

1 fabricA

travaux d'histoire culturelle et sociale de l'architecture et des formes urbaines

Ladrhaus

2007

FabricA

Directrice de publication
Catherine Bruant

Conception graphique
Christian Voinet

Editeur
Ladrhaus
École d'architecture de Versailles
5 avenue de Sceaux
BP 674
78006 Versailles Cedex
Téléphone : 01 39 07 40 23

Web : <http://www.versailles.archi.fr>
Courriel : ladrhaus@versailles.archi.fr

Ouvrage publié avec le concours
du ministère de la Culture
et de la Communication.
Direction de l'architecture
et du patrimoine

Illustration de couverture :
L'orphelinat d'Amsterdam d'Aldo van Eyck. Photographie aérienne, 1960.KLM-aerocarto, droits réservés.
Texte en fond : Portevin, Cours d'architecture, 20 novembre 1873, manuscrit.

Sommaire

4 Introduction /// 7 **RAPHAËL LABRUNYE** La réception d'une icône de l'architecture « autre » : l'orphelinat d'Aldo van Eyck /// 31 **GILLES MAURY** Image de marque et architecture à la fin du XIX^e /// 55 **FRANCA MALSERVISI** Historiographie, réception et restaurations de deux architectures des années 1730 /// 83 **ZUZANA SYROVÁ, JIRÍ SYROVY** Le relevé comme source documentaire : l'exemple de l'architecture rurale dans les Alpes /// 97 Essai **ELISE KOERING** L'histoire de l'architecture peut-elle se faire biographie ? /// 114 Thèses de doctorat soutenues, mention « Histoire culturelle et sociale de l'architecture et des formes urbaines » /// 116 Les auteurs ///

Introduction

Catherine Bruant

4

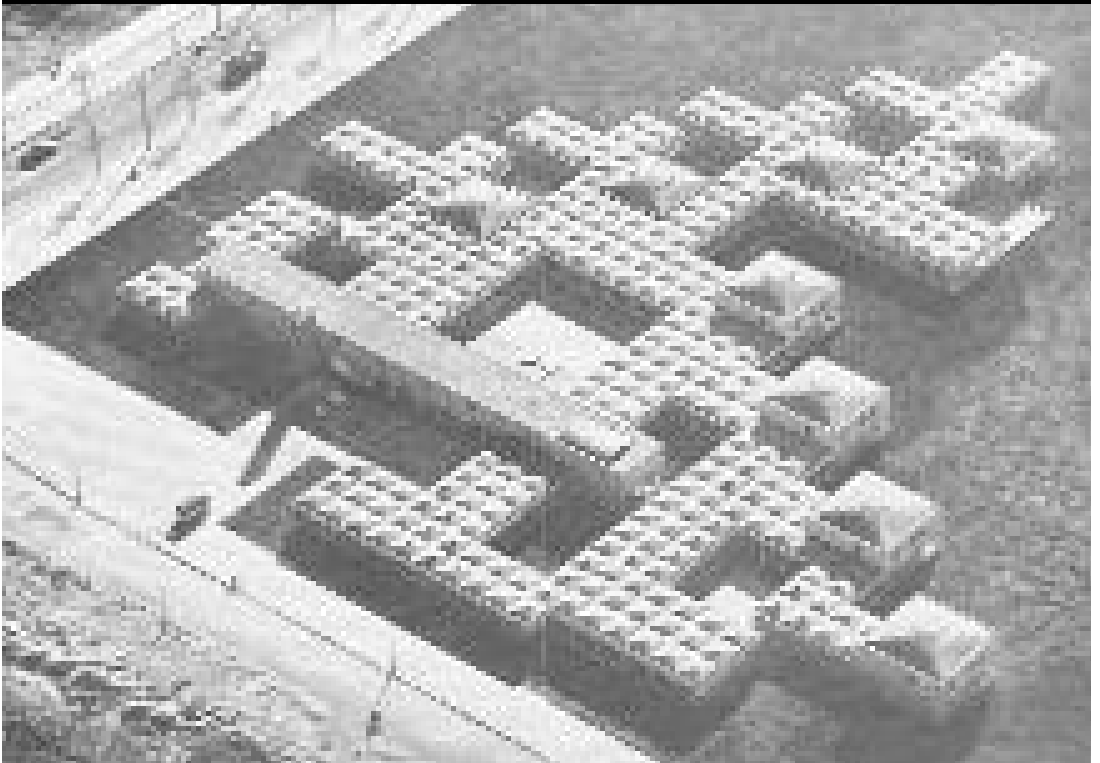
Pourquoi *FabricA* ? Il a semblé utile que le laboratoire de recherche Histoire architecturale et urbaine - Sociétés (Ladrhaus) de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles présente régulièrement un condensé des travaux des doctorants en histoire culturelle et sociale, mention « histoire de l'architecture et des formes urbaines », qu'il accueille depuis 2004, de façon à mieux faire connaître ces activités collectives. Formellement, pour assurer la formation par la recherche de ces étudiants inscrits en thèse, le Ladrhaus est rattaché à l'École doctorale COL (Cultures, Organisations, Législations) de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, dirigée par Jean-Yves Mollier. Celle-ci offre un cadre scientifique ouvert qui n'est pas confiné à une spécialité et des occasions de rencontres transversales de façon que l'approfondissement des recherches de chacun ne lui fasse pas méconnaître les outils communs à la discipline et l'unité du champ historique.

Mais, le Ladrhaus et l'équipe d'enseignants - Karen Bowie, Catherine Bruant, Jean Castex, Anne-Marie Châtelet, Michaël Darin, Gwenael Delhumeau, François Loyer - contribuent dès l'année du master 1, et tout au long du parcours, à la formation et à la professionnalisation des étudiants dans le domaine particulier de l'histoire de l'architecture et des formes urbaines. Le Ladrhaus est ainsi une structure d'accueil, de formation, d'insertion professionnelle, d'information et de valorisation des recherches pour les étudiants inscrits dans ce cursus d'études. Il héberge, à ce jour, trente-huit apprentis chercheurs, sur les quelque deux cent cinquante doctorants rassemblés au sein de l'École doctorale COL ; dix thèses portant la mention « histoire de l'architecture et des formes urbaines » ont été soutenues depuis 2004. Trois professeurs sont habilités à encadrer ces travaux de recherche : Jean Castex, Michaël Darin, et François Loyer.

Pour ces premiers pas, il a paru que l'intervention des doctorants au sein du laboratoire de recherche pouvait se centrer autour des sources et de la réception des œuvres, chaque période, chaque objet apportant son éclairage spécifique. L'étude des sources et la fortune critique sont deux étapes classiques en histoire de l'art et de l'architecture. Aussi habituelles soient-elles, elles sont néanmoins des lieux de remise en cause d'une pratique qui conduisent à en repenser les limites. *FabricA 2007* réunit quatre études de cas qui ont donné lieu, pour trois d'entre-elles, à des communications de jeunes chercheurs dans l'atelier présenté par le Ladrhaus et le département d'Histoire de l'architecture et d'Archéologie de la ville de Paris au colloque « Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines » qui s'est tenu à Paris, en septembre 2005, organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et la Society of Architectural Historians. L'essai sur l'usage de la biographie qui clôt cette livraison est issu d'une séance du « séminaire des doctorants » qui a eu lieu en janvier 2007. Depuis la rentrée 2005, en effet, les doctorants ont pris eux-mêmes en charge l'organisation régulière d'un séminaire. Ces rencontres mensuelles destinées à l'échange scientifique et à la construction de terrains de convergence ont permis, en outre, de rompre avec l'isolement dont ils ont souvent souffert. Indépendamment du bénéfice intellectuel des communications, le choix du thème et des intervenants, l'organisation des séances et leur animation fournissent une occasion précieuse de formation. Ce séminaire des doctorants devrait constituer la matière principale de cette publication. *FabricA* ne reflète bien sûr qu'imparfaitement le foisonnement des recherches menées au sein de la formation doctorale puisqu'il a bien fallu faire des choix. Tels quels, ces textes donnent cependant à voir une image de la production la plus récente des jeunes chercheurs du Ladrhaus.



figure 1 : L'orphelinat d'Amsterdam. Photographie aérienne, 1960. KLM-aerocarto, droits réservés.



La réception d'une icône de l'architecture « autre »^{1/} : l'orphelinat d'Aldo van Eyck

Raphaël Labrunye

L'orphelinat d'Amsterdam (fig. 1) a été conçu par l'architecte néerlandais Aldo van Eyck à partir de 1955, et a été réalisé entre 1959 et 1960. Il est l'un des bâtiments-phares du « Team Ten », ce groupe de jeunes architectes qui a tenté de s'imposer sur la scène architecturale dès 1953, au CIAM IX^{2/}. Sa spécificité tient peut-être moins à ses qualités et à ses innovations, indéniables, qu'à sa fortune critique. En effet, après avoir suscité pléthore d'articles au moment de sa construction, il a été revisité, une quinzaine d'années après, par plusieurs rédacteurs renommés comme Alison Smithson, Oriol Bohigas ou Peter Buchanan. Ces derniers l'ont placé au cœur de nouveaux courants architecturaux qu'ils souhaitaient définir : le « Structuralisme architectural », la « New Amsterdam School », etc. En cela, l'orphelinat occupe une place tout à fait singulière au sein de la production du Team Ten ; il est devenu une de leurs icônes. L'objet de cet article est de décrypter ces phénomènes que furent la réception et les interprétations variées de cette œuvre.

Le travail a essentiellement été réalisé grâce à un corpus d'articles, publiés depuis la fin de la construction de l'orphelinat et relevés dans les revues spécialisées. Ce sont des « lectures savantes » du bâtiment, conformément à l'analyse que fait Jean-François Roullin de la réception en architecture : « l'introduction de l'esthétique de la réception dans

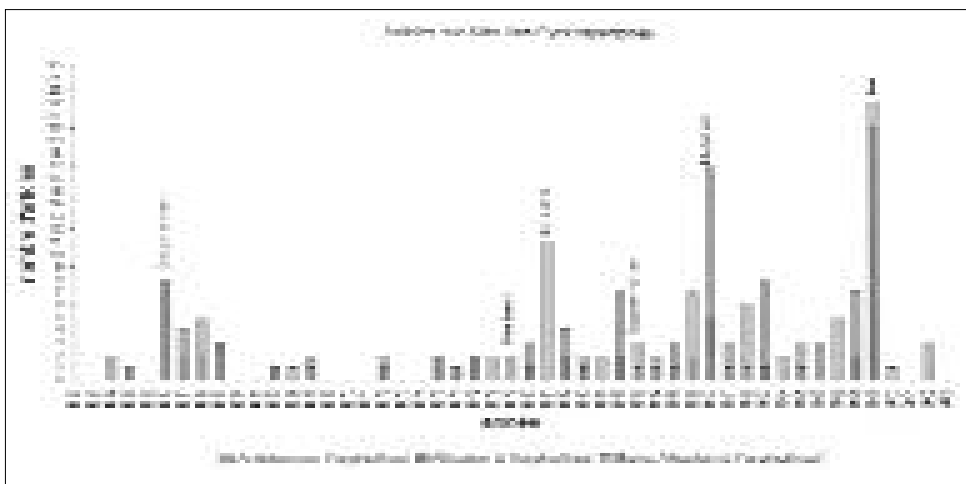


figure 2 :

Tableau statistique
des publications
dans les revues
d'architecture ayant
pour sujet central
Aldo van Eyck,
entre 1957 et 2002.
Réalisé par l'auteur
avec le logiciel
Microsoft Excel
en avril 2003.

l'histoire de l'architecture [...] ne pourrait sans doute être que celles des lectures savantes et donc des critiques et d'un public averti, [...], pour être dans un rapport de connivence avec les architectes »^{3/}. La monumentale biographie de van Eyck, publiée par Francis Strauven en 1998^{4/}, fut une des premières sources pour constituer ce corpus, ainsi que la base de données bibliographiques du RIBA (Royal Institut of British Architects)^{5/}.

Le graphique ci-dessus (fig. 2) propose un recensement des articles publiés sur Aldo van Eyck à partir de 1958 dans les revues d'architecture^{6/}. On y observe les deux grandes phases de réception décrites précédemment. La première se situe juste après sa construction, de 1960 à 1964 : prolifique et internationale. L'orphelinat est, à ce moment-là, l'unique occasion pour van Eyck d'être publié. La seconde débute au milieu des années soixante-dix et s'étale jusque dans les années quatre-vingt-dix, lorsque l'orphelinat est réinterprété par plusieurs auteurs^{7/}. L'analyse des publications de la première phase nous permettra de décrypter cette exceptionnelle « médiatisation »^{8/}, et de comprendre quels éléments documentaires et théoriques elle a pu inscrire dans

l'imaginaire collectif des architectes. Après avoir explicité le contenu des articles de la seconde phase, il s'agira de les confronter au discours de van Eyck, et à son œuvre construite elle-même.

1960-1964 : Médiatisation

Van Eyck est le principal instigateur des premières publications de l'orphelinat, à savoir treize articles dans les plus grandes revues européennes entre 1960 et 1964^{9/}. Tout se concentre à Otterlo (Pays-Bas), où la jeune équipe du Team Ten vient de décréter la « mort » des CIAM, lors du meeting de septembre 1959. Van Eyck a présenté à cette occasion sa première grande réalisation, encore inachevée, devant un parterre de journalistes et d'architectes du monde entier ; nombreuses sont les personnalités qui ont, à cette occasion, visité le chantier de l'orphelinat. Il distribue aussi le premier numéro de la revue *Forum*, intitulé « l'histoire d'une pensée autre »^{10/}, dont il est devenu l'un des rédacteurs, avec notamment Hermann Hertzberger et Jaap Bakema. Avec un manifeste écrit, *Forum*, un manifeste bâti, l'orphelinat, et un manifeste théorique, son discours à Otterlo^{11/}, il est, à 41 ans, un jeune architecte qui fait forte impression. Dans le numéro d'*Architectural Design* de mai 1960 consacré à Otterlo, première revue à publier l'orphelinat, John Weeks, journaliste présent lors de la prestation de van Eyck, avoue son admiration, à la fois pour la personnalité de l'architecte et pour son œuvre : « Ce fut un spectacle sensationnel. Passionné, sincère, spirituel et drôle tour à tour, cheveux sauvages et yeux sauvages, parlant couramment en anglais ou en français selon la langue qui convenait le mieux à ce moment-là, décrivant le plus indescriptible des processus, celui de ses pensées. [...] Un bâtiment comme celui-ci est rare. [...] Tout est personnel, intouchable et inessentiel. C'est le silence et la discrétion qui ennoblissent cet édifice ; et c'est l'ostentatoire tapageur qui rend souvent les autres ordinaires. »^{12/} *L'Architecture d'aujourd'hui* publie ensuite, en décembre 1960, une courte présentation de l'orphelinat, dans un numéro spécial « Panorama 1960 »^{13/}. Le bâtiment

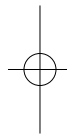
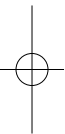


entre directement dans une sélection censée représenter l'état de l'architecture mondiale en 1960 et ce, au sein d'une des plus grandes revues européennes. L'orphelinat devient ainsi une référence internationale moins d'un an après son achèvement.

