sète (1946 et 1950), suivi du projet du quartier de Las Palmas (1957-1959) et de l'ensemble des logements sociaux de Saint-Maurice (1957-1961) à Nice. L'influence du projet de reconstruction du Vieux-Port de Marseille de Fernand Pouillon se manifeste à Sète, à travers l'utilisation de matériaux locaux, l'intégration soignée dans le tissu urbain existant, ainsi que l'approche fonctionnelle et esthétique. À l'instar du travail de Pouillon à Marseille⁷, Badani et Roux-Dorlut prennent soin de respecter le contexte régional, en optant pour des matériaux adaptés (ils ajoutent au béton de la pierre rose locale) et en veillant à l'harmonie de leurs projets avec la ville existante. Dans les œuvres de jeunesse de Badani et Roux-Dorlut, l'influence de Pouillon est également visible sur le plan constructif, dans la recherche d'un équilibre entre l'utilisation de la pierre et un système de construction rapide et économique. En témoigne le projet du lycée Jean-Moulin à Béziers (1962-1965) conçu en collaboration avec Jean Prouvé à qui « l'on doit les brise-soleils à chaîne pour occulter les fenêtres des classes⁸ », bâtiment qui « allie le travail de la pierre pour le bâtiment de l'internat et le caractère industriel des façades métalliques

6 Théodore Guinic, *Faire école en temps de crises. Héritages bâtis et réinvention des modèles à Montpellier et dans le Midi méditerranéen (xviii^e-xx^e siècles)*, thèse de doctorat en Architecture sous la direction de Frédérique Villemur et Thierry Verdier, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2022.

7 Jean-Lucien Bonillo (dir.), *Pouillon, architecte méditerranéen*, Marseille, Parenthèses, 2001, p. 9-15, 45-59, 87-101.

8 Michèle François, « Le lycée Jean-Moulin à Béziers Hérault », un chantier de Daniel Badani et Pierre Roux-Dorlut avec Jean Prouvé, 1962-1965 », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 45, 20 juillet 2021, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/insitu/32748>.



Fig. 1. Lycée Jean-Moulin à Béziers (Hérault) : Murs-rideaux, détail des pare-soleil métalliques à lames horizontales © Michèle François (Drac Occitanie).

d'un bleu éclatant pour le lycée professionnel » (fig. 1). La collaboration de Badani et Roux-Dorlut avec Jean Prouvé sera riche et continue. En 1959, pour l'université des Sciences de Constantine, ils conçoivent par exemple un prototype de module architectural appelé « Pyradomes », dôme triangulaire couvert d'acier diffusant une lumière zénithale, adapté au climat et au contexte géographique algérien⁹ (fig. 2). Dans ces années d'immédiat après-guerre, leur projet le plus important reste le Plan d'aménagement d'Abidjan (1947-1952), qui se prolongera par la réalisation du palais de Justice (1957-1963), du pont Houphouët-Boigny (1950), de

l'aménagement de la place Lapalud (1953), et l'urbanisation du quartier Adjamé (1951)¹⁰. Cela leur donnera l'opportunité de s'imposer comme des architectes majeurs en terrain colonial, avec des réalisations remarquables comme le palais du Grand conseil de l'Afrique occidentale française (fig. 3) à Dakar (1958) à auquel ils associent Jean Prouvé, ainsi que les artistes Joséphine Beaudouin (1909-2005) et Jean Picart-Ledoux (1902-1982). L'édifice, souvent comparé au musée permanent des Colonies (actuel Palais de la Porte dorée, musée de l'Immigration) conçue par Albert Laprade en 1931, à l'occasion de l'Exposition coloniale de Paris, il est aujourd'hui classé au patrimoine national et abrite l'Assemblée nationale du Sénégal.

9 Hubert Lempereur, « Badani & Roux-Dorlut, des orfèvres de la grande échelle », *AMC*, n° 224, mai 2013, p. 80.

10 Jean-Louis Cohen, *L'Architecture du xx^e siècle en France : modernité et continuité*, op. cit., p. 149.

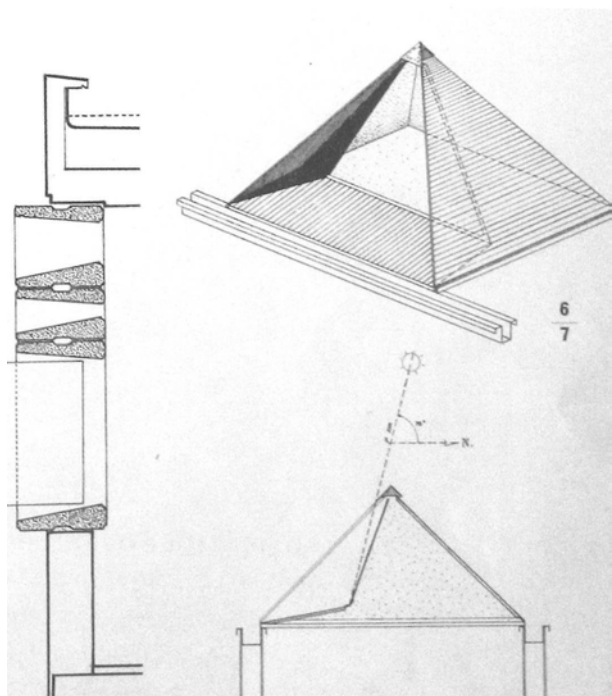


Fig. 2. Université des Sciences de Constantine : prototype du module architectural appelé « Pyradomes », CAAC 133 Ifa 23/5.

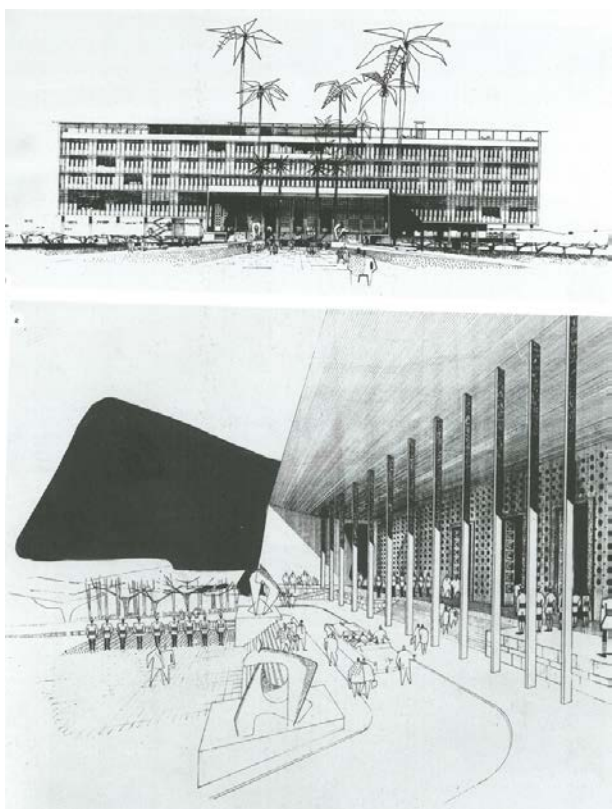


Fig. 3. Palais du Grand Conseil de l'AOF (Afrique occidentale française), CAAC 133 Ifa 23/5.

Tout au long de leur vie professionnelle, Badani et Roux-Dorlut conservent une prédilection pour les projets de grande échelle, soulevant autant de questions urbaines qu'architecturales. C'est une question de génération : ils reçoivent en commande des projets de grande envergure, notamment en termes de logement comme en témoignent l'Ingralet (1963-1965, 1 000 logements) et la Grangette (1960-1962, 500 logements) à Béziers ou le Plan de Valenton (Val-de-Marne, 1965-1969), qui comprend 600 logements, un groupe scolaire, des commerces et une maison associative. Deux études importantes, bien que restées sans suite, ont donné lieu à des réflexions que Badani et Roux-Dorlut ont reprises dans d'autres projets : l'aménagement du quartier du Polygone à Montpellier (1959, programme de 800 logements) et le projet Agora (1970, programme mixte) dans le 13^e arrondissement de Paris. Ce dernier mobilise le principe de la dalle, de la séparation des flux et d'immeubles à structure pyramidale. Ces concepts sont mis en œuvre lors de l'aménagement de la Tête du Pont de Sèvres à Boulogne-Billancourt (1974), une opération urbaine majeure sur dalle, qui inclut des logements, des commerces et des équipements publics, le tout organisé autour de grands espaces ouverts et d'axes de circulation, intégralement piétons grâce à la présence d'un grand parking sur plusieurs étages. En 1967, Badani et Roux-Dorlut sont invités à participer au projet de la nouvelle ville de Créteil. Dans le cadre du programme défini par Pierre Dufau, ils réalisent trois équipements structurants dans lesquels ils explorent des formes particulièrement expressives : la Préfecture (1969), les Archives départementales (1971) et le Palais de justice (1972). Le programme, très institutionnalisé, leur permet de façonner des mégastructures et des édifices monumentaux, en optimisant les techniques de construction en métal et en béton grâce à la participation de l'ingénieur Serge Ketoff (1918-2005).