Cet article de l'*Architecture d'aujourd'hui* inaugure surtout une série de publications qui utiliseront toutes le même panel de photographies, visible dans son intégralité dans le numéro 6-7 de mai 1961 de *Forum*, entièrement dédié au bâtiment de van Eyck. Entre l'article de *Forum*, directement écrit et ordonné par l'architecte, et ceux des autres revues, comme *Baumeister*, *L'Architettura*, ou *Das Werk*, la structure des articles va rester identique, présentant le projet dans ses grandes lignes de force et détaillant ensuite chacune des parties du bâtiment. Van Eyck semble donc maîtriser en grande partie la publication de son œuvre. On remarque cependant deux différences majeures dans la mise en page. La première concerne le traitement de la photographie aérienne, si célèbre (fig. 1). Dans *Forum*, elle est située à l'intérieur d'un feuillet, en simple illustration des plans du rez-de-chaussée et de l'étage. Toutes les grandes revues européennes vont, quant à elles, utiliser sa force plastique pour la mettre largement en avant, en pleine première page, à côté du titre. La deuxième différence notable concerne le développement des articles sur les espaces intérieurs. Van Eyck y consacre vingt-cinq des trente-quatre pages de son article ; il cherche avant tout à présenter un orphelinat multiple, foisonnant de détails architecturaux conçus pour les orphelins ; « une maison pour enfants, un endroit où ils peuvent vivre plutôt que survivre – c'est, au minimum, ce que j'avais l'intention qu'il soit »¹⁴. Il illustre cela en mettant en valeur des photographies où figurent des enfants utilisant les aménagements qui leur sont destinés : banc, miroir, porte, etc. ; les images de son amie photographe Violette Cornélius¹⁵ bénéficient d'une mise en page particulièrement favorable. Les planches-contacts conservées dans ses archives personnelles, au Nederlands Fotomuseum, révèlent une véritable mise en scène de ces clichés. Ce sont en fait

figure 3 :

Planche-contact 61-19E,
archives de
Violette Cornélius,
Nederlands Fotomuseum,
cote VIC-218,
droits réservés.





les enfants d'amis de van Eyck (notamment de l'équipe de rédaction de *Forum*), venus visiter le bâtiment à son achèvement. Pour obtenir l'image souhaitée, Violette Cornélius effectue systématiquement une série de prises similaires. La fille regardant le miroir se déplace à chaque photographie devant les différents petits miroirs du meuble, ce qu'elle n'aurait probablement pas fait de façon instinctive (fig. 3). Tout photographe confondu ^{16/}, les images avec des enfants représentent près du tiers des soixante-treize que comporte l'article. Ce choix éditorial de van Eyck, tant par la quantité publiée que par les mises en scène orchestrées, se trouve amplement minimisé dans les autres articles. Seule *L'architettura* de Bruno Zevi, ami de van Eyck, et *Das Werk* feront exception, avec une mise en page proche de l'article de *Forum*. Les autres revues conservent leurs habitudes, avec des photographies purement « architecturales », vides de tout personnage.

L'idée chère à van Eyck, « cette vieille vérité oubliée : la diversité n'est atteignable que par l'unité, l'unité seulement à travers la diversité » ^{17/}, se trouve donc amputée à travers la médiatisation de l'orphelinat : dans les revues européennes, c'est d'abord la globalité du projet qui est mise en valeur, la répétition proliférante de coupes. L'omniprésence de la photo aérienne en témoigne, tout comme le peu de place accordé à l'expression de la multiplicité des espaces. En mai 1966, Alan Colquhoun compare l'orphelinat à l'hôpital de Venise de Le Corbusier, dans *Architectural Design*, sans qu'il lui soit nécessaire d'illustrer le bâtiment néerlandais ^{18/}. Ce dernier est donc, à cette date, inscrit dans l'imaginaire collectif du milieu architectural. Mais il l'est probablement beaucoup plus par le truchement de cette photographie aérienne, présentant une œuvre systématique, homogène et répétitive, qu'à travers d'autres images, plus proches d'une œuvre multiple et fourmillante de détails à destination des enfants, telle que l'a souhaitée van Eyck. D'ailleurs la comparaison de Colquhoun s'arrête à l'aspect extérieur de la toiture ^{19/}. Henry Russel Hitchcock, dans l'un des derniers articles de cette phase de publications,

confirme notre hypothèse, en focalisant son analyse uniquement sur la photo aérienne qui donne « une idée de son formidable plan : c'est la représentation géométrique d'un village à l'organisation souple selon les termes d'un modèle carré »^{20/}. À la seule lecture de la photographie aérienne, il en déduit un fonctionnement à l'opposé des intentions de l'architecte qui tendaient vers une spécialisation minutieuse des espaces pour leurs usagers, et non à une « organisation souple ». Cette phrase d'Hitchcock date de 1963 ; elle est une caricature de toutes les réinterprétations qui vont se succéder à partir des années soixante-dix.

1974-1992 : Réinterprétations

Suite à ces premiers écarts de la médiatisation des années soixante, les auteurs des années soixante-dix et quatre-vingts vont donner leurs propres relectures de l'œuvre, en la plaçant à l'origine de trois nouveaux courants architecturaux : les Mat-Buildings, les filiations hollandaises (comme la « New Amsterdam School »), et le plus connu, le « Structuralisme ». Chaque auteur tente de faire converger le bâtiment vers sa théorie, au prix de fortes contradictions entre les propos tenus par chacun.

C'est en septembre 1974, soit près de quinze années après l'achèvement de l'orphelinat, qu'Alison Smithson inaugure cette série de réinterprétations. Elle publie un article dans *Architectural Design* pour introduire son concept de Mat-Building, que nous traduirons par bâtiment-nappe : « On peut dire que le bâtiment-nappe incarne un modèle du collectif anonyme ; c'est là où les fonctions viennent pour enrichir la structure et l'individu gagne de nouvelles libertés d'action grâce à un ordre réorganisé, basé sur les interconnexions, des motifs ténus d'associations, et des possibilités de croissance, de diminution et de changement. »^{21/} La première caractéristique des Mat-Buildings semble donc être leur capacité de changement et de croissance. Pour cela, ils sont construits avec des éléments de base connectés entre eux qui peuvent être répétés ou renouvelés au cours du temps. Bien que son terme évoque un aspect formel géné-

ral (une étendue horizontale), on ne peut pas dire qu'Alison Smithson se limite à un aspect formel particulier. Elle refuse par exemple la filiation avec les exemples hollandais récents, tels les bureaux d'assurance d'Appeldoorn d'Hertzberger, terminés la même année. Pour elle, il s'agit d'une « ramification du phénomène Mat-Building » mais seulement pour sa forme^{22/}. Elle qualifie ce projet de « casbahism », en référence au concept de « casbah organisée » que van Eyck avait notamment défendu lors de la réunion de Team Ten à Royaumont en 1962. Plutôt qu'un phénomène formel précis, Alison Smithson préfère se concentrer sur la façon dont les articulations d'espaces permettent des usages nouveaux. Le plan de son école de Hunstanton (1954) permettrait « l'interchangeabilité des unités identiques » et « des usages interdépendants des pièces »^{23/}. Elle reconnaît le caractère précurseur de l'orphelinat dans le domaine des Mat-Buildings, mais décrit sa peau comme « extrêmement impénétrable dans tous les sens du mot » et précise que « son aspect industriel est lourd visuellement »^{24/}. C'est encore la photographie aérienne du chantier, utilisée pour leur article de 1960, qui illustre principalement le bâtiment. L'église catholique de la Hague (1973) de van Eyck, est, quant à elle, saluée : c'est « une pépite de l'architecture en nappe »^{25/}. Pour Alison Smithson, l'Université Libre de Berlin de Candilis, Josic et Woods est véritablement le meilleur exemple réalisé qui donne à l'architecture en nappe un point de reconnaissance. Les possibilités d'évolution formelle et les liens fondamentaux entre structures et fonctions y semblent développés comme jamais auparavant. Sur ces critères, on s'étonne de la présence d'une Case Study de P. Rudolph (1954) et on remarque celle de l'hôpital de Venise de Le Corbusier (1964), pourtant clairement différencié de l'orphelinat par Colquhoun quelques années plus tôt (cf. note 19).

J'ai ensuite regroupé sous l'appellation « filiations néerlandaise » l'ensemble des écrits qui retracent un mouvement qui serait spécifique aux Pays-Bas. Bien que nombreux et de diverses origines, leurs propos sont très similaires sur le fond. La « New Amsterdam School » apparaît sous la plume

d'Oriol Bohigas^{26/}, dans *Opposition* de l'été 1977^{27/}. Le terme choisi par Bohigas fait référence à « l'École d'Amsterdam », terme introduit en 1916 par l'architecte et critique Jan Gratama (1877-1947), dans son ouvrage sur l'œuvre de Berlage. L'article de Bohigas est introduit par Peter Eisenman. Pour lui, l'architecture de l'orphelinat « est basée sur une confiance dans la puissance de la géométrie unitaire et de sa capacité à créer un intense langage figuré par la répétition »^{28/}. La définition se distingue donc de celle des Mat-Buildings, où la composition d'ensemble n'apparaissait pas comme un élément fondateur. Bohigas démontre ensuite l'existence d'une nouvelle pensée hollandaise dont van Eyck et Hertzberger seraient les protagonistes. Trois points résument cette « New Amsterdam School » : les données anthropologiques comme base de l'architecture, le souci d'établir l'ordre formel par les éléments géométriques et symboliques, ainsi qu'une architecture attentive au développement de la forme urbaine^{29/}. Une photographie d'enfant de Violette Cornelius illustre de façon très générique les préoccupations d'ordre anthropologique. Si celles-ci peuvent être rapprochées des nouvelles libertés données à l'individu dans les Mat-Buildings, l'œuvre architecturale n'est plus basée sur des interconnexions et des possibilités de changement, mais sur la géométrie et la symbolique. C'est-à-dire que cette école est fondée sur des principes pérennes et intemporels, et non plus sur des mouvements et des modifications possibles. Bohigas qualifie le travail de Van Eyck de « système additif de modules analogues dans lesquels la continuité spatiale est ordonnée sur une base modulaire »^{30/}. L'orphelinat est donc tout naturellement représenté par sa photographie aérienne et le plan du rez-de-chaussée pour illustrer cette idée. Il y a par ailleurs dans ce bâtiment « une stricte relation entre le module spatial, le module structurel, et le module fonctionnel »^{31/}. Bohigas note les différences entre la branche hollandaise et le reste du groupe Team Ten, qui, eux, procèdent selon une grille continue, plutôt que par addition de modules identiques. Il différencie aussi les « stem » (tronc) et les « web » (toile) de

Woods et les Mat-Buildings de Smithson. « Pour les derniers, on a tenté de forcer le mélange existant des fonctions dans une structure d'unification, d'une manière qui serait naturellement complexe et flexible. Pour les premiers, il y avait un effort pour produire une structure classicisante, compatible avec la tradition de composition, un effort qui s'est soucié de la valeur expressive de la forme et de son contenu culturel. » ^{32/}

Bohigas dénonce donc plutôt la classification d'Alison Smithson et identifie cette nouvelle école d'Amsterdam par rapport à d'autres productions semblables. Les travaux de van Eyck, d'Hertzberger et de Piet Blom sont les représentants de cette nouvelle école. Ce terme de « New Amsterdam School » est ensuite repris par Peter Buchanan dans *Architectural Review* en mars 1982 puis en janvier 1985 ^{33/}. Hertzberger, Theo Bosch ^{34/}, Arne van Herk, Paul de Ley et Sjoerd Soeters ^{35/} figureraient, pour lui, dans cette nouvelle école.

Van Eyck a aussi été décrit comme initiateur d'un nouveau courant néerlandais constitué autour de la revue *Forum* des années soixante, dont il était l'un des rédacteurs. C'est à nouveau Buchanan qui, en 1990, dans *Architectural Review*, écrit un article intitulé « *Forum Fellowship* » ^{36/} (la « camaraderie » de *Forum*). Il qualifie de « considérable » l'impact de la revue rédigée par van Eyck et ses amis. Paul de Ley, Lucien Lafour, Rikkert Wijk ^{37/}, Theo Bosch et Hertzberger seraient les architectes ayant des liens plus ou moins directs avec van Eyck. Buchanan résume ainsi son propos : « Au lieu que la fonction génère la forme, dans le groupe Forum la forme génère la fonction. » ^{38/} Une thèse ^{39/} hollandaise a de même été réalisée sur « l'héritage de *Forum* ». L'auteur nomme Galis, Van Heeswijk, Kömerling, Lafour, Wijk, Wintermans ^{40/}, Tupker ^{41/} et Blom comme les héritiers de la pensée développée dans la revue. Pour être tout à fait complet sur les influences hollandaises de van Eyck, nous pouvons évoquer le numéro spécial d'*Archithese* de 1981, intitulé « Holland 1950-1980 » ^{42/}. Ce dernier présente l'architecte comme l'inspirateur principal des idées nouvelles

apparues vers 1960, dans la continuité du mouvement Nieuwe Bouwen, mais voulant dépasser son clivage avec les « traditionalistes » de « l'école de Delft » (Granpré Molière, entre autres). La continuité avec les étudiants de van Eyck à Amsterdam est encore ainsi évoquée : « Chez plusieurs architectes ayant fait leurs études autour de 1960 sous la direction d'Aldo van Eyck à l'Académie d'Architecture d'Amsterdam, comme H. Klunder, J. Verhoeven ⁴³, P. Blom, ou J. van Stigt ⁴⁴, par exemple, on peut reconnaître dans leurs constructions la structure en tant qu'élément principal presque indépendant de toute considération fonctionnelle. » Alors que les dénominations des filiations néerlandaises se basent sur une pensée (école ou groupe d'individus), les définitions de ces filiations laissent transparaître un à priori formel, celui d'une forme prédéterminée, basée sur une géométrie modulaire. L'article d'*Archithese* et celui de Buchanan sur les filiations de *Forum* vont plus loin encore en affirmant que cette structure est, en sus d'être prédéterminée, productrice d'usages.

16

Enfin, le structuralisme, le dernier courant de pensée que van Eyck aurait lancé avec son orphelinat, va connaître un développement encore plus important. Arnulf Lüchinger, architecte suisse, va vulgariser l'emploi de ce terme en architecture, dans *Bauen + Wohnen*, dont Jürgen Joedicke est l'éditorialiste, avec « Strukturalismus », en 1974, puis avec « Strukturalismus – eine neue Strömung in der Architektur », en 1976 ⁴⁵. Dans le premier, Lüchinger ne parle que de projets d'Hertzberger, en particulier son ensemble de bureaux à Apeldoorn. Dans le second, il annonce que le structuralisme constitue un nouveau courant dans l'architecture : van Eyck, Blom, Hertzberger, Candilis Josic et Woods, Le Corbusier (pour l'hôpital de Venise), Kahn, Bakema et Tange en feraient partie. Les deux articles sont repris dans *A+U* n°3 de 1977, puis Lüchinger publiera un ouvrage synthétique *Structuralisme en architecture et en urbanisme* ⁴⁶ en 1981. Joedicke avait, entre-temps, considéré le structuralisme comme l'une des « tendances de l'architecture » dans *Bauen + Wohnen*, en 1978 ⁴⁷. Peters l'avait classé comme l'un des

« onze mouvements actuels de l'architecture » dans le Benevolo ^{48/}, publié la même année.

Dans la préface de son livre, Lüchinger dit avoir suivi des cours d'Hertzberger et il présente van Eyck comme le premier penseur du structuralisme en architecture. Il introduit son propos par un postulat : « Dans cet ouvrage, le structuralisme en architecture et en urbanisme est considéré comme le mouvement d'avant-garde le plus important de 1960 à nos jours. » ^{49/} Utiliser le terme « avant-garde », pour qualifier un mouvement datant de vingt ans, peut soulever des questions légitimes. Arnulf Lüchinger se réfère explicitement à Lévi-Strauss pour développer son propos. Team Ten, Smithson, Friedman, Le Corbusier, Tange, Hertzberger, Kahn, Lasdun, Blom, Botta, Bofill et même Aalto constitueraient, au regard de certains de leurs projets, un courant de pensée unitaire. Pour lui, les CIAM correspondaient au fonctionnalisme, le mouvement le plus important de 1920 à 1960. Viendrait ensuite le structuralisme, qui « essaye de comprendre la totalité comme un ensemble dans lequel parties et totalité sont vues simultanément ». Les caractéristiques formelles du structuralisme sont : « croissance et cohérence », « transformation », « mouvement antibloc » et « articulation de la masse bâtie » ^{50/}. Il y aurait dans les projets structuralistes un réseau directeur, sorte de moyen de régulation générale, associé à un groupement d'unités formelles. Les petites unités articulées formeraient alors des structures qui peuvent croître de façon positive ou négative. On retrouve en fait ici une sorte de synthèse du « système additif » décrit par Bohigas dans sa New Amsterdam School et des capacités de croissance indiquées par Alison Smithson pour ses Mat-Buildings. La dimension urbaine est aussi présente dans la définition du structuralisme : « fondamentalement, pour le structuralisme, il s'agit de structurer des unités formelles polyvalentes de volume, de communication, ou de tout autre nature, à tous les niveaux de la ville » ^{51/}. L'orphelinat y est décrit, sans qu'il soit précisément présenté comme le précurseur du mouvement. Mais Aldo van Eyck, souvent cité, y est décrit comme « l'un des

premiers architectes de la pensée structuraliste »^{52/}, notamment à propos de son intervention à Otterlo, où il a présenté son œuvre. Et si l'orphelinat est « l'une des plus importantes œuvres d'art de ce siècle », c'est « en raison de sa composition »^{53/}. La photographie aérienne est présentée en pleine page ; seules quatre autres petites photographies accompagnent le plan, légendées « l'intérieur » et « l'extérieur ». Il n'y a aucun développement sur les différenciations spatiales intérieures.

La même année, en 1981, van Heuvel écrit un article sur Hertzberger et le structuralisme^{54/}, dans une revue néerlandaise, *Polytechnisch tijdschrift* (revue polytechnique). Il n'y a aucune citation de Lüchinger. L'auteur construit son discours autour de Hertzberger et de l'Université Libre de Berlin de Candilis, Josic et Woods, en faisant un exercice de comparaison. Van Eyck y est tout de même cité pour son orphelinat, en simple introduction à l'article. Van Heuvel publiera par la suite *Structuralism in Dutch architecture*^{55/} en 1992, qui se veut une synthèse du mouvement. La photographie aérienne de l'orphelinat fait la couverture du livre et l'œuvre est présentée comme le premier exemple du structuralisme aux Pays-Bas.

Mise en perspective des réinterprétations

L'une des grandes caractéristiques de la réception de l'orphelinat semble donc être ce retour sur le devant de la scène, par le biais de réinterprétations successives, quinze années après son achèvement. Les Mat-Buildings prétendent, en inventant de nouvelles interactions de fonctions, créer des structures évolutives. Les filiations néerlandaises se basent, quant à elles, soit sur une accumulation de modules soit sur une grille structurelle, pour créer des fonctions nouvelles. Le structuralisme tente d'articuler des modules à fonctions multiples dans une grande structure dont il espère une flexibilité programmatique et spatiale.

Nous pouvons déjà faire quelques remarques concernant toutes ces interprétations. Pour les Mat-Buildings, on est face à une opération de récupération de la part des

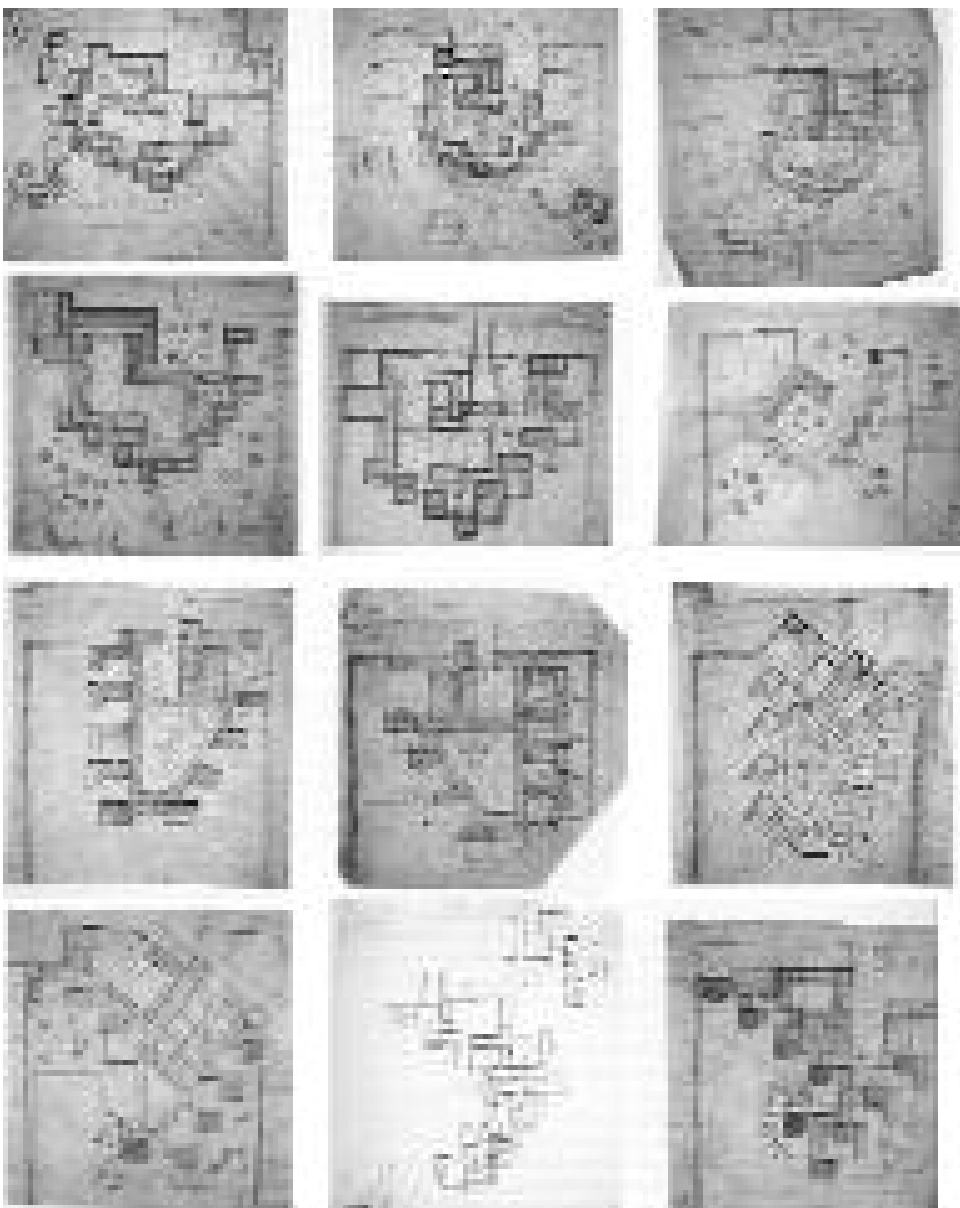
Smithson qui tentent de rendre cohérentes les démarches des différents membres de Team Ten, ce que démontre le numéro spécial « Team Ten + 20 » de *L'Architecture d'aujourd'hui*, publié en janvier 1975^{56/}. Il n'y a pas d'allusion aux Mat-Buildings, mais Brian Brace Taylor^{57/} explique précisément les contradictions de ce groupe d'architectes qui n'en a jamais vraiment été un, et comment les Smithson, dans leur littérature, omettent les différends entre les membres du groupe. Kenneth Frampton^{58/} conclut le numéro par un article intitulé « Des vicissitudes de l'idéologie » ; la singularité de van Eyck et de son orphelinat y est clairement identifiée. L'article de Smithson a été retranscrit dans un ouvrage récent, consacré au projet de l'hôpital de Venise^{59/}. L'un de ses auteurs tente de poursuivre le répertoire des Mat-buildings avec un corpus plus contemporain^{60/}. Des projets aussi divers que ceux d'Archigram, Archizoom, Foster, Tschumi, Koolhaas, MVRDV, Miralles, etc. sont curieusement rassemblés. La qualification de Mat-building recouvre donc ici à peu près tout type de projet, quels qu'en soient la taille, l'architecture, le programme. Finalement, à se refuser totalement une définition formelle, les Mat-building peuvent intégrer en leur sein tout projet où les interconnexions et la flexibilité sont présents dans la conception. Les filiations néerlandaises peinent à trouver une cohérence dans la définition des tenants de cette supposée école de pensée. Le terme de New Amsterdam School est par ailleurs critiquable. Dans ses « cercles d'Otterlo », sorte de synthèse schématique de sa pensée architecturale, van Eyck présente, parmi les « trois valeurs de base » de l'architecture, la tradition moderne, en l'illustrant par une maison de van Döesburg, fondateur du De Stijl, mouvement en principe opposé à Berlage et son école d'Amsterdam. Les cercles n'apparaissent d'ailleurs pas dans l'article de Bohigas. La filiation avec Hertzberger et Blom a, enfin, été mise à mal dès 1976, par Pierluigi Nicolini. Nous partageons la conclusion de son article publié dans *Lotus* : « Aldo van Eyck est un architecte qui suit une ligne personnelle de recherche sans aucune intention explicite de "donner une

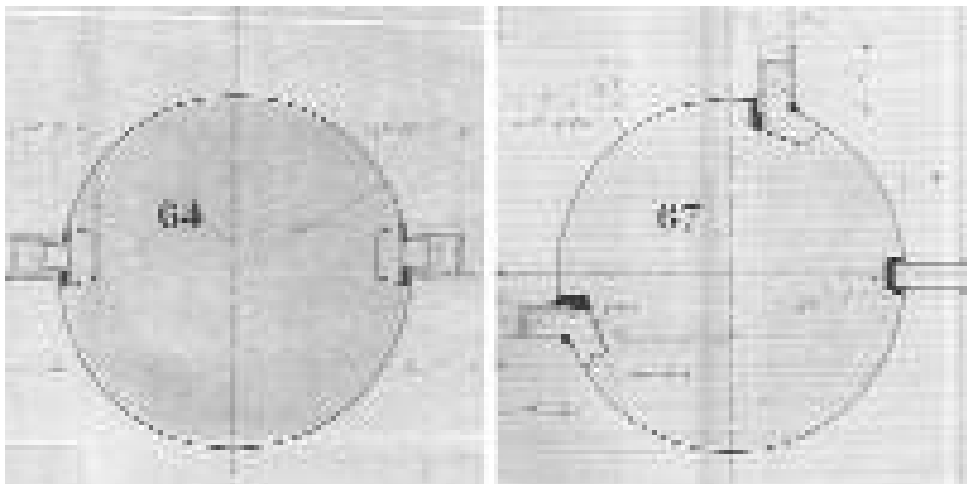
leçon d'école". »^{61/} À se focaliser sur l'aspect formel, cette « école hollandaise » est une construction type de l'histoire des styles et non des idées.

Ensuite, l'orphelinat, tel qu'il a été conçu, rencontre des difficultés pour s'insérer dans chacune de ces « familles », et c'est là le point le plus important. L'une des grandes caractéristiques de l'orphelinat est qu'il n'est précisément pas un bâtiment proliférant – au sens où ses agrandissements futurs seraient anticipés dès la conception, par le biais de modules répétés. D'une part, on peut observer la grande force de la composition d'ensemble, rigoureusement dessinée, justifiée par des raisons plastiques autant que d'usage et de programme. Lüchinger le reconnaît d'ailleurs : « Toute modification de l'ensemble (certes une exigence du structuralisme) détruirait l'harmonie de la composition. »^{62/} Un article paru dans *Le visiteur*^{63/} et un ouvrage néerlandais^{64/} relatent les changements opérés lors des re-programmations du bâtiment, effectuées dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix. Lorsque van Eyck a du faire des agrandissements ou des transformations, il ne respecte ni la trame de base, ni l'architecture initiale (matériaux, formes, etc.). D'autre part, Strauven nous montre des croquis d'étude de plan de van Eyck (fig. 4), au cours des quatre longues années de conception. Ce qui est prédéterminé dans le travail de l'architecte, c'est le programme et la volonté particulière du client de créer des petites unités par âge. Les premiers croquis présentent plutôt un ensemble de pavillons reliés entre eux, du type de l'école de plein air de Suresnes réalisée par Beaudouin et Lods en 1935. Il y a des volumes plus importants qui sont probablement les espaces collectifs, autour desquels gravitent des pavillons identiques. Ce n'est qu'en phase finale que le bâtiment sera basé sur une trame géométrique régulière ; chaque espace sera alors dimensionné selon cette trame. Van Eyck explique d'ailleurs ce processus dans son article de *Forum* : « [le choix a été fait], en premier lieu, de laisser les divers éléments former un schéma complexe. Puis, de les redessiner ensemble en imposant un unique principe structurel et construc-

figure 4 :

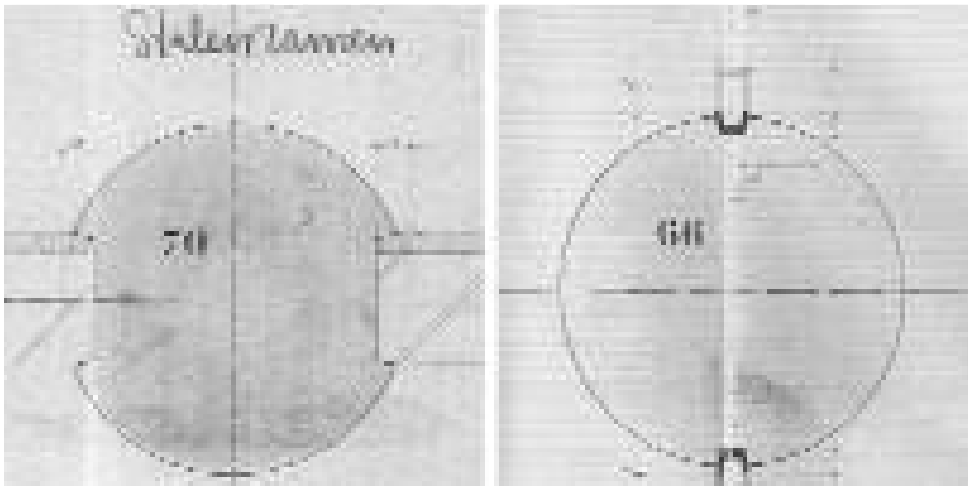
Croquis d'étude de l'orphelinat réalisés par Aldo van Eyck entre janvier et mai 1955, Francis Strauven, op. cit. pp. 306-309, droits réservés.





tif.»⁶⁵/ La grille géométrique revendiquée par Bohigas, dans sa définition de la New Amsterdam School, tout comme la structure modulaire caractéristique des filiations néerlandaises et du structuralisme, ne sont donc pas ici prédéterminées, contrairement à ce qu'affirmaient leurs théoriciens.