***L'Architecture d'aujourd'hui* numéro 138 spécial *Paris* ou l'urbanisme contemporain en débat**

En juin 1968, dans un contexte d'effervescence intellectuelle enclenché par le mouvement de Mai et qui a un écho particulier dans le monde de l'architecture¹¹, la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* publie un numéro intitulé *Paris*¹². Cette

11 Caroline Maniaque, Éléonore Marantz, Jean-Louis Violeau, *Mai 68 : l'architecture aussi!*, Paris, Éditions B2, coll. « Expositions », 2018.

12 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 138 : *Paris*, juin 1968. Publié en juin 1968, ce numéro fut certainement préparé avant les événements de Mai.

édition spéciale a pour but de faire le point sur les grands projets d'aménagement en cours et à venir dans la capitale. L'objectif est de dresser un panorama des théories et pratiques à l'œuvre et, dans un contexte de forte critique des formules du modernisme et du productivisme architectural des décennies 1950 et 1960, d'initier un débat entre les concepteurs en charge des principales opérations. La revue est essentiellement structurée en quatre parties. La première, à dimension historique, récapitule les différents plans d'aménagement de Paris élaborés entre 1734 et 1966¹³. La deuxième, plus théorique, aborde les grands questionnements relatifs à l'avenir de la capitale française. Elle s'ouvre sur une question posée à trois architectes – Paul Bossard, Claude Parent et Jean Renaudie – qui sert de fil conducteur à la réflexion : « Depuis plus d'un siècle, l'agglomération est constamment modifiée par de nouvelles technologies dont les effets conjugués font apparaître d'autres morphologies urbaines, différentes par la taille ou leur échelle. L'intégration rationnelle de ces morphologies dans un milieu urbain déjà ancien est souhaitable. Est-elle possible? Si oui, comment la voyez-vous dans l'espace parisien? Autrefois construite à la mesure de l'homme, la Cité avait un sens, une raison d'être. Aujourd'hui, les métropoles géantes semblent avoir perdu ce sens. Paris pourra-t-il conserver, à travers les mutations qu'il devra subir dans l'avenir, son sens si particulier¹⁴? ». La troisième partie de la revue est constituée d'un ensemble de photographies prises à Paris, réalisées par Michel Moch, Pierre Lacombe, Jean-Pierre Cousin, Jean Pottier et Alain Perceval¹⁵. Elles sont organisées en trois séquences visuelles : « Un milieu qui disparaît », « Transformations » et « Un nouvel espace urbain ». Enfin, la quatrième et dernière partie s'ouvre sur deux articles qui cherchent à traduire, selon des schémas urbains, certaines théories sur le développement de la ville. On y trouve « Proposition pour Paris » de Paul Maymont et « Architecture de l'espace parisien » de Gérald Hanning. Elle se conclut par un focus sur plusieurs grandes opérations urbaines, parmi lesquelles : Les Halles, Bercy, Beaugrenelle, mais aussi Rivoli, la place d'Italie et le quartier du Pont de Sèvres – ce dernier, bien qu'implanté à Boulogne-Billancourt, est considéré comme une « entrée de la capitale ». Ces trois derniers projets (Rivoli, place d'Italie et Pont de Sèvres) sont signés par les architectes Badani et Roux-Dorlut.

Dans l'article de l'architecte et urbaniste Gérald Hanning figurent des notions qui seront chères à Badani et Roux-Dorlut. Hanning y traite en effet de la

13 S.N., « Paris », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 138 : Paris, juin 1968, p. 4.

14 *Ibid.*, p. 30-31

15 *Ibid.*, p. 34-35.

morphologie de la capitale et de son environnement agricole. L'article étudie les structures géographiques qui définissent Paris, et plus largement la région d'Île-de-France, avec un ensemble de dessins qui les illustrent. La notion de topographie y est présentée comme centrale. En réalité, la réflexion de Gérard Hanning se développe dans la continuité des théories de Le Corbusier, avec qui il entretient par ailleurs une correspondance étroite sur les problèmes de l'urbanisme moderne et avec lequel il avait collaboré (unité d'habitation de Marseille, plan de reconstruction de Saint-Dié). Rapidement, cependant, il avait pris ses distances avec les CIAM et la vision quadripartite de la ville moderne, qu'il juge trop standardisée et incapable de s'adapter aux spécificités locales. Dans l'article de *L'Architecture d'aujourd'hui*, Hanning préconise une approche urbaine attentive aux spécificités paysagères et topographiques du site. L'identité d'un territoire est, selon lui, donnée par les reliefs, les horizons et les irrégularités morphologiques. Gérard Hanning appelle de ses vœux un urbanisme capable de dialoguer avec le territoire, et une architecture elle-même en mesure d'y créer de nouvelles perspectives, en constituant des repères spatiaux capables de générer un paysage qui ne soit pas celui de la *tabula rasa*. : « L'ampleur des nouvelles formes urbaines atteint désormais des dimensions géographiques : les réseaux techniques, ferroviaires et autoroutiers ont la puissance d'une coulée fluviale, l'élévation des masses bâties peut faire pièce à celle des buttes, des coteaux et des falaises [...]. [Il faut] épannelier, à partir des formes concrètes, des lieux, le soubassement et les volumes du grand jalonnement architectural dont la trace est à établir dans le ciel de Paris¹⁶ ».

Une (courte) consécration de l'hypothèse hypergéométrique et mégastructurelle

Badani et Roux-Dorlut adhèrent à cette vision, en mobilisant eux-mêmes un répertoire formel issu du champ sémantique de la géographie, comme cela sera développé un peu plus loin. Elle est déjà présente dans le projet Agora, qui ne sera pas réalisé mais nourrira le projet du Pont de Sèvres à Boulogne-Billancourt (fig. 4). Pour Agora, les 9 hectares laissés vacants par la désindustrialisation du site permettent d'y imaginer un ensemble complexe, posé sur un grand parking de quatre étages, créant un « vaste cratère bordé par une architecture continue et pyramidale ménageant de grands volumes intérieurs où peuvent

16 *Ibid.*, p. 40-41.

prendre place certains équipements, en particulier dans la partie nord¹⁷ »; en outre « leur utilisation en parkings a permis la proximité de ces derniers avec les logements ». La volonté de traiter le quartier comme un paysage artificiel, de créer des nouvelles topographies et une morphologie urbaine dans le sillage des théories de Gérald Hanning, est ainsi très clairement exposée par Badani et Roux-Dorlut : « La distribution de l'ensemble des parties publiques par une promenade largement ouverte sur le parc, par le jeu de ses *différents niveaux*, permet une utilisation tridimensionnelle de l'espace. L'ensemble des volumes par la continuité recherchée, crée un site artificiel et ménage une opposition au tissu urbain anarchique avec des perspectives nouvelles et variées plus proches du *naturel*. La plantation de l'ensemble des terrasses, tant publiques que privées, permet une superficie d'espaces verts comparable à celle du terrain¹⁸ ».

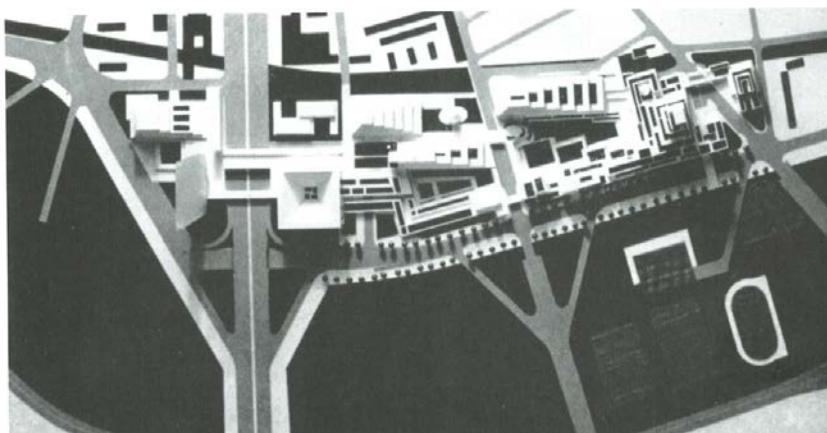
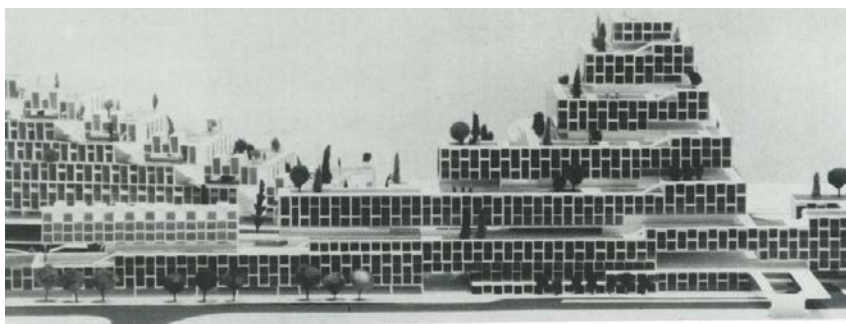


Fig. 4. Projet Agora publié dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 138 : Paris, juin 1968, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*, p. XXXI. La citation suivante est extraite du même passage.

¹⁸ *Ibid.*, p. XXXII.



Fig. 5 Première version du projet de quartier du Pont de Sèvres, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 138 : Paris, juin 1968, p. 95.

Le second projet de Badani et Roux-Dorlut publié dans la revue est la première version de ce qu'ils prévoient pour le quartier du Pont de Sèvres (fig. 5). Les architectes décrivent le projet en ces termes : « Les volumes bâtis ont été disposés, à la fois en gradins descendant vers la Seine pour profiter au maximum des vues dégagées dans cette direction, pourtour d'un espace central s'ouvrant sur la Seine et s'étagant en deux ou trois paliers jusqu'à une place commerciale située au Nord de la composition. Le contraste a été recherché entre cette esplanade centrale, grand espace libre sur lequel s'ouvrent commerces

et équipements, et les patios et cours à caractère résidentiel¹⁹ ». La dimension morphologique de ce paysage artificiel sera davantage soulignée dans les versions suivantes du projet, ce dont le texte de présentation publié dans la monographie d'agence parue en 1973 : « La composition s'articule sur la création de deux espaces urbains appelés à devenir des pôles d'animation : « La Place Haute » et « le Forum ». Les bureaux sont traités en immeubles-tours de grande hauteur composés de prismes hexagonaux d'inégale importance rappelant par leur composition certaines *formations géologiques*²⁰ ». Ces éléments de langage, élaborés par les architectes, sont repris dans le journal municipal qui, en 1976, consacre deux pages à la présentation du quartier dont la construction vient de s'achever : « Chaque élément de cette opération a une forme géométrique simple : arc de cercle, hexagone, anneau, croissant, pyramide. Ainsi les différences des volumes et des hauteurs vont créer un *paysage urbain* sur un terrain à l'origine absolument plat²¹ ».

Dans les projets Agora et du quartier du Pont de Sèvres, Badani et Roux-Dorlut jouent d'une échelle monumentale qui renvoie au concept d'*Urbatecture*²² théorisé par Bruno Zevi et mis en pratique, entre autres, par l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA) dans la conception du quartier de l'Arlequin à Grenoble (1970-1973)²³. Des éléments comparables sont présents aussi dans le projet de Badani et Roux-Dorlut pour le quartier des Mardelles à Brunoy en Essonne, construit entre 1968 et 1971, où la topographie permet de varier la hauteur des logements entre trois et huit étages, sur la base d'une trame de bâtiment à 120°. La dimension mégastructurelle, présente dans les « ziggurats » du projet Agora et les pyramides de la première version du projet du quartier du Pont de Sèvres, est un des éléments du débat architectural contemporain, tout comme le dispositif sur dalle également adopté à Boulogne-Billancourt.

19 *Ibid.*, p. 95.

20 Badani et Roux-Dorlut, Livre d'agence édité par les architectes, 1969, CAAC 133 Ifa 23/5.

21 S.N., « La Tête du Pont de Sèvres », *Boulogne-Billancourt*, janvier 1976, p. 9-10.

22 Jacques Lucan, *L'Architecture en France, 1940-2000 : histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2001, p. 176.

23 Sybille Le Vot, « Quand la ville fait peau neuve : les années grenobloises de l'AUA », Jean-Louis Cohen, Vanessa Grossman (dir.), *AUA : une architecture de l'engagement, 1960-1985*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2015, p. 178-191.

La tentation de l'urbanisme souterrain

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le projet qui précède celui de l'Agora, dans *L'Architecture d'aujourd'hui* numéro 138, est celui de Paul Maymont pour un projet multiniveaux, situé sous les Champs-Élysées. Maymont imagine en effet une structure « méga-pyramidale²⁴ » se développant sous terre, dans le but de proposer un urbanisme dense et d'économiser le foncier, déjà rare à Paris à l'époque. Mais le document graphique le plus éloquent est la coupe d'un « cratère-amphithéâtre », principe de construction permettant selon lui d'augmenter de « 50 % le coefficient d'utilisation du sol²⁵ » et de libérer l'espace grâce à « quatre niveaux plus profonds [...] réservés à un parking de 700 places, reliés aux trois voies adjacentes²⁶ ». Paul Maymont publie également une « Proposition pour Paris²⁷ » – qui donne d'ailleurs son titre à son article – élaborée dans le but de résoudre le problème de la circulation automobile par la construction d'une autoroute souterraine, placée à trois mètres sous le niveau de la Seine. Réfléchissant à sa mise en œuvre, Maymont propose d'évacuer hors de Paris, par bateau, la terre retirée du lit du fleuve, pour y construire des collines artificielles qui, une fois inondées, créeraient une « nouvelle Venise²⁸ ».

En réalité, outre ceux de Paul Maymont, de nombreux projets présentés dans le numéro 138 de *L'Architecture d'aujourd'hui* se réfèrent à l'urbanisme souterrain, au premier rang desquels celui que l'un de ses plus fervents défenseurs – Édouard Utudjian – établit en 1967 pour le quartier des Halles²⁹. Dans la lignée du travail de théorisation que l'architecte-urbaniste mène depuis plus de 35 ans autour de la notion d'urbanisme souterrain³⁰, notamment au sein du Groupe d'étude et de coordination de l'urbanisme souterrain (GECUS) qu'il avait fondé en 1933, Édouard Utudjian entend en effet saisir l'opportunité des chantiers de

24 Paul Maymont mobilise la forme pyramidale dans une autre étude publiée en regard de celui-ci : une ville flottante à forme pyramidale sur laquelle il avait travaillé dans les années 1950 et destinée à être mise en œuvre à Tokyo.

25 S.N., « Paris », *art. cit.*, p. 4.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 20.

28 *Ibid.*, p. 21.

29 Quelques pages plus loin, pour le même site des Halles, Louis Arretche propose une nette séparation des flux automobiles et piétons, en insérant un grand parking à travées en sous-sol et en rendant le quartier des Halles entièrement piétonnier. Ce dernier se développe en une série de plates-formes disposées en gradins, souvent plantées, où d'où émergent des bâtiments et des équipements publics ainsi que des unités résidentielles. L'ensemble, à la fois fragmenté et unifié, s'inscrit dans une proportion cohérente avec le tissu historique.

30 Édouard Utudjian, *L'Urbanisme souterrain*, Paris, PUF, 1964, p. 68.

creusement du prolongement de la ligne 4 du métro parisien pour mettre en pratique une vaste structure souterraine dans le secteur. L'article de *L'Architecture d'aujourd'hui*, reconnaît que « la grande logique technique [du] projet en fait une contribution très positive à l'étude du problème du centre de Paris³¹ », néanmoins il critique son homogénéité excessive, ainsi que la perte de toute référence au tissu historique du quartier et émet enfin des réserves quant aux risques liés à un chantier aussi important en plein centre-ville.