La seule lecture de la photographie aérienne, si elle ne permet pas de comprendre le processus de fabrication du projet, ne suffit pas non plus à décrypter le mode constructif de l'orphelinat, car le systématisme structurel n'est qu'apparent. Les plans béton, conservés dans les archives de la mairie de district d'Amsterdam⁶⁶, nous renseignent sur la façon dont l'orphelinat est bâti. Ainsi, pas moins de sept-cent-soixante-dix-huit longrines différentes ont été répertoriées, ce qui a nécessité le dessin de trente-cinq planches de format A0 de détails. De même, si van Eyck fait le choix d'un diamètre unique, chacun des poteaux doit supporter un poids différent : pour la salle des fêtes, van Eyck a dû, par exemple, faire appel à une technique issue de l'industrie pour pouvoir porter une plus grande distance sans changer l'aspect extérieur des poteaux⁶⁷. Il rejette donc l'idée d'une structure qui exprime ce qu'elle porte réelle-



**figure 5, ci-dessus
et ci-contre :**

Plan de section
de poteaux présentant
les détails de jonction
entre le béton armé
et les parois maçonnées,
vitrées, ou les menuiseries
intérieures, cote 4801,
Oudzuid district archief.

ment : « Les Caryatides sont les meilleures colonnes, elles font leur travail tranquillement. Elles ne soupirent pas. Elles supportent ce qu'elles ont à supporter avec grâce. »^{68/} C'est-à-dire que sa conception de la structure est à l'opposé, par exemple, de celle de Duiker et de son école de plein air d'Amsterdam (1930), pourtant comparées entre elles par van Heuvel dans son ouvrage *Structuralism in Dutch architecture*^{69/}. Dans un cas, la structure se plie aux exigences plastiques et programmatiques de l'architecte, alors que dans l'autre, issue d'une collaboration très avancée entre l'architecte et l'ingénieur^{70/}, elle est l'expression même de ce qu'elle supporte. Finalement, par un glissement trop littéral, les structures fondamentales du structuralisme linguistique deviennent, dans le structuralisme en architecture, la structure porteuse apparente.

L'extraordinaire richesse des aménagements destinés aux enfants, que van Eyck avait tenté de montrer dans son article de *Forum*, affirme aussi une hyperspécialisation des modules : espace de rencontre pour les adolescents, salle de jeux, table à pancakes, théâtre de marionnettes pour les plus petits, etc. Chaque module est donc traité de façon spécifi-

que pour un usage prédéterminé. Van Eyck l'écrit d'ailleurs en toute lettre dans le texte qui accompagne son article : « le schéma structurel de l'édifice résulte [...] du schéma de la vie quotidienne de ses résidents »⁷¹. La définition des filiations néerlandaises donnée par *Archithese*, « la structure en tant qu'élément principal presque indépendant de toute considération fonctionnelle », se révèle parfaitement contradictoire avec l'orphelinat. Du fait de cette relation directe et fondamentale entre usages et structure, l'idée d'une grande flexibilité, un des grands thèmes de Smithson, est aussi fortement mise en cause. Van Eyck est très clair sur ce point dans *Forum* : le bâtiment ne pourrait supporter, tel quel, un changement radical d'utilisation⁷². Il assume ce choix architectural, dénonçant ceux qu'il appelle les « flexophiles », car « la flexibilité extrême [...] aurait mené à la neutralité fautive, comme un gant qui ne sied à aucune main parce qu'il s'adapte à toutes les mains »⁷³. Là encore, les documents techniques le prouvent : pour les liaisons entre poteaux et parois, van Eyck a choisi un mode constructif par encastrement qui ne laisse la place à aucune souplesse. Chaque poteau est donc une pièce unique, nécessitant un dessin préalable des réserves à effectuer (fig. 5), en fonction de l'angle d'arrivée de la paroi et de sa nature (briques, pavés de verre ou vitrage). De même, les trois angles de patios qui ont été réduits par une diagonale vitrée pouvaient, à la seule lecture du plan, être interprétés comme une modulation de l'espace au gré des besoins, et indépendamment de la structure ; il n'en est rien, car ces diagonales présupposaient la construction de longrines pour supporter le pan de verre. On le voit donc, que ce soit dans leur appellation, leurs contours, ou leur définition dans le domaine spatial, structurel et fonctionnel, les différents mouvements se heurtent à de nombreuses contradictions fondamentales avec l'œuvre dont ils revendiquent une filiation. Les illustrations publiées et largement disponibles dès les années soixante ne pouvaient, à elles seules, suffire pour donner une nouvelle interprétation de l'orphelinat ; elles nécessitaient d'être recoupées avec les intentions du concepteur et avec

des éléments concrets sur la fabrication du bâtiment. C'est particulièrement frappant au regard de l'ensemble des conclusions qui ont été livrées sur la structure, sans que celle-ci ne soit jamais étudiée.

Jean-François Roullin, dans son analyse de la réception en architecture, en a donné une deuxième acception, celle « relevant de l'habitus : la forme donnée à un bâtiment ou même l'apparence d'un bâtiment tant cette acception privilégie le résultat au détriment de la volonté de faire »^{74/} - en clair, les enquêtes sociologiques auprès des usagers directs. L'étude de la réception « savante » a montré que les rédacteurs des années soixante-dix ont d'abord analysé le résultat, l'aspect général du bâtiment, sa grille structurelle et son aspect proliférant, etc., avant de décrypter la volonté de faire de l'architecte. Leurs propos sont basés essentiellement sur les caractéristiques globales et extérieures du bâtiment, abondamment mises en valeur par les articles du début des années soixante, qui avaient, alors, fait connaître l'œuvre. L'idée d'un projet multiple destiné à des usages prédéterminés, fortement défendue et exprimée par van Eyck noir sur blanc dans son texte, et à travers les photographies d'enfants mises en scène, a disparu. Dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*^{75/}, Jauss définit trois fonctions distinctes de la réception : la transmission, la création, ou la rupture de la norme.

Pour ce qui est de la création et de la rupture, l'orphelinat de van Eyck marque certainement l'histoire de l'architecture ; nous l'avons vu, nombre d'auteurs ont tenté de le démontrer en le plaçant au centre d'un nouveau mouvement architectural. Mais la fonction de la transmission a été indiscutablement modifiée, car passée à travers un premier filtre d'une médiatisation sélective, puis d'un second filtre de réinterprétations incomplètes ou erronées. Ce processus historique n'est probablement pas étranger à l'apparition, au tournant des années quatre-vingts, et notamment en France, de nombreux projets basés sur l'idée modulaire et proliférante, dans un espoir d'adaptabilité illimitée à la société qu'ils abritent.

1/ Le terme « autre » est le seul qualificatif que van Eyck ait jamais revendiqué pour qualifier son travail. Voir notamment le thème de la première revue *Forum* qu'il rédigea : « l'histoire d'une idée autre », n°7, septembre 1959.

2/ Congrès Internationaux d'Architecture Moderne.

3/ Jean-François Roullin, « La réception en architecture comme la réception en littérature ? », in « La réception de l'architecture », *Cahiers thématiques*, n°2, Ecole d'architecture de Lille et Jean Michel Place éditions, pp.37-38.

4/ Francis Strauven, « Aldo van Eyck, the shape of relativity, Architectura et Natura », Amsterdam, 1998, 680 p.

5/ www.architecture.com

6/ Les quelques inexactitudes que l'on pourra relever, dues à l'apport de nouvelles recherches récentes, ne modifient en rien la tendance générale.

7/ On remarquera sur le graphique que l'orphelinat seul suscite beaucoup d'articles au milieu des années quatre-vingts, mais c'est avant tout à cause du risque de son éventuelle démolition. Ce point ne nécessite donc pas d'attention particulière.

8/ Le terme est placé entre guillemets lors de sa première utilisation dans le texte car, selon le *Dictionnaire historique de la langue française* (Le Robert, éd. 2004), il n'est entré dans le langage courant qu'en 1983 et est issu du mot media, usité, quant à lui, à partir de 1964, soit plusieurs années après les événements cités.

9/ Les treize articles référencés sont les suivants, dans l'ordre chronologique :

- John Weeks, « The children house, Amsterdam », in « The work of Team Ten », *Architectural Design*, n°5, mai 1960, pp.179-180.

- « Aldo van Eyck, maison d'enfants, Amsterdam, Pays-Bas », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°91/92, sept. oct. déc. 1960, pp.168-169.

- Aldo van Eyck, « Kinderthuis in Amsterdam », *Forum*, n°6-7, avril-mai 1960/61.

- « Kindergarten in Amsterdam », *Baumeister*, n°6, juin 1961, pp.538-543.

- Jan van Goethem, « Casa dei ragazzi ad Amsterdam », *L'architettura*, n°72, anno VII n°6, octobre 1961, pp.386-402.

- « Kinderthuis in Amsterdam », *Das Werk*, n°1, janvier 1962, pp.16-21.

- « Amsterdam's orphanage », *Arkitekten* (Denmark), n° 24, décembre 1962, pp.451-457.

- « Amsterdam's orphanage », *The Indian architect*, août 1962.

- « Amsterdam's orphanage », *Progressive architecture*, septembre 1962.

- Aldo van Eyck, « Kinderthuis in Amsterdam », *Bouwkundig Weekblad*, n°1, 1963, pp.25-30.

- Henry Russel Hitchcock, « A letter from Rome », *Zodiac*, n°11, février 1963, pp. 20-23.

- « Amsterdam's orphanage », *Architects year book*, n°12, 1968, pp.151-160.

- A. H. TH. Vercruyssen, « Het kinderhuis », *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, n°7, mars 1964, pp.161-163.

Les articles parus dans *The Indian architect*, de *Progressive architecture*, et de *Architects year book* n'ont pas pu être consultés.

10/ « Het verhaal van een andere gedacht », *Forum*, n°7, septembre 1959.

11/ Alison et Peter Smithson, « The work of TEAM TEN », *Architectural Design*, n°5, mai 1960, pp.175-205.

12/ « This was a tremendous-performance. Passionate, sincere, witty and ham by turn, he paced up and down in front of his screens, wild haired and wild eyed, speaking fluently in English or French according to which language most suited him at the moment, describing the almost indescribable process of his thoughts. » « Building such as this are rare », « everything else is personal, untouchable and inessential. It is silence and modesty which ennoble this building and noisy pride which make so many others squalid ». John Weeks, *op. cit.*, pp.180-181.

13/ « Aldo van Eyck, maison d'enfants, Amsterdam, Pays-Bas », *op. cit.*, pp.168-169.

14/ « A place where they can live rather than survive – this is at least what I intended it to be », Aldo van Eyck, *op. cit.*, p.252.

15/ (1919-1998). Pas de biographie publiée.

16/ Van Eyck, Louis van Paridon, Piet H. Goede, H. van der Meyden et Violette Cornélius.

- 17/** « This old forgotten truth : that diversity is only attainable though unity, unity only attainable through diversity. » Aldo van Eyck, *op. cit.*, p.237.
- 18/** Alan Colquhoun, « Formal and Functional interactions. A study of two late projects by Le Corbusier », *Architectural Design*, n° 5, mai 1966, pp.222-234.
- 19/** « The plan differs from those isomorphic schemes where the unit of addition is elementary (as implied, for instance, in the roof of van Eyck's school at Amsterdam) », Alan Colquhoun, *op. cit.*, p.223. Notre traduction : Le plan [de l'hôpital de Venise] diffère de ces schémas isomorphiques, où l'élément additionnable est élémentaire (comme l'implique, par exemple, le toit de « l'école » de van Eyck, à Amsterdam).
- 20/** Henry Russel Hitchcock, *op. cit.*, p.186.
- 21/** « Mat-building can be said to epitomise the anonymous collective ; where the functions come to enrich the fabric and the individual gains new freedoms of action through a new and shuffled order, based on interconnection, close-knit patterns of association, and possibilities for growth, diminution, and change. », in Alison Smithson, « How to recognise and read Mat-Building », *Architectural Design*, n° 9, septembre 1974, pp.573-590.
- 22/** « The Insurance Building at Appeldoorn is, in its form, an off-shoot of the Mat-building phenomenon. Appeldoorn's architect, by using his own particular inheritance – the Children's House ... the Schroeder roof – utilised a heavily loaded language to produce what can best be described as Giant's Causeway architecture », in Alison Smithson, *op. cit.*, p.573. Notre traduction : L'architecte [qui n'est pas nommé, ndla], en usant de son propre héritage particulier - l'orphelinat et le toit de la maison Schroeder - utilise un langage lourdement chargé pour produire ce qui peut être au mieux décrit comme l'architecture de la Chaussée des Géants [il s'agit d'une concrétion volcanique située en Irlande du Nord, ndla].
- 23/** « Interchangeability of same units, inter-related use of rooms », in Alison Smithson, *op. cit.*, p.585.
- 24/** « Recognisable for the mat it undoubtedly was – its import as hardbinder of change – for the internal skin extremely impenetrable in all senses of the word. So soon after the Bryanmawr Factory, its factory overtones are heavy on the eyes », in Alison Smithson, *op. cit.*, p.579.
- 25/** « The overlay of patterns of use : the disintegration of rigidity through this meshing causing other places for the structural order, make this nugget of mat-architecture », in Alison Smithson, *op. cit.*, p.575.
- 26/** Oriol Bohigas (1927) est architecte espagnol. Directeur de l'école d'architecture de Barcelone (77-80), puis adjoint à l'urbanisme dans la même ville (80-84) il est devenu le mentor d'un grand nombre d'architectes catalans.
- 27/** Oriol Bohigas, « Aldo van Eyck or a new amsterdam school », *Opposition*, n° 9, summer 1977, pp.21-35.
- 28/** « The force of the argument, from Van Eyck's Orphanage to Hertzberger's Old Age Home, manifests itself both the ideas, which tend to define a conceptual spectrum, and in the architecture, which is based on a belief in the power of unitary geometry and its capacity to create an intense imagery through repetition », in Peter Eisenman, « Commentary », *Oppositions*, n° 9, summer 1977, p.20.
- 29/** « While it is difficult to summarize the major characteristics of this new school, we may, however, identify three main areas of concern for a provisional analysis of the more programmatic aspects of Van Eyck's work : 1/ a preoccupation with anthropological data as a base for architecture ; 2/ a concern with establishing formal order through geometric and symbolic elements ; and 3/ a drive toward an integrated and object-oriented architecture which is committed to the development of urban "form". », in Oriol Bohigas, *op. cit.*, p.22.
- 30/** « [Van Eyck] had devised an additive system of analogous cells in which the spatial continuity was ordered on a modular basis. » in Oriol Bohigas, *op. cit.*, p.24.
- 31/** « In Van Eyck's orphanage, there was a strict relationship between spatial module, structural module, and functional module », in Oriol Bohigas, *op. cit.*, p.26.
- 32/** « In the latter, an attempt was made to force the existing mixture of functions into a unifying structure in a way that would be "naturally" complex and flexible. In the former, there was an endeavor to produce a formal classicizing structure, compatible with the compositional tradition, an endeavor that was concerned with the expressive value of form and its cultural contents. », in Oriol Bohigas, *op. cit.*, pp.25-26.