Badani et Roux-Dorlut participent à ce débat sur l'urbanisme souterrain avec la publication, dans cette même revue, d'un projet d'aménagement du sous-sol des Tuileries (1968). La commande initiale, que leur adresse la ville de Paris en 1967, est de créer des parkings souterrains dans certaines zones du jardin. Badani et Roux-Dorlut proposent un programme plus ambitieux qui comprend la piétonisation totale de la rue de Rivoli pour en faire une artère commerciale et pour permettre l'extension des musées du Louvre et du Jeu de Paume, ainsi que de l'École du Louvre. L'espace souterrain donne lieu, quant à lui, à une programmation plus tournée vers les loisirs avec un cinéma, un théâtre, un bowling et une discothèque.

Les trois projets de l'agence Badani et Roux-Dorlut publiés dans le numéro 138 de *L'Architecture d'aujourd'hui* ont donc en commun d'adopter le principe d'une stricte séparation entre véhicules et piétons. Par ailleurs, le dispositif du quartier du Pont de Sèvres rejoint la notion d'urbanisme sur dalle est très présente dans ce numéro, avec les projets phares de cette approche urbaine.

De l'ultracontemporanéité à la vieille garde.

Badani et Roux-Dorlut victimes de la bascule de l'Histoire

Architecture monumentale, compositions hypergéométriques et mégastructurales, urbanisme sur dalle : les trois projets (Agora, Pont de Sèvres, Tuileries) que Badani et Roux-Dorlut publient dans le numéro spécial que la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* consacre aux enjeux de l'urbanisme parisien, mobilisent des concepts ultracontemporains, qui semblent indiquer que les deux architectes collent pleinement à leur époque. Néanmoins, après le numéro spécial « Paris » de *L'Architecture d'aujourd'hui* de juin 1968, Badani et Roux-Dorlut ne seront plus publiés dans les revues d'architecture et devront se contenter de quelques publications dans la presse technique et/ou professionnelle. Cela est d'autant

31 *Ibid.*, p. 138.

plus paradoxal que leur activité ne faiblit pas, ni en France et ni en Afrique. Leur agence compte alors 75 employés. Mais ils représentent désormais une forme de productivisme architectural et d'affairisme avec laquelle la génération soixante-huitarde voulait rompre³². La bascule de 68, l'inversion du regard qu'elle va parfois provoquer, invisibilise médiatiquement – sans toutefois avoir de répercussion concrète sur leur activité – Badani et Roux-Dorlut. Le changement de génération était perceptible dans le numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui* qui les avait consacrés comme des architectes majeurs de la période, au travers de la publication de la *Lettre ouverte* que des architectes et des étudiants en architecture avait adressé au ministre des Affaires culturelles, revendiquant l'occupation du siège de l'Ordre des architectes qui avait eu lieu le 22 mai 1968 et demandant sa suppression en tant qu'« institution désuète bénéficiant de privilèges féodaux, de puissants moyens matériels et du soutien des pouvoirs politiques, créée sous le gouvernement de Vichy ». L'Ordre des Architectes publiait un droit de réponse dans la même revue, par un « message à tous les architectes³³ » qui accusait ceux qui avaient participé à l'occupation de vouloir « symboliquement abattre tout ce qui existait » et qui fustigeait le fait que le mouvement soit entraîné par « des éléments [...] en marge de la profession ou qui lui étaient étrangers³⁴ ». La rupture générationnelle est à l'œuvre et, d'ailleurs, ce sont les recherches d'alternatives qui prédominent désormais, comme en témoigne le numéro suivant de *L'Architecture d'aujourd'hui* intitulé « Tendances », en référence au débat intellectuel italien³⁵.

Il n'en demeure pas moins qu'une confrontation perdue entre la volonté de réformer l'architecture et son enseignement, exprimée par les étudiants et architectes manifestants de Mai 68³⁶, et le désir d'une synthèse des arts, exprimé par une partie de la génération des Trente Glorieuses. Si les premiers demandent que l'architecture sorte des Beaux-Arts et se régénèrent au contact des sciences sociales, les seconds souhaitent conserver le statut hybride d'architecte-artiste, de professionnel de la construction exerçant en libéral. Badani et Roux-Dorlut se positionnent entre ces deux voies. Leur recherches formelles, notamment autour du béton à partir duquel ils élaborent une architecture très plastique, dans

32 Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 68*, Paris, Éditions Recherche, 2005.

33 « Message à tous les architectes », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 138 : Paris, p. 108.

34 *Ibid.*, p. 109. Il est également précisé que l'idée de créer un Ordre des architectes était déjà présente avant Vichy.

35 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 139 : *Tendances*, septembre 1968.

36 Caroline Maniaque, Éléonore Marantz, Jean-Louis Violeau, *op. cit.*

laquelle prédominent les formes amples et libres, ne sont pas antinomiques avec certaines expérimentations qui, dans quelques projets tout au moins, témoignent de leur désir de faire ville autrement et d'étudier de nouvelles façons de vivre ensemble : les projets des quartiers du Pont de Sèvres à Boulogne-Billancourt et des Mardelles à Brunoy 1967 et 1969 en sont des exemples manifestes. Badani et Roux-Dorlut témoignent aussi d'une sensibilité au contexte qui se traduit notamment dans la matérialité des projets : utilisation de la pierre dans le projet pour le quai de la Consigne à Sète (1946-1950), de la brique dans les projets de l'Institut national polytechnique de Lorraine (1959-1965), de l'enduit dans le cadre de la rénovation du quartier de la Balance à Avignon (1970-1975). Certains expliquent cette dualité par la nature même de cette association entre un « fon-
 ceur » (Badani) et un « rêveur³⁷ » (Roux-Dorlut), par ces deux architectes aux sensibilités et caractères différents dont la collaboration au long cours ne cessera qu'au terme d'une vie professionnelle très prolifique. Leur attitude relève plus de l'hybridité que de la radicalité. Elle témoigne aussi d'un fort pragmatisme puisque, en bons professionnels et au gré des oscillations de l'Histoire, ils restent attentifs à la fois aux débats de leur époque et aux attentes de leur clientèle. L'intérêt de leur démarche et de leur architecture réside justement dans cet entre-deux qui, chez Badani et Roux-Dorlut, fut propice au développement d'une œuvre cohérente, mais tombée dans une sorte d'oubli.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Martina Moro, *Des géomètres qui se prennent pour Jules Verne? Badani et Roux-Dorlut et le projet du Pont de Sèvres*, Mémoire de Master 2 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 2022-2023.

37 Francis Rambert dans Gwenaél Delhumeau, Aurélien Lemonier (dir.), *op. cit.*, p. 8.

LES « CHOUX » DE CRÉTEIL : UN ENSEMBLE DE LOGEMENT EN « NOUVELLE VILLE » ENTRE RENOUVELLEMENT TYPOLOGIQUE ET SPÉCIFICITÉ CONSTRUCTIVE

LOUANNE MAYOL

Le discours prononcé le 18 novembre 1971 par Lucien Lanier, préfet du Val-de-Marne de 1968 à 1974, pour l'inauguration de la Préfecture, illustre le glissement qui s'opère alors en région parisienne et plus précisément dans sa banlieue. Il explique qu'« il ne s'agit pas seulement d'assurer une amélioration des conditions de vie mais aussi et davantage, la dignité de la vie des citoyens. Or [le Val-de-Marne subit] ce phénomène qui est inhérent à toute urbanisation rapide, c'est le bouleversement trop prompt des conditions de vie, peut-être trop prompt pour une seule génération et qui risque parfois de provoquer de profonds déséquilibres¹ ». Dès sa planification et sa mise en chantier, le Nouveau Créteil (fig. 1) est présenté comme le symbole de nouvelles approches urbanistiques et architecturales dans le « processus de la fabrication de la banlieue² » propre aux années 1970. Les Trente Glorieuses³ avaient provoqué de grands bouleversements dans la manière de concevoir et de produire la ville, et suscité de nombreux questionnements et débats quant aux logements sociaux⁴, et à l'habitabilité même de la ville. À Créteil, ces réflexions convergent autour de la construction

1 *Visite du M. Georges Pompidou, président de la République, pour l'inauguration de la préfecture du Val-de-Marne (18 novembre 1971)*, Archives départementales du Val-de-Marne (désormais ADVM), Créteil, « Fonds Audiovisuel », 13 AV 1.

2 *Construction de la Banlieue – Les années 70 à Créteil*, plaquette d'exposition (Créteil, Hôtel de Ville, 1991), Maisons-Alfort, Conseil d'architecture, d'urbanisme et d'environnement du Val-de-Marne (CAUE94), p. 1.

3 L'expression est développée par Jean Fourastié pour désigner l'expansion économique sans précédent que connaissent la France et l'Europe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale jusqu'au choc pétrolier de 1973. Cette révolution silencieuse est marquée par une nette augmentation du niveau de vie par le retour au plein emploi, une croissance démographique importante ainsi que par le progrès technique. L'expression est donnée en référence à la révolution de 1830, période où un tournant politique majeur s'opère connu sous le nom de « Trois glorieuses », que Jean Fourastié considérait comme son équivalent sur le plan économique pour 1945-1973. Daniel Cohen et Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

4 *Ibid.*

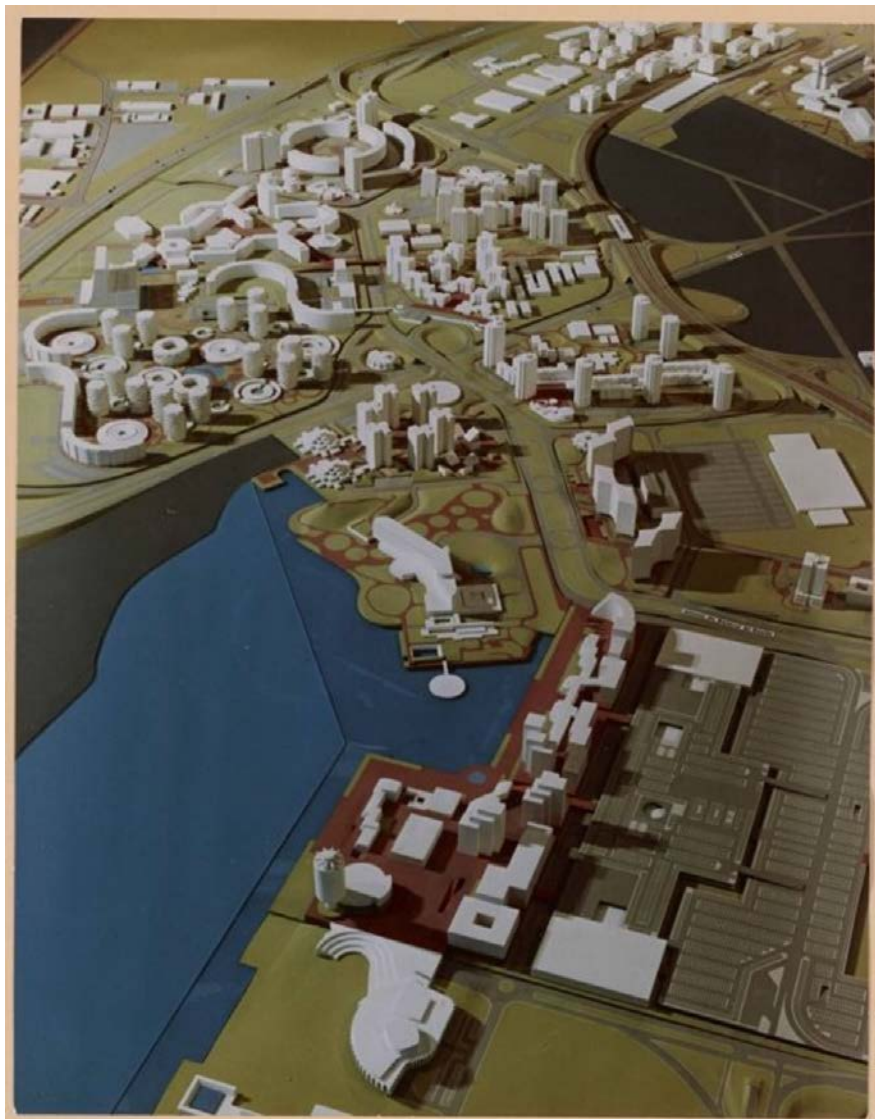


Fig. 1. Photographie d'une maquette du Nouveau Créteil, 1970-1972, Archives départementales du Val-de-Marne © Jean Biaugeois, 33FJ/CRETEIL 257.

du quartier du Palais, dans le cadre de la réalisation de la première tranche de la Zone à urbaniser en priorité⁵ (ZUP) du Nouveau Créteil (1968-1974). L'un des premiers ensembles résidentiels à sortir de terre est celui conçu par l'architecte Gérard Grandval (1930-2021). Rapidement baptisé « Les Choux » en raison de

5 Le décret n° 58-1464 du 31 décembre 1958 relatif aux Zones à urbaniser en priorité.

sa singularité formelle, il est rapidement devenu l'emblème du quartier, mais plus largement de la ville nouvelle. Associant logements proposés à la location (234) et en accession à la propriété (420), cette opération réalisée entre 1970 et 1974 peut même être appréhendée comme une sorte d'hétérotopie⁶ égalitaire, ou plutôt d'humanisme, dans le sens où il consiste à offrir au plus grand nombre le même niveau de confort, de bien-être et la qualité de vie sans pour autant être amené à dicter une manière de vivre. Le programme comprend dix immeubles « Maïs » et un immeuble « Chou », caractérisés par leur forme circulaire et leurs balcons en forme de corolles. Les immeubles « Maïs » s'organisent autour d'un noyau central regroupant des éléments de service, deux ascenseurs et un escalier afin d'assurer les distributions des 14 étages. Les appartements, de trois à cinq pièces de forme trapézoïdale et de largeurs identiques, sont répartis autour de l'anneau central et disposent chacun d'au minimum deux balcons. Cette disposition rayonnante de quatre appartements autour d'un noyau central permet de réduire au maximum les nuisances et ainsi fournir une meilleure qualité de vie aux habitants. L'immeuble « Chou » de 6 étages répond au même schéma, mais le noyau central abrite sur les trois premiers niveaux une rampe-parking à toiture végétalisée entourée d'une vaste couronne d'appartements : « Cette disposition insolite très étudiée permet à l'occupant de l'immeuble-fleur [Chou] d'avoir à droite et à gauche de son balcon, une vue sur la ville et, au centre, une sorte d'oasis isolé et protégé de l'extérieur⁷ ». Depuis leur genèse, « Les Choux » ont été abondamment médiatisés et critiqués, considérés tour à tour comme trop marginaux ou comme une réaction à un excès de modernisme⁸. Aujourd'hui, l'architecture de Gérard Grandval à Créteil est devenue un des symboles du patrimoine architectural des années 1970, bien au-delà de la France, un patrimoine encore méconnu et dont la nécessité de reconnaissance et de valorisation a conduit à sa labellisation en 2008 au titre d'« Architecture contemporaine remarquable » par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) d'Île-de-France⁹.

6 Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, 2001 [1984], p. 1571-1581.

7 Christian Bretagne, « Architecture : on construit 15 maisons-fleurs à Créteil », *Vie Moderne*, s.d.

8 *Murs mûrs de la ville #1 : Rencontre avec Gérard Grandval, concepteur des « choux » de Créteil, la « Tour Eiffel des Banlieues »*, Podcast, Claire Gausse et Olivier Namias, 1^{er} octobre 2020.

9 Notice n°EA94000002, « Grand ensemble dit Cité des Choux-fleurs », sur la base Patrimoine architectural (Mérimée) du ministère de la Culture et de la Communication, direction générale des Patrimoines le 5 septembre 2014.

Acteurs et gestion du chantier : l'émergence de nouveaux opérateurs du logement

Le quartier du Palais devait notamment accueillir les projets d'un nouvel opérateur du logement créés par le gouvernement : l'Office central interprofessionnel du logement (OCIL), organisme qui par le décret du 9 août 1953 instaure la généralisation d'une participation des employeurs à l'effort de construction (PEEC), appelé communément le « 1 % logement¹⁰ ». La maîtrise d'ouvrage de l'opération est en réalité partagée entre plusieurs organismes : la Société d'économie mixte d'aménagement et d'équipement de Créteil (SEMAEC), un nouvel acteur local ; l'OCIL, chargé de collecter le 1 % patronal, qui s'occupe de l'opération des Choux de Créteil ; la Compagnie générale de développement immobilier (COGEDIM), une des sociétés créées en 1962 par la Compagnie Paribas qui officie dans le secteur de l'immobilier et du logement ; et la Société anonyme de gestion immobilière (SAGI) détenue par le Crédit foncier de France (CFF). La COGEDIM et la SAGI sont en charge de l'ensemble du *Grand Pavois*¹¹ au centre duquel viennent s'insérer les immeubles de Gérard Grandval. Cette diversité montre comment le secteur privé s'affirme dans le champ du logement et, au regard, des opérations qui seront réalisées à Créteil¹², tout laisse à penser que cela n'est pas étranger à la genèse d'alternatives singulières sur le plan architectural et urbain, voir même audacieuses, en matière de logement social. Albert Vibert-Guigue, alors président de l'OCIL, n'hésite d'ailleurs pas à

10 Pour plus d'informations sur l'action des *Comités Interprofessionnels du logement* voir : Éléonore Marantz, « Habitat social et patronat. Le Comité Interprofessionnel du Logement des Bouches-du-Rhône (1949-1970) », *Rives méditerranéennes*, Varia, 2006, p. 115-136.