- 33/** Peter Buchanan, « Streets Urchin Mother's house, Amsterdam, Netherlands », *Architectural Review*, n°1021, mars 1982, p. 23-33, et « New Amsterdam School », *Architectural Review*, n°1055, janvier 1985, pp.14-17.
- 34/** Associé de van Eyck dans les années quatre-vingts.
- 35/** Aucune information trouvée à leur sujet.
- 36/** Peter Buchanan, « Forum fellowship: recent work by some Amsterdam architects », *Architectural Review*, n°1116, vol.187, février 1990, pp.31-33.
- 37/** Aucune information trouvée à leur sujet.
- 38/** « Instead of function generating form, with the Forum Group form generates function », in Peter Buchanan, *op. cit.*, p.33.
- 39/** Anouk de WIT, De nalatenschap van Forum : een bedrempeld gegeven, Doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis, P. Anna van der Woud, Universiteit Amsterdam, août 1992.
- 40/** Aucune information trouvée à leur sujet, si ce n'est ce que développe la thèse.
- 41/** Ancien élève de van Eyck, architecte et professeur à l'école d'architecture d'Amsterdam.
- 42/** Dorien Boasson, Mili Milosevic, Kees van der Ploeg, Ed Taverner, « Holland 1950-1980 », *Archithese*, n°5, 1981, p.13.
- 43/** Aucune information trouvée à leur sujet.
- 44/** Elève de van Eyck qui a suivi le chantier de l'orphelinat au sein de son agence.
- 45/** Arnulf Lüchinger, « Strukturalismus », *Bauen+Wohnen*, n°5, 28 mai 1974, pp. 209-212, et « Strukturalismus – eine neue Strömung in der Architektur », *Bauen+Wohnen*, n°1, 30 janvier 1976, pp.5-9.
- 46/** Arnulf Lüchinger, *Structuralisme en architecture et urbanisme*, Karl Krämer, Stuttgart, 1981, 144 p.
- 47/** Jürgen Joedicke, « Zur Entwicklung der heutigen Architektur », *Bauen+Wohnen*, n°7-8, juillet – août 1978, pp.269-274.
- 48/** P. Peters, « Die holländischen Strukturalisten », in Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band II, München, 1978.
- 49/** A. Lüchinger, *op. cit.*, p.9.
- 50/** A. Lüchinger, *op. cit.*, pp.41-43.
- 51/** A. Lüchinger, *op. cit.*, p.57.
- 52/** A. Lüchinger, *op. cit.*, p.19.
- 53/** A. Lüchinger, *op. cit.*, p.78.
- 54/** Wim J. van Heuvel, « Structuralisme : ordenend raster en afwijkingen van de gekozen structuur » (Structuralisme : grillage rangé et déviations de la structure choisie ?), *Polytechnisch tijdschrift*, vol 36 n°11, novembre 1981, p.567.
- 55/** Wim J. van Heuvel, *Structuralism in Dutch architecture*, 1010 Publishers, Amsterdam, 1992, 244p.
- 56/** « Team Ten + 20 », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°177, janvier 1975, pp.1-66.
- 57/** Brian Brace Taylor, « Chants d'innocence et d'expérience », *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp.1-3.
- 58/** Kenneth Frampton, « Des vicissitudes de l'idéologie », *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp.62-65.
- 59/** Hashim Sarkis (dir.), *Le Corbusier's Venice Hospital*, Harvard Design School, Prestel, New-York, 2001, 132p.
- 60/** Timothy Hyde, « How to construct an architectural genealogy », *Le Corbusier's Venice Hospital*, *op. cit.*, pp.105-117.
- 61/** « Aldo van Eyck is an architect who follows out a personal line of research without any explicit intention of "giving a school lesson" », in Perluigi Nicolini, « Aldo van Eyck, la trama e il labirinto », *Lotus*, n°11, 1976, p.107.
- 62/** Arnulf Lüchinger, *op. cit.*, p.78.
- 63/** Alexander Cocco et Eric Foulon, « Les mutations de l'orphelinat d'Aldo van Eyck », *Le Visiteur*, n°10, printemps 2003, pp.30-47.
- 64/** Bert Struik, *Van Burgerweeshuis tot Garden Court*, Be Aver Ede, 1996, 199 p.
- 65/** « The [way] chosen here was, first, to allow the various elements to form a disper-

sed complex pattern. Then, to draw them together again by imposing a structural and constructional principle. », in van Eyck, *op. cit.*, p.237.

66/ Cote 4801, Oudzuid district archief.

67/ Strauven, *op. cit.*, p.313.

68/ « In doing so, he rejected the functionalist view that the structure must give expression to the load it bears. He did not wish to build columns that “show off their strength like muscleman. Caryatids are the best columns – they do their work quietly. They do not sigh. They bear what they have to with grace”. », in Strauven, *op. cit.*, p.313.

69/ « The Burgerweeshuis is also clearly reminiscent of the visible skeleton of Duiker’s Zonnenstraat and the Openlucht school », in W. van Heuvel, *op. cit.*, p.16. Notre traduction : l’orphelinat nous rappelle clairement le squelette apparent des réalisations de Duiker, le sanatorium et l’école de plein air.

70/ Voir notamment la collaboration entre Duiker et l’ingénieur Wiebenga dans : Maristella Casciato, « Construction “objective” et préfabrication, le brevet n°14521 de Duiker et Wiebenga », *Les cahiers de la recherche architecturale*, n°40, 2^e trimestre 1997, pp.67-78.

71/ « The pattern structure of the house derives from, covers, and thus also sustains specifically the particular daily life pattern evolved for its inmates », in van Eyck, *op. cit.*, p.237.

72/ « Its flexibility or adaptability, whilst permitting development of this pattern, is such that it cannot adequately cover and sustain a daily life pattern or structure of the group that varies fundamentally from the one the pattern-structure of the house derives from. », in van Eyck, *op. cit.*, p.237.

73/ « Extreme flexibility of this kind would have led to false neutrality, like a glove that becomes no hand because it fits all hands. A harrying reality this that many flexophiles, I assume, will prefer to disagree with! », in van Eyck, *op. cit.*, p.237.

74/ Jean-François Roullin, *op. cit.*, pp.37-38.

75/ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.261.

The Amsterdam orphanage by Aldo van Eyck is undoubtedly one of the major masterpieces in post-war modern architecture. As such, it has widely been published at the time it was built in the sixties. But one of its specificities comes from its reinterpretation, some fifteen years later, by a few of famous writers. Those, like Alison Smithson, Peter Eisenman and Oriol Bohigas, or Arnulf Lüchinger, put the building at the core of a new movement which they tried to qualify: Mat-Buildings, New Amsterdam School, Structuralism, etc. The argumentation of this paper tries first to explain this reception of the Orphanage in specialised publications so as to underline their common points and their contradictions. Then, it proposes to confront those reinterpretations with the original intentions of the architect, and with the

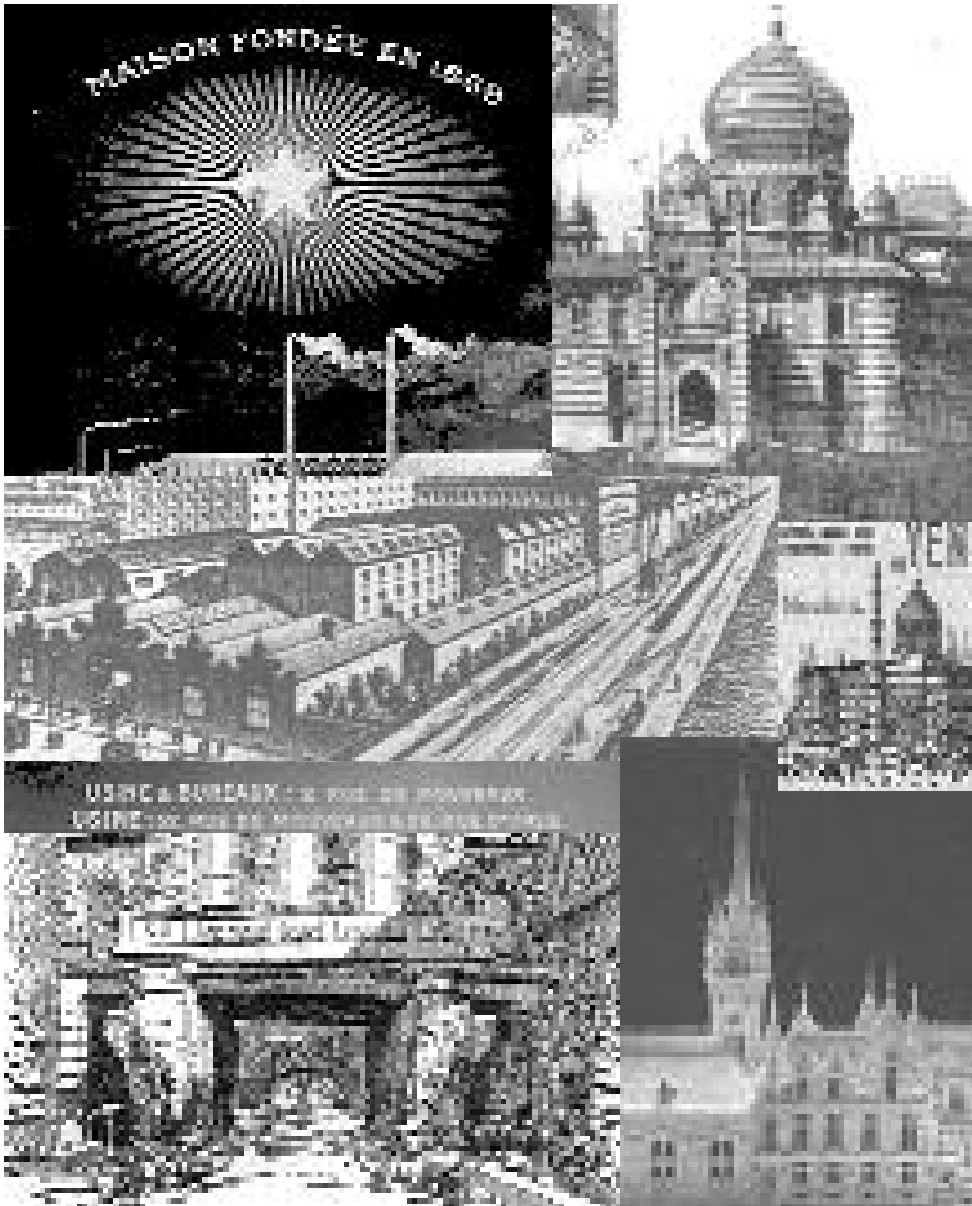


Image de marque et architecture à la fin du XIX^e siècle : du palais du Congo à la Bénédictine de Fécamp

Gilles Maury

Dans le contexte industriel et social de la métropole lilloise de la fin du XIX^e siècle, la figure du savonnier Victor Vaissier (1851-1923) occupe une place à part. Célèbre pour son sens développé de la publicité dont il est l'un des principaux promoteurs à cette époque, il laisse dans le paysage architectural local une trace éphémère mais marquante : le « palais du Congo » (1892-1929), étonnante résidence référencée à l'Inde Moghole et dessinée par l'architecte Edouard Dupire-Rozan (1842-1901). Parmi les exemples remarquables d'architecture initiés par l'essor commercial à Roubaix ou Tourcoing, cette attitude décalée interroge les choix architecturaux des commanditaires et des architectes au regard de stratégies commerciales internationales émergentes.

Dans les années 1990, la question du rapport entre architecture et image de marque ^{1/} a fait l'objet de plusieurs recherches ^{2/} qui ont considéré la période initiatrice, à savoir les années allant de 1880 jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, comme strictement balbutiante. Il semble au contraire que, dès cette époque, des entreprises françaises aient déjà conçu leurs stratégies commerciales en liaison avec l'architecture de leurs usines ou des demeures de leurs dirigeants. Les familles nordistes se distinguant par leur dynamisme commercial au niveau national, leurs hôtels

et « châteaux de l'industrie »^{3/} peuvent se questionner sous cet angle. Ainsi le château Vaissier permet d'interroger les liens complexes entre architecture et publicité, demeure privée et usine « publique ». À ce titre, on peut le confronter à d'autres expériences internationales ou françaises qui, mises en réseaux, plaident pour la reconnaissance de l'image de marque comme nouvelle dimension du travail de l'architecte.

Nouveaux clients, nouveaux besoins

À la faveur des progrès industriels et des expositions universelles qui présentent inventions et nouveaux produits, à la faveur aussi de l'explosion du commerce international, la période qui va de 1880 à 1914 voit les architectes confrontés à une demande nouvelle : celle de valoriser l'image de certaines entreprises par une architecture remarquable. Remarquable avant tout dans le premier sens du terme : une architecture dont on se souvient et dont on se souviendra d'autant mieux qu'elle entretient un rapport plus ou moins évident avec les produits du fabricant intéressé. Le pavillon Schneider à l'exposition universelle de Paris en 1900, imaginé par Louis Bonnier, avec sa gigantesque coupole semi sphérique rouge hérissée de canons, reste un exemple parfait d'adéquation entre une entreprise, ses produits et une architecture représentative^{4/}. Mais ces architectures éphémères d'exposition ne sont qu'un élément au sein de stratégies plus vastes de communication. Quand les Schneider commandent à Paul Ernest Sanson la transformation du château usine de la Verrerie, ancienne manufacture royale de cristaux du XVIII^e siècle, au Creusot^{5/}, ne font-ils pas coup double en s'achetant à la fois un passé et en osant évoquer le caractère industriel de leur fortune dans leur habitation ?

Ces besoins des entreprises et de leurs propriétaires constituent bien un nouveau type de programme architectural. Tout d'abord parce qu'il remet en cause des choix esthétiques et architectoniques pré-établis : il faut « construire un édifice nouveau selon un programme qui, jamais dans l'histoire, n'a été décrit exactement de la même manière ni dans le même contexte »^{6/}, et donc pour lequel les références habituelles

ne peuvent plus opérer de la même façon. Ensuite, parce que les architectes se retrouvent face à de nouveaux clients : les industriels internationaux aux fortunes colossales qui donnent les moyens du mécénat et le désir de la représentation architecturale. « Pour la première fois, l'usine ne sera pas seulement un lieu de production, mais aussi une image - un monument d'architecture, dont la silhouette envahit papiers à lettres et "réclames" publicitaires. »^{7/}

On pense rapidement aux biscuiteries LU, à la chocolaterie Menier, aux filatures Motte-Bossut en France, aux brasseries Feldschlösschen en Suisse, aux filatures Temple Mills, à l'usine de tapis Templeton en Grande-Bretagne, la plupart construites dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Puissamment articulés, usant de vocabulaires variés (égyptien, vénitien, gothique...) à première vue déroutants, on a pu classer ces bâtiments, jusqu'à une période récente, comme « pastiches architecturaux » ou « régressions stylistiques faciles pour nouveaux riches »^{8/}, mais ce serait oublier bien vite une des données essentielles de la pratique architecturale du XIX^e siècle : celle de la « signification de l'édifice »^{9/}. Si la question est avant tout esthétique plus que technique ou constructive, elle renforce la question du sens des répertoires décoratifs choisis. Pourquoi en effet construire des usines en forme de forteresse moyenâgeuse ou de temple égyptien ? On ne peut alors interroger uniquement le travail de l'architecte, car « la démarche de l'éclectisme est associée à celle du commanditaire »^{10/}.