11 Ces immeubles linéaires en forme de « S », réalisés de 1970 à 1974 par Louis Hojm de Marrien, délimitent le quartier à l'Est et à l'Ouest.

12 Résidence Larminat (quartier de La Brèche, 1970-1990, arch. : Jean Faugeron, Michel Dojcinovic, André Mot, Claude Kontomichos, programme : 3 barres à R+16, 480 logements) ; Ensemble de logements (quartier de La Haye-aux-Moines, 1968-1972, arch. : Jean-Claude Bernard et Wladimir Mitrofanoff, programme : 14 tours organisées en 3 bandes décroissantes de R+17 à R+4, 489 logements) ; Cité du Colombier (quartier de l'Échat, 1966-1974, arch. : Jacques Charpentier, programme : 3 fûts polygonaux à R+7 et R+17, 3 parallélépipèdes à R+7 et à R+10, 310 logements) ; Quartier du Montaigt (1974-1978, arch. : Charles-Gustave Stoskopf, programme : 3 tours à R+18 et 1 immeuble annulaire à R+9, 1 086 logements) ; les maisons-jardins (quartier de la Préfecture, 1974-1981, arch. : Michel Andrault et Pierre Parat, programme : 2 séries de maisons-pyramides à R+3 et 6 immeubles, 500 logements) ; Quartier de La Lévière (1972-1974, arch. : Maurice Novarina, programme : 16 tours de R+6 à R+16) ; Quartier de la Croix des Mèches (1971, arch. : Bernard Feypell et Edward Zoltowski, programme : 7 tours à R+18 et 6 barres à redents à R+3, 782 logements).

qualifier « d'atypique » l'ensemble conçu par Gérard Grandval à sa demande¹³. L'opération immobilière est établie conformément aux attentes de l'OCIL : proposer aux salariés des habitations neuves de qualité et de bon confort participant à l'épanouissement d'une vie normale de famille¹⁴. L'OCIL accorde en effet une grande importance à la programmation d'ensembles de logement en accord avec leur époque, afin de coller au mieux aux usages et aux attentes des bénéficiaires qui, rappelons-le, sont souvent les salariés des entreprises contributrices. Le programme adressé à Gérard Grandval correspond à une demande précise : réaliser des groupes d'habitation à la conception architecturale plus audacieuse, plus gaie, dans un environnement doté de nombreux équipements en accord avec les modes de vie actuels. Autrement dit proposer une alternative aux grands ensembles tels qu'ils avaient souvent étaient construits au cours des années 1950 et 1960¹⁵ ou, tout au moins, éviter les écueils auxquels ils avaient été rapidement confrontés. Mais, l'OCIL n'étant pas directement constructeur¹⁶, il commande la réalisation des 654 logements des Choux de Créteil, auprès de trois

- 13 Albert Vibert-Guigue (1916-2001) fut président de l'OCIL de 1953 à 1985. Il a raconté cette expérience dans *Au temps des chemins de grue : chronique des années de béton, 1953-1993*, Paris, Éditions des Alpes, 1993. Dans le chapitre « Un pavé dans la mare : Les choux de Créteil » (p. 50), il explique : « En ce temps-là, 1970, les « Choux » n'existaient pas. Nous appelions, nous, « Épis » et « Maïs », selon le nombre d'étages – 14 et 8 – ces immeubles atypiques dont j'avais confié l'étude à Gérard Grandval [...] qui m'avait été présenté quelques temps auparavant ».
- 14 Joachim Belinga Mbarga, *Les réalisations de l'OCIL et les organismes associés en matière de logement à l'aide du 1% de participation obligatoire des entreprises à l'effort de construction dans la région Île-de-France*, thèse de doctorat en Géographie sous la direction de Jean Bastié, Université Paris-4, 1986.
- 15 Pour plus d'informations sur l'histoire du logement social et les grands ensembles voir : René Kaës, *Vivre dans les grands ensembles*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1963; Rémi Butler, Patrice Noisette, *Le logement social en France, 1815-1981. De la cité ouvrière aux grands ensembles*, Paris, La Découverte-Maspéro, 1983; Gérard Monnier, Richard Klein, *Les années ZUP. Architectures de la croissance, 1960-1973*, Paris, Picard, 2002; Frédéric Dufaux et Annie Fourcaut (dir.), *Le monde des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2004; Jean-Marc Stebe, *Le logement social en France*, Paris, PUF, 2022.
- 16 L'OCIL est avant tout un organisme collecteur de la PEEC. L'OCIL a pour tâche de réserver auprès d'organismes constructeurs des logements destinés à la location. Les sociétés de construction sont soit des Sociétés d'économie mixte, soit des organismes HLM ou bien des sociétés immobilières.

sociétés différentes¹⁷ : la société des Logis Parisiens¹⁸, la société immobilière du Noyer Habru et la société immobilière de l'Île Coquenard.

Gérard Grandval se doit de respecter le cahier des charges propre à l'OCIL¹⁹, qui prévoit notamment que l'accès aux habitations soit direct et indépendant, situé sur la voie publique ou au niveau d'un jardin privatif ouvert sur un axe de circulation collective, qui stipule que l'ascenseur est obligatoire pour tout immeuble de plus de trois niveaux, et qui contient également des préconisations quant à l'aménagement des logements. S'agissant de la surface habitable, les normes de l'OCIL sont volontairement supérieures aux surfaces minimales réglementaires²⁰ afin d'inviter les architectes à s'exprimer plus librement et d'éviter de les enfermer dans des contraintes qui encouragent la conception d'architectures monotones. Parmi les autres éléments de base de construction²¹, l'OCIL requiert la création de balcons avec pour exigence que ceux-ci ne soient pas des balcons « pots de fleurs (ou jardinières) ». Gérard Grandval fera fructifier ces espaces de liberté conceptuelle ménagés par l'OCIL qui, soucieux de favoriser l'émergence des modèles alternatifs en matière de logement, sera en retour séduit par les propositions novatrices de l'architecte.

Explorer, jusqu'à leurs limites, les possibilités constructives permise par l'industrialisation

Il y a, avec les Choux de Créteil, une volonté évidente de sortir des sentiers battus (les barres et les tours), d'instiller un esprit d'avant-garde qui se traduit indéniablement par la forme (circulaire) des immeubles et par l'équilibre sculptural de leur combinaison. Mais l'intention de Gérard Grandval n'est pas tant esthétique que conceptuelle : « je suis tout aussi persuadé [que les habitants] souffrent d'habiter des bâtiments non identifiables, des immeubles et des villes sans visages, immergés dans un espace sans repère [au] langage architectural

17 *Lettre de L.H. Nouet à l'attention de P. Billotte concernant l'obtention du permis de construire*, 6 novembre 1970, Archives Municipales de Créteil (désormais AMC), Permis de construire, PC 7053.

18 *Permis de construire accordé à la Société des Logis-Parisiens pour la construction de 4 bâtiments d'habitation* (3 R+13, 1 R+5), 10 août 1970; *Modification du Permis de construire accordé à la société des Logis-Parisiens pour l'aménagement de 6 logements supplémentaires au rez-de-chaussée de 3 bâtiments R+13*, 15 octobre 1970, AMC, Permis de construire, PC 7053.

19 OCIL, *Cahier des charges*, s.d. 1970's, Document présenté en annexe de la thèse de Joachim Belinga Mbarga, Joachim Belinga Mbarga, *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

[devenu] monosyllabique²² ». Gérard Grandval, souhaitait proposer aux futurs habitants une meilleure qualité de vie, une autre expérience de la ville dans laquelle la nature aurait toute sa place : « à l'abri de son [balcon] pétale, le locataire des maisons-dahlia vivra comme dans un jardin d'hiver à ciel ouvert²³ ». D'un point de vue technique et structurel, la complexité de l'opération ne tient pas tant au fait que les Choux de Créteil soient des immeubles circulaires mais davantage dans l'articulation des balcons à la structure (fig. 2). Alexis Vibert-Guigue rappelle que « les balcons, à l'évidence, exigeaient expérience, moyens de chantier et, avant tout, matière grise. L'amateurisme était exclu. L'appel d'offres donna lieu à une sévère empoignade entre l'entreprise Bouygues et l'entreprise Dumont et Besson²⁴ ». Pour le comprendre, il est utile de rappeler qu'avant de créer son entreprise en 1952, Francis Bouygues avait travaillé chez Dumont et Besson²⁵. De fait, il avait une connaissance accrue du marché qui lui permit de se démarquer rapidement des procédés employés par les entreprises concurrentes. À Créteil, il remporte le marché du quartier du Palais à la barbe de ses anciens employeurs, en proposant, à un prix concurrentiel, un système innovant consistant à ériger les tours à partir d'une structure en béton de type poteaux-poutres, dépourvue de mur porteur extérieur, afin d'y apposer les panneaux de façades et 1350 balcons préfabriqués à partir de moules métalliques. D'ailleurs, il accompagne nombres d'expériences architecturales de la période²⁶, dont celles de Gérard Grandval avec qui il collaborera à plusieurs reprises²⁷. En réalité c'est par le biais d'une filiale – *Études et Préfabrication Industrielles*

22 Gérard Grandval, « Architecture et Langage », *Renée Gailhoustet et Gérard Grandval : architectes repères, repères d'architectures : 1950-1975*, Paris, Éditions de l'Arsenal, 1998 (Mini Pa), p. 33.

23 Christian Bretagne, *op. cit.*

24 Alexis Vibert-Guigue, *op. cit.*, p. 153.

25 Dominique Barjot, « Francis Bouygues. L'ascension d'un entrepreneur (1952-1989) », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 35, juillet-septembre 1992.

26 Il est chargé de réaliser des projets d'Andraut et Parat ainsi que d'Émile Aillaud : La Grande Borne (Grigny, Essonne, 1963-1973, arch. : Émile Aillaud, maître d'ouvrage : OPDHLM et OPHLMIRP), Logements HLM modèle innovation (Epinay-sur-Seine, Seine-Saint-Denis, 1974-1976, arch. : Michel Andraut et Pierre Parat, maître d'ouvrage : OCIL et SPCI) ou encore Les Pyramides (Évry, Essonne, 1972-1980, arch. : Michel Andraut et Pierre Parat, maître d'ouvrage : OPIEVOY et OPHLMEVOY).

27 Pour n'en citer que quelques-uns : le projet d'extension du Palais des congrès avec Guillaume Gillet (Paris, non réalisé, v. 1985), le projet des douze Portes de Paris (non réalisé, v. 1986-1988) et le programme NEO (Nice, 2018-2020).



Fig. 2. Photographie du quartier du Palais : Immeubles Les Choux en construction (arch. : Gérard Grandval), 1972, Archives départementales du Val-de-Marne © Jean Biaugeaud, 33F/CRETEIL 319.

(EPI), créée en 1959²⁸ – que Bouygues intervient dans l’opération des Choux de Créteil. Dans un article paru en 1973 dans *Le Grand Paris Dimanche*, Alexis Vibert-Guigue insiste sur l’heureuse et fructueuse collaboration entre architecte, constructeur et promoteur : « Il a fallu huit mois d’études pour mettre au point la préfabrication des balcons-pétales et le problème de l’écoulement des eaux. Francis Bouygues, le constructeur, a tenu d’ailleurs à venir se rendre compte lui-même sur le chantier, à de nombreuses reprises, de la manière dont les choses se passaient²⁹. »

Bouygues élabore trois moules métalliques, à raison de deux rotations par jour, pour permettre la livraison des coques de béton armé d’environ sept mètres

28 Créée pour renforcer la présence de son entreprise dans le secteur du BTP, l’EPI se charge de la préfabrication de toutes les pièces demandées par les travaux de construction qui, à partir de 1963 et face au déclin de la préfabrication lourde, réoriente sa production vers la production d’éléments de pointe basée sur le procédé Artbéton. Dominique Barjot (2004, 16-18 septembre), *Bouygues, 1952-1989: From the building industry to the service sector* [Conférence]. Session 3B, Professional Services, EBHA à Barcelone. URL : <https://ebha.org/ebha2004/programme2.html>

29 SN, « Des tours en épis de maïs : des immeubles-parkings style « chou-fleur » ... », *Le Grand Dimanche Paris*, 1973.

sur deux mètres prêtes à être reliées à la structure de la tour par un système d'armatures en acier et de poutres. Le balcon est structuré de la manière suivante : « une coque galbée constituant le garde-corps, en paroi pleine de 8 à 12 cm d'épaisseur. L'ossature porteuse comprend donc une poutre longitudinale venant s'appuyer contre les goussets latéraux des deux poutres de façade concernées. La section de cette poutre varie et s'accroît en incurvant sa face inférieure vers son axe de symétrie et cela pour former le talon d'appui du balcon, d'où s'élance en porte-à-faux la poutre transversale médiane, qui est en saillie sur la coque du balcon, comme l'étrave d'un navire³⁰ ».

La conception du programme des Choux de Créteil : sortir des chemins de grue

Les Choux de Créteil sont élaborés dans un territoire – la nouvelle ville de Créteil – qui se revendique comme un laboratoire d'expérimentation³¹. Dès sa conception, le Nouveau Créteil exprime clairement son ambition : animer socio-économiquement³² et esthétiquement la ville³³. Pierre Dufau, architecte en chef, y favorise l'expressivité architecturale et urbaine en attribuant à chaque îlot un architecte qui serait libre de penser du même coup les logements et les équipements afférents³⁴.

Au quartier du Palais, la proposition de Gérard Grandval témoigne d'une volonté de proposer une alternative forte aussi en termes d'équipements scolaires dont l'architecte espère que, par une conception plus douce, ceux-ci participent activement au processus d'éducation³⁵. L'architecte conçoit ainsi deux écoles

30 Émile Olivier, « Épis et Choux de Béton », *Bâtir*, n° 26, novembre 1973, p. 43-52.

31 Laurent Coudroy de Lille, *Une nouvelle ville : une histoire de l'urbanisme du Nouveau Créteil*, Créteil, Institut d'urbanisme de Paris, 2005.

32 Pour répondre au rôle de « pôle restructurateur de la banlieue sud-est ». Délégation générale au District de la Région de Paris, IAURP, *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la Région de Paris*, 1965, Paris, La Documentation française illustrée, 1965.

33 « Pour nous, en effet, il s'agit de bâtir, à partir des quartiers disparates existants et sans lien entre eux, une nouvelle ville, bien équilibrée dans toutes ses composantes et dotée d'une réelle unité. Il s'agit de lui donner une âme et un esprit, en quelques années au lieu de quelques siècles. Il s'agit de permettre l'épanouissement de l'homme nouveau, de l'homme du xxi^e siècle ». Pierre Billotte, « Créteil hier et demain », *Demain Créteil*, n° 1, novembre 1970, p. 9.

34 Rémy Goussault, « L'aventure de Créteil, une ville moderne au service des hommes », *op. cit.*, p. 13.

35 Michel Sene, « Architecture Végétale », *Le Figaro*, 17 mai 1972, CAAC, Fonds Dossiers d'œuvres de la direction de l'Architecture et de l'Urbanisme (DAU), 133 IFA 126/2.

maternelles et primaires³⁶, dont la maîtrise d'ouvrage est assurée par la SEMAEC³⁷. Circulaires, ouvertes et évolutives, la liaison entre les éléments du programme y est favorisée par un enchevêtrement de couronnes concentriques autour d'un patio central (fig. 3). Elles comprennent divers espaces flexibles : les aires de jeux, des ateliers et des salles de classe, etc. Chaque salle de classe est conçue de manière à s'ouvrir sur un espace extérieur aménagé en jardin, intégré dans le jeu de talus qui caractérise la topographie du quartier du Palais. Le tumulus dessiné par Gérard Grandval articule très finement architecture et paysage, ce qui participe à sa volonté de proposer des « équipements intégrés ». Cette continuité spatiale, qui donne aux habitants et aux usagers un sentiment de sécurité et d'intimité, octroie à l'architecture de Gérard Grandval un caractère organique, non pas parce qu'elle imite les formes de la nature, mais parce qu'elle envisage le bâtiment, le programme comme un tout cohérent, dans lequel rien ne peut être ajouté ni retranché³⁸.