L'image de marque, donnée qui s'ajoute au programme utilitaire, doit répondre à un double objectif : si l'architecture de l'entreprise est conçue pour marquer les esprits, elle doit aussi pouvoir être reproduite (dans le sens aussi de réduite, résumée) sur des supports totalement inusités auparavant et s'afficher aussi bien sur les factures que sur des boîtes à cigarettes ou des buvards de bureaux. C'est cette multiplicité des supports et des types de représentation qui permet aujourd'hui de retracer ces démarches pionnières usant de l'architecture comme vecteur commercial. Cette reproductibilité échappe totalement aux architectes : ce sont

les photographes, les illustrateurs et les industriels qui gèreront, après la construction, l'imagerie en s'appuyant sur les qualités architecturales des bâtiments.

Faire l'histoire du palais du Congo, problème de méthode

Malgré le formidable engouement qu'il suscita dans la presse tant spécialisée que populaire, le palais du Congo fut détruit en 1929 pour laisser place à un lotissement. Seuls ont été maintenus le pavillon du concierge et celui du jardinier ^{11/}; bâtiments de taille modeste mais dont les qualités plastiques et constructives viennent témoigner de celles de l'édifice disparu. Cette disparition n'aurait été qu'une gêne pour la recherche si des sources traditionnelles avaient perduré. Or, il n'existe aucune archive de l'architecte, ni du commanditaire, ni même de son entreprise. Comment alors écrire l'histoire du bâtiment, si ce n'est en se penchant sur l'examen systématique d'autres sources ? Un des enjeux du travail de thèse en cours sur lequel s'appuie le présent article repose sur l'analyse et l'instrumentalisation de sources et documents trop souvent rejetés ou ignorés par les historiens de l'architecture. Ce détour par ces documents, qui acquièrent ainsi un statut nouveau, a été ici dicté en partie par la nécessité. Ces sources ont pu cependant venir conforter ou atténuer certaines de nos hypothèses. Des documents, comme la carte postale dont à priori le statut iconographique ne semble pas aller au-delà de la trace et du souvenir, peuvent faire l'objet de diverses investigations. Il en est de même pour les articles de presse, que celle-ci soit savante, architecturale et spécialisée, ou populaire. Souvent uniquement regardés pour leurs illustrations ou la description qui est donnée du bâtiment, on oublie combien la mise en page d'un article, le rapport étroit entre les mots et les illustrations, des illustrations entre-elles (ordre d'apparition, taille, détails, nature), la place de l'article dans la revue, la manière dont la revue a traité des sujets similaires, font sens et peuvent changer notre point de vue. Dans cette quête, aucun type de sources n'est donc négligeable. Il arrive même que des témoignages les plus ténus (souvenirs du souvenir d'un



Illustration 1

Le palais du Congo.

À droite, la maison du gardien, toujours debout. Carte postale (d'après un cliché antérieur à 1900), coll. de l'auteur.

lointain parent, etc.), puissent être opérants, mis en regard d'autres sources ou documents. Sans vouloir tout balayer, n'oublions pas que les publicités (graphiques ou textuelles), les papiers à en-tête ou les chroniques mondaines sont susceptibles d'offrir des informations essentielles.

Une stratégie par défaut

Un premier article publié en 2002 montrait comment ce bâtiment avait fait l'objet en son temps d'une réception très élaborée, relayée par la puissante imagination commerciale de son commanditaire ^{12/}. Le château Vaissier est connu du grand public par une série très impressionnante de cartes postales dont le nombre dépasse la centaine. Ces cartes postales, toutes légèrement différentes les unes des autres, montrent le bâtiment sous tous les angles, en toutes saisons, de sa construction à sa destruction (ill. 1). Si d'évidence, les

photographies prises depuis les rues avoisinantes peuvent être le fait d'un photographe indépendant, il semble logique qu'une autorisation ait été nécessaire pour les prises de vues depuis l'intérieur du parc (ill. 2). Ce qui laisse supposer que Victor Vaissier a favorisé la diffusion d'images de son habitation privée. Cependant, en elle-même la production de ces cartes ne suffit pas à déterminer s'il s'agit d'une attitude commerciale de la part du propriétaire ; il est nécessaire de la mettre en regard d'autres documents.

Lorsque Victor Vaissier hérite avec ses frères de l'usine familiale, au début des années 1880, l'entreprise s'appelle encore « Savonneries des Nations » ; les bâtiments sont situés près de la gare, en plein centre ville de Roubaix, et sont d'une architecture purement utilitaire^{13/}. Ce n'est que quelques années plus tard qu'il en devient le seul propriétaire et que la marque se transforme en « Savons du Congo ». Après l'exposition universelle de 1889 à Paris, Vaissier est au sommet de sa fortune, il possède des succursales partout en Europe et même au-delà^{14/}. Ne pouvant visiblement pas intervenir de manière significative sur l'ensemble de l'usine, comme le feront de nombreux patrons de la région, au premier rang desquels figure la dynastie Motte^{15/}, Vaissier projette dans son habitation l'image dont il a besoin pour vanter les vertus extraordinaires de ses produits et surtout leur origine exotique supposée. Logiquement, le nom de la marque est ainsi associé à l'habitation privée de l'industriel dont l'architecture orientalisante devient un enjeu lié au développement commercial des produits. Notons ici le glissement référentiel de l'architecte qui, en voulant évoquer le Congo et l'Afrique, la fait aboutir sur les rives du Gange ! Il serait trop long ici d'entrer plus avant dans l'explication de ce choix^{16/}, l'aspect le plus important de ce bâtiment résidant dans sa « puissance d'évocation (...) considérable »^{17/}, associant le luxe à un ailleurs de conte de fée, palais « des mille et une nuits »^{18/} comme l'a abondamment souligné la presse.

Cette relation entre habitation privée et image de marque d'une entreprise se renforce à l'examen de la localisation du palais lui-même par rapport à celle de l'usine. Construit



Illustration 2

Le château vu depuis le parc et sa principale pièce d'eau (façade ouest). Carte postale (oblitérée en 1909), coll. de l'auteur.

sur une parcelle très excentrée de Tourcoing, le palais du Congo se situe en limite de cinq communes¹⁹, ce qui engendrera par exemple une certaine confusion quant à sa localisation dans les légendes des cartes postales. Cette incertitude prend une autre dimension quand on constate que le palais et l'usine sont situés sur la même rue, la rue de Mouvaux, qui traverse Roubaix puis Tourcoing, avant de devenir la rue de Roubaix à Mouvaux, juste après le palais. Et, comble de la confusion géographique, mais tour de force de Vaissier, le numéro de rue est le même pour les deux bâtiments, le 2 rue de Mouvaux, à Tourcoing pour l'habitation, à Roubaix pour l'usine. Cet effet en miroir de l'usine et de l'habitation se double d'une proximité visuelle : deux cent mètres après l'usine, une fois passé le coude de la rue, le dôme du palais émerge au-dessus des toits de tuiles et se



Illustration 3

En-tête d'enveloppe de correspondance de la savonnerie du Congo, coll. Centre d'histoire locale de Tourcoing. Les cinq frontons et les toitures qui les prolongent ferment une cour initialement ouverte. Les dernières traces des bâtiments de l'usine ont été rasées en 2005.

cadre dans la perspective ²⁰/. Cette exploitation du contexte urbain se renforce d'une autre caractéristique du château. Son dôme de verre coloré pouvait s'éclairer la nuit – l'habitation de Vaissier fut l'une des premières de la métropole à être dotée de l'électricité – et devenir ainsi un puissant signal urbain, finissant de singulariser la construction dans son environnement.

Quant à l'usine, enclavée mais bien située, elle va tout de même subir une modification significative qui achève la cohérence de la démarche architecturale et commerciale de Vaissier. Les premiers papiers à en-tête qui nous soient parvenus présentent l'usine dans son contexte urbain, près de la voie ferrée, dans une sorte de figure récurrente à ce type de documents, signe de dynamisme commercial propre à

beaucoup d'entreprises de cette époque. Néanmoins, à une date encore indéterminée, la façade change et s'orne de trois frontons vaguement orientaux dont les silhouettes semblent faire écho aux courbes du palais. Un second changement présente cinq frontons dont un nettement plus travaillé, qui ornent la façade (ill. 3). Le cadrage est plus dynamique, la perspective plus fuyante, exagérée : comme si on cherchait à évoquer un dynamisme accru. Il y aurait ainsi eu une tentative d'homogénéisation des deux bâtiments : l'ensemble devient plus cohérent, du moins d'un point de vue strictement visuel ^{21/}.

Les sources manquent pour déterminer si Edouard Dupire-Rozan fut l'architecte de ces transformations ; il fut cependant familier de ce type de programme mêlant habitation et lieux de travail. Le somptueux hôtel particulier qu'il construit pour Pierre Catteau en 1876, à moins de deux cent mètres de la savonnerie Vaissier, comportait également en front de rue les bureaux de l'entreprise que dirigeait le commanditaire ^{22/}. A Croix, Dupire-Rozan fut aussi l'architecte privilégié des Holden, industriels anglais qui les premiers implantèrent des tissages mécaniques à grande échelle dans la région, et il serait intervenu sur l'usine en plus d'avoir édifié le château ^{23/}.

Un outil publicitaire ?

D'autres types de sources peuvent nous permettre de contourner les limites de l'interprétation des documents graphiques que sont les cartes postales ou les papiers et factures d'entreprise. Dans ce cas précis la publicité qui fit la fortune et la célébrité de Vaissier joue un rôle déterminant. Si Victor Vaissier laisse une trace visible dans la presse française par les milliers de poèmes publicitaires qu'il publie dans la plupart des grands journaux français entre 1880 et 1900 ^{24/}, il invente aussi le genre du « publi-reportage », sorte de longue publicité rédigée, décrivant les processus de fabrication du savon par une visite de l'usine, et dont certaines se terminent par une réception au palais où l'atmosphère orientale finit d'enivrer les sens du futur consommateur ^{25/}.



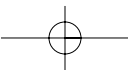
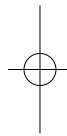
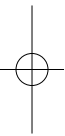
Elles attestent d'une utilisation volontaire du palais dans une stratégie globale liée à l'émergence du concept d'image de marque. Cette instrumentalisation a cependant des limites : le palais ne se retrouve pas dans les publicités dessinées (il y en a peu), ni sur les milliers d'étiquettes qui ornent les boîtes de savons ou de dentifrice qui sortent des usines. Il faut toutefois préciser que Vaissier connaît de graves difficultés financières après 1900 ^{26/}, et qu'il ne sera plus en mesure de relancer son activité avec les armes publicitaires naissantes que sont les grandes affiches et les « réclames » dessinées.

Néanmoins, une représentation commerciale du palais, d'un genre singulier, porte à croire que l'image du palais du Congo pouvait servir dans bien des cas. En effet, la page de titre de la partition de la valse « Congo-Palais », au titre évocateur, s'orne d'un dessin en couleur du bâtiment ^{27/}. Impossible de savoir dans quelle mesure l'oeuvre n'a pas été commanditée par Vaissier, par ailleurs musicien lui-même ; l'édition de ce type d'objet (publicitaire ?) était relativement courante, notamment pour les expositions universelles. Ainsi, les céramiques Minton, en Grande-Bretagne, éditent-elles à l'occasion de l'exposition de Paris, en 1878, une « Minton Polka » dont la couverture s'orne de vases produits par la firme ^{28/}.

La démarche commerciale de Vaissier, même si elle reste partielle sous certains aspects, n'est évidemment pas isolée. Deux exemples étrangers qui lui sont liés par plusieurs points permettent une mise en perspective de la question de l'utilisation de l'architecture comme partie intégrante de l'image de marque entre 1890 et 1914.

Yenidze ou l'orientalisme obligé

Le comptoir des tabacs Yenidze, construit à Dresde en 1907 par l'architecte Martin Hammitzch ^{29/} pour l'industriel Hugo Zietz, évoque une forme d'exotisme très proche de celle que Vaissier a mise en œuvre à Roubaix. L'usine, parallélépipède à la trame de béton rationnelle, s'enveloppe d'un décor turco-ottoman multipliant les arcs outrepassés, les



minarets et se couronne d'un splendide dôme de verre de vingt mètres de haut. Le bâtiment sera très vite surnommé « Tabakmoschee » et sera la plus grande usine de cigarettes d'Allemagne jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale ³⁰/. Il y a évidemment une certaine logique à évoquer la Turquie lorsqu'il s'agit de tabac puisqu'à cette époque, elle est un des premiers pays exportateurs mondiaux, en relation privilégiée avec l'Allemagne. Le mot Yenidze vient d'ailleurs d'un petit village de Turquie : il y a donc une cohérence totale entre le nom de la marque, son activité, son fournisseur principal et l'architecture de l'usine.

Hugo Zietz est un personnage socialement très avancé — il fera bénéficier ses ouvriers de nombreux aménagements de confort exceptionnels (comme douches, salles de repos, journaux gratuits, etc.) — mais c'est aussi un homme d'affaire avisé à qui n'échappe pas le développement publicitaire. L'exotisme de son bâtiment a également pour lui l'avantage d'être en contraste total avec les bâtiments baroques de la ville, et notamment les dômes des églises. Sans pouvoir déterminer l'influence possible du palais du Congo, Zietz emploie la même idée que Vaissier et éclaire son dôme à l'électricité par des lampes à arc, alimentées par une machine à vapeur uniquement dévolue à cet effet. La maîtrise de l'architecture à des fins spectaculaires s'accompagne évidemment de campagnes publicitaires ad hoc. Nous trouvons donc les inévitables cartes postales, en couleur ou en noir et blanc, qui associent l'usine à la voie ferrée. Comme pour le palais du Congo, rien ne prouve que ce soit l'entreprise qui ait pris l'initiative de ces images (prises de vue depuis l'espace public), mais toujours est-il que celle-ci va communiquer sur l'événement que constitue l'achèvement de l'usine.

Dans une publicité des années 1910 (ill. 4), « Neubau » indique que le bâtiment vient d'être construit. En outre, on apprend qu'il est la plus grande usine de fabrication de cigarettes d'Allemagne ; au premier plan, on n'oublie pas de signaler la proximité du chemin de fer. La spécialité de l'usine est la marque « Salam aleikum » qui renforce si

besoin la connotation orientale. À la suite, les publicités vanteront les mérites de la marque en utilisant le plus souvent l'image du bâtiment à la silhouette aisément reconnaissable. On retrouvera la « Tabakmoschee » sur des boîtes à cigarettes ou des affiches. Certaines de ces évocations graphiques pousseront même l'abstraction, ou la synthèse, assez loin puisque l'on verra des lithographies en couleur ne reprendre qu'une partie du vocabulaire du dôme de verre coloré, dans une composition libre. Le caractère lumineux du dôme est devenu un signe suffisant, un résumé du bâtiment entier et de la marque qu'il abrite.