En somme, Gérard Grandval, à la manière de Frank Lloyd Wright, estime que l'architecture doit se défaire de tout gigantisme et caractère générique pour construire un environnement vivant et stimulant : une architecture du réel, du naturel. Gérard Grandval développe ainsi une architecture paysage, qu'il qualifie lui-même de « surmimétique³⁹ » dans laquelle les tours peuvent être conçues – au-delà de leur formalisme d'inspiration « végétale » – comme des troncs d'arbres depuis lesquels se déploient des balcons-corolles. Les façades deviennent de fait des écrans ornementaux animés par des « feuilles de béton » se rapprochant autant de la fleur que de la feuille de Ginkgo⁴⁰. Les immeubles se dressent comme une forêt, les balcons en constituent la frondaison. Dans

36 *Ibid.*

37 *Convention entre la commune de Créteil et la Société des Logis Parisiens*, s.d., AMC, Permis de construire, PC 7053.

38 Gérard Grandval réaffirme la définition de Frank Lloyd Wright de l'architecture organique : « So here I stand before you preaching organic architecture: declaring organic architecture to be the modern ideal and the teaching so much needed if we are to see the whole of life, and to now serve the whole of life, holding no traditions essential to the great TRADITION. Nor cherishing any preconceived form fixing upon us either past, present or future, but instead exalting the simple laws of common sense or of super-sense if you prefer determining form by way of the nature of materials. [...] *Form and Function are One* ». Frank Lloyd Wright, *An organic architecture*, 1969 [1939], Cambridge, MIT Press, p. 4.

39 Gérard Grandval, « Nouveau Créteil : Quartier du Palais, G. Grandval, architecte », *Techniques & Architecture*, n° 6, septembre 1971, p. 98-99.

40 Le Ginkgo Biloba, ou l'« arbre aux quarante écus », est reconnaissable à ses feuilles en forme d'éventail séparées par une nervure centrale.



Fig. 3 Photographie du quartier du Palais : chantier d'une des écoles-fleurs (arch. Gérard Grandval), s.n., s.d, Archives privées de Gérard Grandval, Paris, document non coté.

son projet définitif, Gérard Grandval préconise un aménagement paysager qui s'apparente à un immense parc. Cependant, des dessins plus anciens montrent qu'il avait songé à créer une cité lacustre où Les Choux s'apparentaient à des sortes de nénuphars⁴¹, en adéquation avec le projet initial de Jean Fayeton⁴² pour le Nouveau Créteil interrompu par le décès brutal de ce dernier en 1965. L'évolution du projet de Gérard Grandval, en même temps que change le

41 L'extension de la ville sur l'eau correspond à une recherche des années 1960, qualifiée d'« utopie », où les architectes cherchent à s'émanciper des limites de la ville, du territoire pour proposer de nouveaux modes de vie. La ville flottante est alors considérée comme une alternative intéressante et génère de nouvelles typologies d'habitats considérées comme épanouissantes, émancipatrices. Cette notion du rapport entre la ville et l'eau est notamment proposée par : Kiyonori Kikutake avec *Marine city* (« Ville marine », 1958-1959, projet théorique), Frank Lloyd Wright avec *Ellis Island* (New York, 1959, non réalisé), Kisho Kurawa avec *Floating City* (« Ville flottante », lac Kasamigura, 1961, projet théorique), Buckminster Fuller avec *Triton City* (1968, projet théorique) ainsi que Guy Rottier qui propose la *Bulle en mer* (Nice, 1969).

42 Jean Fayeton (1908-1968) est le troisième architecte en chef chargé de l'étude de la ZUP, succédant ainsi à Fernand Pouillon (1912-1986) et Michel Folliasson (1925-2011). L'étude menée par Jean Fayeton est reprise par Pierre Dufau qui décide de limiter les dalles mais réalise le lac et le vaste parc souhaités. Pierre Dufau, *Un architecte qui voulait être architecte*, Paris, Londres, 1989.

plan-masse de Créteil lorsque Pierre Dufau succède à Fayeton comme architecte-en-chef, témoigne d'une grande attention portée au contexte, et de sa volonté d'apporter une réponse singulière à chaque commande. En l'occurrence, ici, dans un environnement qui pourrait presque relever du « non-site » tant il est métamorphosé par l'édification de la ville nouvelle, Gérard Grandval s'attelle à établir, de manière physique, mais aussi onirique et lyrique, un lien entre architecture, urbanité et nature.

Éloge de la méticulosité

Gérard Grandval, comme beaucoup d'architectes, développe une pratique de l'architecture qui est inextricablement liée au dessin par appétence personnelle, mais aussi du fait de sa formation Beaux-Arts⁴³. Dessiner lui permet de développer et de communiquer le projet. Les dessins qu'il réalise pour Créteil racontent l'évolution du projet : les immeubles passent de la fleur au légume, du flou au concret afin de s'harmoniser dans un ensemble purement végétal, à la manière d'un organisme biologique. Des feuillets mettent en avant les structures, d'autres les éléments essentiels tels que les balcons. La variété des représentations, leur caractère parfois non-fini, permet de dépasser l'adage selon lequel un « beau » dessin est l'annonce d'un « beau » bâtiment. Ce travail graphique s'articule avec un travail en volume qui passe par la réalisation de nombreuses maquettes permettant de s'assurer et, surtout, de l'habitabilité des logements (fig. 4) autour de quatre notions-clés : intimité, luminosité, adaptabilité et liberté. L'attention se focalise bien entendu aussi sur les balcons, qui donnent lieu à plusieurs hypothèses en volume (fig. 5). Il s'agit de tester la forme mais aussi de s'assurer de la faisabilité du projet d'un point de vue technique : le développement des moules servant à couler les balcons⁴⁴, la mise au point d'une

43 Admis le 6 décembre 1948 à l'atelier Pontremoli-Leconte, il y est sensibilisé à la portée sociale des projets où l'utilisation et l'occupation humaine des constructions passent avant la dimension esthétique, fonctionnelle, programmatique et structurelle de la composition. En 1962, il obtient de l'*American Institute of Architects* (AIA) la bourse *Delano and Aldrich/Emerson* qui l'amène à réaliser un stage au *City Planning Institute of Philadelphia* (États-Unis) où il appréhende une autre pratique de l'urbanisme, davantage axée sur l'échelle humaine et l'espace de la ville.

44 Une des critiques qui adressée, par une partie de la profession, à Gérard Grandval concernant Les Choux de Créteil porte justement sur le choix de caractériser l'architecture par le balcon, d'en faire un élément « fondamental » alors qu'il est en général envisagé comme un élément d'accompagnement. Jean Audouin, « Claude Parent : Grandval est un romantique », *La Revue de la Construction*, n° 9, décembre 1973, p. 57.

structure poteaux-poutres optimale, l'étude méticuleuse de tous les détails de la construction témoignent de l'attrait et de l'intérêt de Gérard Grandval pour les questions constructives qui sont intrinsèquement liées, pour ne pas dire qui déterminent en partie, les formes de l'architecture. Les outils et méthodes qu'utilise l'architecte pour élaborer le projet montrent une grande réflexivité dans le processus créatif. L'architecte ne fait pas de ses futures constructions des incarnations d'intentions plastiques ou métaphoriques mais de réels ouvrages bâtis, dont le caractère unitaire et la cohérence sont comparables à ceux de la nature. L'architecture semble ainsi vouée à exister par et pour elle-même. De cette manière, une forte identité s'établit : l'architecture faisant image, elle peut devenir, espéraient maître d'œuvre et maître d'ouvrage, un repère pour la communauté qui l'habite. À Créteil, la force de l'image n'a pas faibli, au contraire. Les développements récents de la culture visuelle via les réseaux sociaux ont même contribué à renforcer son statut d'icône de l'architecture des années 1970.



Fig. 4. Photographie de maquettes des appartements du quartier du Palais par Gérard Grandval, s.n., vers 1968-1969, Archives privées de Gérard Grandval, Paris, document non coté.



Fig. 5 Gérard Grandval, Ensemble d'habitation « Les Épis de maïs » [dits « Les Choux »], quartier du Palais, Créteil (Val-de-Marne) : vue d'une maquette de l'immeuble dit « Épis », vers 1968-1969, Archives privées de Gérard Grandval, Paris, document non coté.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Louanne Mayol, *Les Choux de Créteil de Gérard Grandval : une nouvelle conception de l'habitat des années 1970*, 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 2023-2024.