Si ces images d'illustrateurs renforcent l'idée que les représentations de l'architecture échappent très vite aux architectes, il est une autre catégorie d'images qui se situe à la connexion de domaines multiples et complémentaires. Dans le cas des usines, les photographies d'architecture habitée, « vivante », répondent au moins à trois objectifs : rendre compte de la réalité technique du travail (rapport de l'homme à l'espace et aux machines, particularités des appareils), de la réalité sociale (condition du travail, nature de la population, etc.), de l'espace même du travail, de son architecture (structure, éclairage, etc.). Une photographie conservée aux archives de Dresde nous montre l'intérieur d'une des salles de l'usine remplie d'ouvrières identiques sagement assises derrière de longues tables, dans une perspective impressionnante ³¹. L'espace de travail est baigné d'une belle lumière naturelle, la trame constructive en béton et ses grandes portées achèvent de donner au cliché un caractère d'efficacité totale : espace construit et organisation du travail allant de pair. Témoignage ethnologique ou social, ce type de prises de vue est aussi un outil de propagande commerciale qui véhicule une image de marque positive. Cette photographie en particulier montre aussi le contraste absolu entre l'intérieur et l'extérieur, tous deux optimisés pour atteindre des objectifs différents. De telles images sont assez récurrentes de la mise en valeur des nouvelles conditions du travail, et donc de l'architecture des entreprises et de son efficacité supposée.



Illustration 4

Publicité sur bristol, antérieure à 1914, coll. de l'auteur. La forme du dôme est empruntée à l'architecture turco-ottomane tandis que la trame des baies dévoile une structure porteuse rationnelle.

Les éléphants de M. Jacobsen

Carl Jacobsen, brasseur de son état et héritier de la marque imaginée à son nom, Carlsberg, fut, à son époque, le plus grand industriel que le Danemark ait jamais connu. Il fera édifier une série de bâtiments remarquables pour ses usines de Copenhague, en constante expansion depuis leur création en 1847 par son père ^{32/}. Pour leur construction, il fait appel à l'un des principaux acteurs de l'éclectisme au Danemark, l'architecte Vilhelm Dalherup (1836-1907). Celui-ci est l'auteur notamment de l'Opéra national et du théâtre de marionnettes de style chinois édifié dans le parc de loisir des Jardins de Tivoli ; deux bâtiments construits à Copenhague et inaugurés la même année, en 1874. Carl Jacobsen, sans doute déjà l'homme le plus riche du Danemark à cette époque, est un mécène éclairé. Il consa-

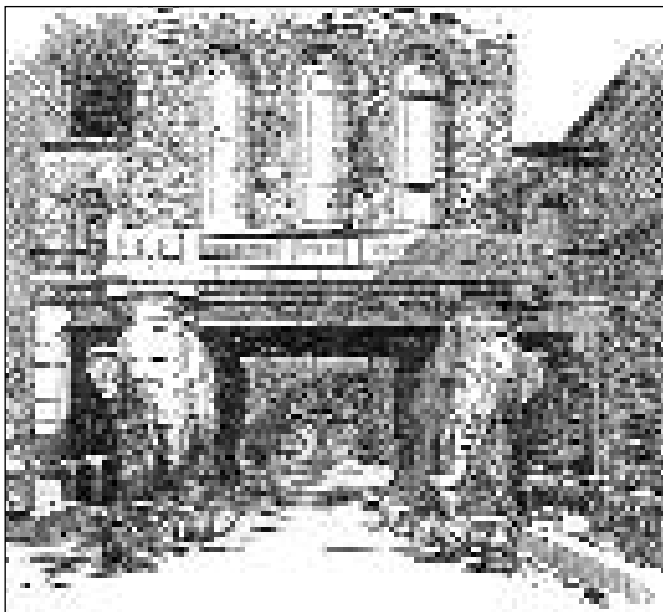
crera l'essentiel de sa fortune à la promotion des arts dans son pays et à la constitution d'une collection d'œuvres majeures^{33/}. C'est aussi un francophile convaincu qui voyage beaucoup, et qui, tout comme Vaissier, est présent dans la plupart des expositions universelles.

Par une concordance d'idées qui ne peut pas être qu'une simple coïncidence, Jacobsen réalise le rêve de Vaissier : se faire construire un bâtiment supporté par quatre éléphants^{34/}. L'idée peut sembler saugrenue, cependant c'est un thème récurrent dans le monde architectural entre 1880 et 1900, relayé par la presse spécialisée ou populaire^{35/}. Ce qui n'est pas réalisé à Tourcoing en 1892, est construit à Copenhague en 1901. Le bâtiment prend la forme d'une tour portée par quatre éléphants de granit, grandeur nature, qui ménagent un passage, spectaculaire entrée dans l'enceinte historique de l'entreprise. Cette tour abrite à l'époque des refroidisseurs et des réservoirs d'eau et occupe ainsi une fonction technique dans le procès du brassage. Le procédé architectural non conventionnel n'est en quelque sorte pas totalement gratuit, et ne possède pas le caractère artificiel des installations provisoires des grandes expositions commerciales. S'il n'est pas possible de déterminer dans le cadre de cette recherche les circonstances qui ont présidé à ce choix esthétique, la similarité des idées liant Vaissier à Jacobsen plaide pour la reconnaissance par les industriels de l'architecture comme un vecteur d'images fortes, marquantes.

Il va de soi que l'expansion économique des brasseries Carlsberg ne s'est pas faite sans publicité. L'entreprise a communiqué, et en plusieurs langues, sur son architecture. Une plaquette publicitaire de 1927^{36/}, en français, rend compte de l'histoire des brasseries et des actions culturelles et sociales de ses créateurs à travers l'architecture des usines, maisons ouvrières ou monuments édifiés par Jacobsen père et fils. Le principe de l'ouvrage est simple et systématique : une gravure, toujours en noir et blanc, placée en haut de la feuille, est accompagnée d'un petit texte dans lequel sont nommés les architectes, données les dates

Illustration 5

Extrait de *Les brasseries de Carlsberg, Copenhague, Levinson Junr, 1927, p. 22, coll. de l'auteur.*
 À l'heure de la reproduction photographique à grande échelle, la direction commerciale décide de confier à deux artistes danois (W. Glud et F. Kraul) les illustrations en gravure sur bois de cette plaquette promotionnelle, dans une logique de mécénat propre à la firme.



et décrites les fonctions du bâtiment représenté (ill. 5). La tour aux éléphants y fait l'objet de trois présentations. Cet outil promotionnel assez rare est à mi-chemin de la plaquette professionnelle et du souvenir de voyage à acheter après une visite aux usines. Outre une valorisation de l'architecture de l'entreprise, on y trouve également les images attendues d'une grande firme : appareils de production performants et ouvriers au travail.

Yenidze ou Carlsberg, ces deux entreprises qui, contrairement aux Savons du Congo, ont perduré, ont eu le temps de développer une réelle stratégie de promotion par l'architecture de leurs bâtiments. En France, le cas de Vaissier ne fut évidemment pas isolé, et si d'autres firmes s'appuyèrent plus ou moins sur l'architecture de leurs usines, comme la biscuiterie Lefevre-Utile ³⁷, il en est une dont toute la stratégie communicationnelle dépendra de ses bâtiments : la liqueur Bénédictine, à Fécamp.

La Bénédictine, une abbaye fantasmée

L'étonnante et très spectaculaire architecture des bâtiments de la Bénédictine, construits entre 1888 et 1893, fut l'un des atouts qui firent la célébrité de la marque créée par Alexandre Legrand en 1863, par le biais de campagnes de publicité dont le support principal sera le bâtiment lui-même (ill. 6). Il faut reconnaître à Legrand un génie publicitaire, à l'image de celui de Vaissier, mais un génie qui va durer dans le temps, sans doute relayé par un des premiers services commerciaux du pays ³⁸. La production de la liqueur n'a jamais cessé, et la communication de l'entreprise continue de s'appuyer en partie sur son patrimoine bâti, toujours intact ³⁹.

Il n'y a pas d'explication totalement rationnelle au choix architectural ⁴⁰, si ce n'est que le commanditaire, ré-inventeur de la liqueur, désirait évoquer une abbaye puisque la recette d'origine venait d'un livre écrit par un moine de l'ancienne abbaye de Fécamp, détruite à la Révolution. Pour l'architecte, il y a donc un programme complexe à résoudre : évoquer une abbaye, ce qui réduit le choix architectural, construire à la mesure de la démesure des ambitions du propriétaire, collectionneur passionné et visiblement très riche, et en outre abriter des locaux technologiquement à la pointe du progrès, un musée, des bureaux et une habitation. Le bâtiment est visiblement conçu pour servir de support publicitaire par sa photogénie. Il sera ainsi décliné de toutes les façons possibles, sur des supports très différents, parfois de façon étonnante. Cette constance dans la diffusion d'images d'un bâtiment fut certainement la clef d'un succès commercial durable.

Ce qui rapproche les savons du Congo et la liqueur normande, c'est tout d'abord les séries de cartes postales dont des ensembles complets sont édités par l'entreprise elle-même à intervalles réguliers ⁴¹. Certaines séries comportent au moins dix-huit vues différentes et ne laissent rien de côté. Nous visitons de la sorte aussi bien le musée, les bureaux que les salles de distillation ou le hall d'entrée. Tout concourt à dire la démesure de l'entreprise et à légitimer par

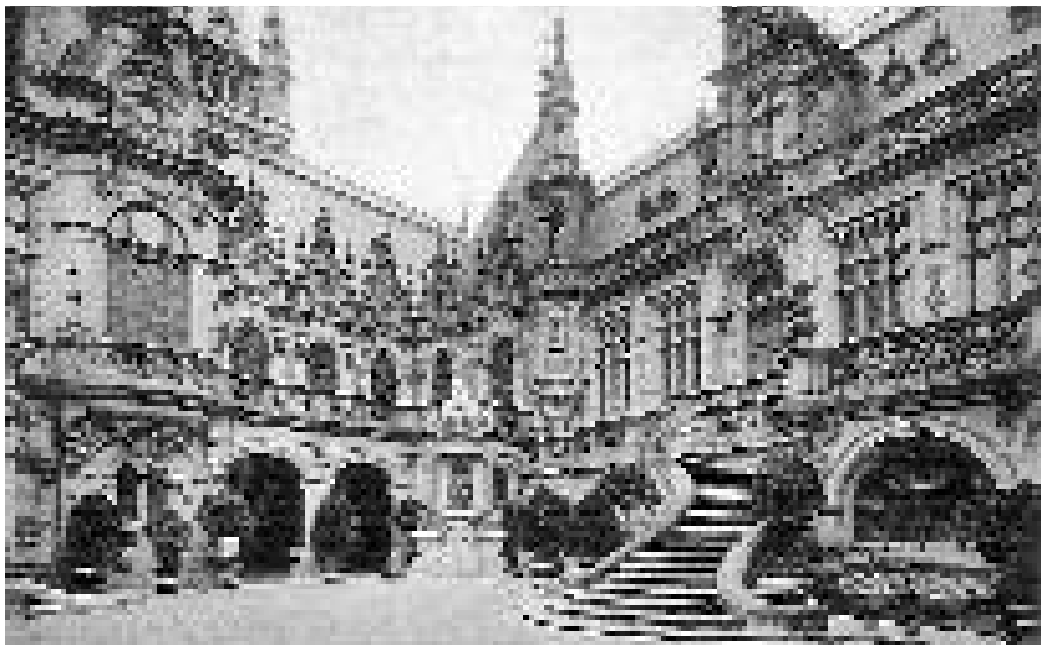


Illustration 6

La cour d'honneur de la Bénédicte. Carte postale (antérieure à 1914), coll. de l'auteur. L'usine n'est pas encore inscrite à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques, malgré la singularité architecturale du bâtiment et le rôle qu'elle a joué au cœur d'une stratégie commerciale française exemplaire.

une architecture historiciste de fantaisie une sorte d'abbaye fantasmée, bien plus évocatrice qu'une vraie : « L'authenticité vantée n'est pas historique, mais visuelle. »^{42/} L'habitation d'Alexandre Legrand fait elle-même l'objet de plusieurs cartes postales sous le titre assez laconique de « villa Bénédicte ». Cette demeure est une habitation entre grand hôtel particulier et villa suburbaine, traitée de telle sorte qu'elle s'homogénéise avec les locaux industriels d'une dimension et d'une richesse décorative difficilement dépassables. Sans s'effacer et bien qu'elle en fasse indéniablement partie^{43/}, cette habitation n'est cependant pas le point de mire de l'ensemble et se place en marge : c'est l'usine abbaye qui domine, à l'inverse de l'ensemble bâti des savonneries de Roubaix.

Le papier à en-tête (pour courriers ou factures) de l'entreprise Bénédicte répond à un autre objectif que les cartes postales. Utilisant un point de vue quasi-aérien, l'illus-

trateur montre l'arrière-plan urbain. En l'occurrence ici s'il n'y a pas de voies ferrées visibles, il y a un port avec des bateaux : les signes d'activités sont là et l'entreprise prouve qu'elle est connectée au monde. L'entreprise édite bien sûr des plaquettes publicitaires, comme celle publiée à l'occasion du cinquantenaire (1913) de la redécouverte de la formule de la liqueur et qui présente des vues des bâtiments en activité ⁴⁴/. D'autres plaquettes suivront, en français ou en langues étrangères, véhiculant selon les dates de publication et les pays destinataires, des images « adaptées » au goût du jour et aux publics visés ⁴⁵/.

Une extraordinaire diversité

La Bénédicte, profitant de la diversité des supports publicitaires qui fleurissent à la Belle Époque, s'empare de tout ce qu'elle peut et son image est fixée par exemple sur des buvards, reprenant de façon curieuse l'architecture du bâtiment. En effet, celui-ci est réduit à ses toits, de manière assez incongrue, soit par maladresse de l'illustrateur, soit plutôt parce que le bâtiment est déjà assez célèbre pour pouvoir être réduit à la silhouette mouvementée de sa toiture. Un autre support promotionnel tout à fait surprenant et exceptionnel est la maquette et l'utilisation qui en est faite. Plusieurs maquettes de la Bénédicte sont réalisées dont deux existent encore. Une carte postale montre celle qui a été fabriquée pour l'exposition universelle de 1900 (ill. 7). Elle est aujourd'hui exposée dans le musée Bénédicte, à l'intérieur du bâtiment lui-même ⁴⁶/. Que peut signifier la commande d'une maquette puis sa fixation sur une carte postale ? Ne peut-on considérer que ce type de produit est redondant par rapport aux photos du bâtiment réel dans son site ? La carte postale est chargée de maintenir le souvenir d'un moment (la visite de l'Exposition) et certains produits, dès cette époque, sont des exclusivités produites pour des événements particuliers ⁴⁷/. Jusqu'à une période récente, une autre de ces maquettes était exposée à la gare Saint-Lazare à Paris, invitant le voyageur à une escale alcoolisée à Fécamp. Cette maquette serait aujourd'hui présen-

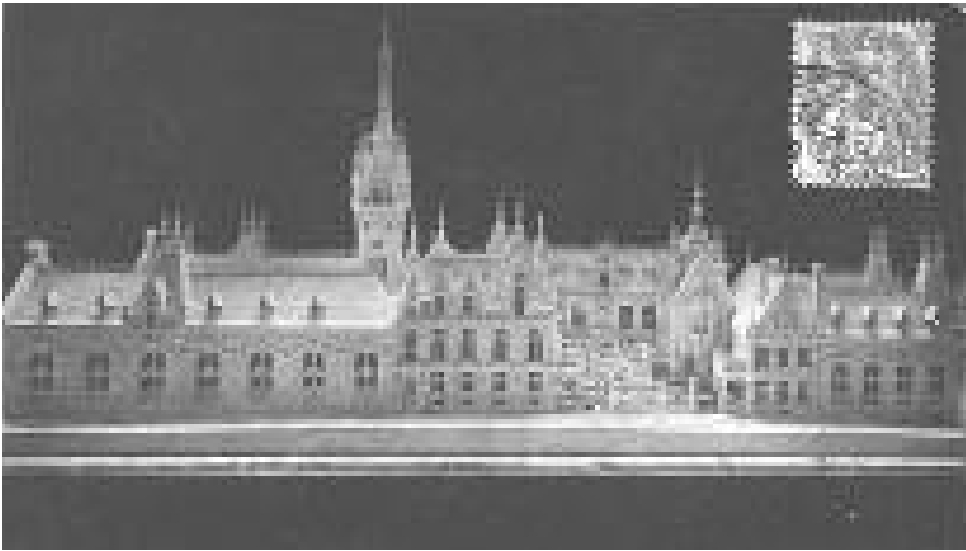


Illustration 7

Carte postale éditée lors de la présentation de la maquette de la Bénédicte à l'exposition universelle de 1900, coll. de l'auteur. La maison du directeur n'était pas incluse dans la maquette.

tée dans un relais autoroutier sur l'A13 ⁴⁸/. Pour l'Exposition de 1900, l'entreprise diffuse un autre produit spécifique : encore une carte postale, avec au recto une vue de Paris et au verso une vue très partielle du bâtiment de Fécamp ⁴⁹/. Il faut noter la présence au recto de la mention « imprimée à l'exposition par la Bénédicte » ; l'entreprise avait donc engagé des frais substantiels pour proposer en direct cet objet publicitaire. La firme n'oubliera pas non plus les vues habitées de ses bâtiments. À une vue ancienne de la salle d'étiquetage, associant la modernité d'une charpente mixte au travail essentiellement manuel et féminin, succèdent des images de guerre où l'on voit la même salle transformée en dispensaire. L'usage du bâtiment modifié pour la bonne cause cherche à révéler les valeurs (supposées) d'entraide de l'entreprise. La Bénédicte réunit ainsi, et ce dès avant 1914, toutes les composantes qui définissent la notion contemporaine d'image de marque. Nul doute que les savonneries du Congo auraient atteint une telle excellence si Victor Vaissier avait eu l'occasion de poursuivre son œuvre pionnière.

Les choix architecturaux et publicitaires de Victor Vaissier et Alexandre Legrand, bien qu'exemplaires dans leur adéquation, ne furent pas les seules expériences françaises et les pistes de recherches sont nombreuses. Si les Savons du Congo ou la Bénédictine cherchent à évoquer à la fois une forme de prestige et une origine supposée de leurs produits dans leur incarnation « architecturale », les maisons de champagne par exemple tentent un rapprochement identitaire avec leur clientèle. La veuve Pommery fera ainsi le choix d'une architecture « castelisée », non dans un style gothique rémois, mais en version Tudor plus proche de sa clientèle anglo-saxonne ⁵⁰/. Les champagnes Mercier, Perrier ou de Castellane développeront quant à eux une image de marque assimilant souvent les entrepôts et le « château » du propriétaire dans un dialogue architectural contrasté, entre luxe ostentatoire et efficacité technique. C'est peut-être là une spécificité française ou au moins continentale : ce rapport n'existe quasiment pas en Grande-Bretagne où les industriels se devaient d'avoir leurs demeures à la campagne, dans une logique sociale propre à ce pays ⁵¹/.

50

Dans l'extraordinaire prolifération d'images engendrée au début du siècle par ces firmes dynamiques, la modernité des représentations est un sujet en soi. Dès que les possibilités techniques de prises de vue évoluent, la publicité s'en empare et l'on trouve ainsi des vues panoramiques ou des photographies aériennes d'entreprises dès cette époque ⁵²/. Associé aux travaux des illustrateurs pour les en-têtes, les affiches, réclames dans les périodiques, etc., le corpus dans lequel l'architecture occupe très souvent le premier plan, prend alors une ampleur considérable. Comme dans le cas du palais du Congo, il faudrait pouvoir l'interroger en regard des ambitions spécifiques de chaque marque et de leur propre histoire.

- 1/** Nous retiendrons la définition que donne Yves Nacher, in *Architecture et images d'entreprises, nouvelles identités*, Liège, Mardaga/Institut Français d'Architecture, 1990, p.12. À savoir que l'identité d'une entreprise se perçoit par quatre composantes : le produit et ses qualités, l'architecture (environnement du produit) des lieux de production et de diffusion, les représentations physiques de l'entreprise et enfin son comportement social.
- 2/** Voir notamment, *Rassegna*, n°43, 1990 et Lionel Guyon, *Architecture et publicité*, Liège, Mardaga, 1990.
- 3/** D'après l'expression définie dans l'ouvrage éponyme, Lise Grenier, Hans Wieser-Benedetti, *Les châteaux de l'industrie*, Liège, Mardaga, 1979.
- 4/** Bernard Marrey, *Louis Bonnier, 1856-1946*, Liège, Mardaga/Institut Français d'Architecture, 1988. Le projet pour le pavillon des bouillons Duval, sorte de « marmitte géante » dont les ouvertures du rez-de-chaussée prennent la forme de bouches béantes, s'inscrit non sans humour dans la même veine d'inspiration (p. 51 et 209).
- 5/** Transformation datant de 1905. Voir Gérard Roussel Charny, « Ernest Sanson et Eugène H Schneider : un architecte et son commanditaire », in *Les Schneider, Le Creusot, une famille, une entreprise, une ville (1836-1960)*, Paris, Favard, Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 94-113. Voir aussi l'article de Caroline Matthieu, « Les Établissements Schneider et les Expositions Universelles », *ibid.*, pp. 236-259.
- 6/** Jean-Pierre Epron, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Norma, 1997, p.165.
- 7/** François Loyer, *Le siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1983, p.179.
- 8/** Didier Couval, « Réviser ses classiques : repères historiques », *Architecture et images d'entreprises, nouvelles identités, op. cit.*, p.37.
- 9/** Epron, *op. cit.*, p.23.
- 10/** *Ibid.*, p.289.
- 11/** Les deux maisons ont été inscrites à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques en 1987.
- 12/** Gilles Maury, « Le Palais du Congo : souvenirs d'un bâtiment excentrique ou les leçons des cartes postales », in « La réception de l'architecture », *Cahiers thématiques N°2*, Lille, École nationale d'architecture de Lille, 2002, pp.175-189.
- 13/** Comme en témoignent différents papiers à en-tête. Collection privée.
- 14/** Comme le montrent les portraits des représentants Vaissier à l'étranger dans l'Album chromolithographique conservé à la médiathèque Jean Lévy de Roubaix.
- 15/** L'usine Motte-Bossut à Roubaix, de part ses dimensions et l'esthétique médiévalisante de son enveloppe, reste le plus parfait exemple de cet investissement architectural du patronat local.
- 16/** Voir Gilles Maury, « Sur la piste des éléphants De l'Afrique à l'Inde, références orientales à la fin du XIX^e siècle : le cas du palais du Congo », in *L'Orient des architectes*, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence, 2006, pp. 175-190.
- 17/** François Loyer, « Ornement et caractère », in *Le siècle de l'éclectisme, Lille 1830-1930*, Paris-Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1979, p.84.
- 18/** Dès sa création, notamment par Henri Meurillon, *L'architecture et la construction dans le Nord*, N°5, mai 1897.
- 19/** À savoir Mouvaux au Nord, Tourcoing et Roubaix, Wasquehal et Ascq au Sud-Ouest.
- 20/** Fait que l'on déduit à la lecture d'un plan cadastral, mais que montre de façon plus évidente une carte postale.
- 21/** La première transformation a lieu avant 1900, puisqu'elle est visible sur la vue de l'usine publiée dans l'album publicitaire que Vaissier édite avant cette date. La seconde transformation n'a pas pu pour l'instant être datée.
- 22/** Cette particularité typologique aidera à la transformation de cet hôtel en Palais de justice de Roubaix, dès 1891.
- 23/** D'après le discours de Paul Sédille lors de la remise de la grande médaille d'argent pour l'architecture privée de la Société centrale des architectes français, paru dans *L'architecture et la construction dans le Nord*, n°7, juillet 1893.
- 24/** « Démocratiquement collective, subversivement intertextuelle, traditionnelle et moderniste, lyrique et prophylactique, la poésie des Savons du Congo mérite de figurer en bonne place dans le panthéon des lettres françaises. » Marc Angenot, *L'Œuvre*

poétique du Savon du Congo, Paris, Edition des Cendres, 1992, p.74.

25/ Voir par exemple « l'extrait de la corbeille mondaine », in *La chronique littéraire, artistique et théâtrale*, Journal lillois, numéro du 31 décembre 1893.

26/ Il est obligé de vendre son palais en 1906, mais il en reste locataire.

27/ Œuvre du compositeur roubaisien J. De Leeuw, collection du Centre d'histoire locale de Tourcoing.

28/ Voir Jeremy Cooper, *Victorian and Edwardian decor, from the Gothic Revival to Art Nouveau*, New-York, Abbeville Press, 1987, p.13.

29/ 1878-1945, auteur de *Der moderne Theaterbau*, paru en 1906.

30/ Il n'existe pas à notre connaissance d'études sérieuses sur ce bâtiment. Les informations essentielles sont tirées d'un reportage du *Frankfurter Allgemeine Magazine* du 22 novembre 1991. Je remercie Heidrun Facon pour les traductions. L'usine, revendue après la réunification, a été réhabilitée en 1997 et abrite bureaux, restaurant et discothèque.

31/ Visible sur le site <http://fotothek.slub-dresden.de> ; taper « Yenidze » dans « recherche », puis cliquer sur « 1. Stadtgeschichte Dresden ».

32/ Pour une biographie de Carl Jacobsen (1842-1914), voir Kristof Glamann, *Beer and Marble*, Copenhague, Gyldendal, 1996.

33/ Le musée des Beaux-Arts de Copenhague, la Ny Glyptotek, a été financé par l'industriel pour abriter sa collection d'œuvres d'art, avant de léguer l'ensemble au royaume. Il commanda des œuvres à Rodin, acheta de nombreux tableaux impressionnistes et des antiquités grecques ; c'est également lui qui fera don à sa ville de la statue la « Petite Sirène ».

34/ Comme le rapporte François Loyer par une source non identifiée dans *Ornement et caractère, op. cit.* Vaissier tenait visiblement beaucoup à l'idée, puisque l'éléphant est omniprésent dans la décoration du palais.

35/ Cf. Maury, « Sur la piste des éléphants... », *op. cit.*

36/ *Carlsberg Bryggerierne (Les brasseries de Carlsberg)*, Copenhague, Levinson Junj, 1927. Collection de l'auteur.

37/ Sous la direction de Coralie Desbois, *L'industriel et les artistes, Lefevre-Utile à Nantes*, Nantes, MENO, 1999.

38/ Il n'a pas été possible pour l'instant de vérifier dans les archives existantes de la société comment fonctionnait cette branche.

39/ Voir le site www.Benedictine.fr qui propose une visite virtuelle des salles historiques.

40/ D'après Manolita Fréret-Filippi qui traite abondamment le sujet dans sa thèse sur Camille Albert, soutenue le 4 février 2004 à Versailles sous la direction de François Loyer, *Un historicisme régional sous la IIIe République : Camille Albert (1852-1942), architecte de la ville de Fécamp*.

41/ Cf. ill. 6, extraite d'une série datant du début du siècle. Il en existe une plus courante éditée après 1920 et d'autres après 1945. Coll. de l'auteur.

42/ Umberto Eco, « Les crèches de Satan », in *La guerre du Faux*, Paris, Grasset, 1985, p.33. Ce que dit Eco des musées de cire américains, des motels thématiques ou des « châteaux enchantés » s'applique avec bonheur aux architectures commerciales occidentales : l'imagerie mise en place en fonction d'un thème se doit d'être « vraie » mais aussi performante, c'est-à-dire neuve, solide, bien loin d'un critère d'authenticité muséographique.

43/ Tous les courriers ou factures en notre possession, du moins ceux d'avant 1945, montrent l'usine avec la maison.

44/ Anonyme, *Une visite à la Benedictine, Fécamp*, 1913. Cette plaquette est rééditée plusieurs fois pendant la Première Guerre mondiale et mentionne les morts tombés au champ d'honneur. Coll. de l'auteur.

45/ Comme la plaquette *Benedictine, liqueur D.O.M.*, (s.d., Circa, 1940) en anglais et destinée au bureau de New-York. Les dessins atteignent un degré allégorique rare. Coll. de l'auteur.

46/ Mise en abîme qui pourrait être interrogée en soi, mais le cas n'est pas isolé (cf. Pierrefonds).

47/ Vaissier d'ailleurs fera son chant du cygne à cette même exposition avec une exclu-

sivité assez prétentieuse : le parfum « Royal Vaissier » proposé dans un lourd flacon en Baccarat.

48/ D'après la communication faite par Manolita Fréret-Filippi au colloque de l'I.N.H.A. 31 août-4 septembre 2005 : « Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines ».

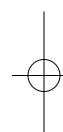
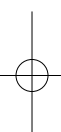
49/ Il en existe plusieurs variations, avec des vues différentes sur les deux faces. Coll. de l'auteur.

50/ Voir Florence Michel, « Les maisons de champagne », in *Monuments Historiques*, « Champagne-Ardenne », n°145, juin-juillet 1986, pp.70-76.

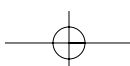
51/ Voir à ce sujet Mark Girouard, *The Victorian country house*, New-Haven, Yale University Press, 1979.

52/ Comme pour les champagnes Pommery qui s'en servent pour différentes cartes postales ou listes de prix.

Edified at the end of 19th century, the mansion of the soap-manufacturer Victor Vaissier, the Palace of Congo, was completely out of step with the surrounding industrial landscape in the Lille metropolis. With its Indo-Saracenic style, this construction had an ambiguous status, between architecture and advertising, between the private and public spheres. It was, in fact, an emerging sign of the « brand image » notion. Comparing this Palace with other French or international architectures of the same period speaks in favor of this notion as a new key for the architectural practice. (traduction de l'auteur, revue par Catherine Blain)



Ci-dessus : Fontaine du Gros Horloge, copie datant de 1933. **Ci-dessous :** Ancienne Comédie, détail du décor restitué.



Historiographie, réception et restaurations de deux architectures des années 1730 : la fontaine du Gros Horloge à Rouen et la façade de l'Ancienne Comédie à Avignon

Franca Malservisi

55

L'étude de l'histoire de la restauration permet d'approfondir le questionnement sur le rôle de l'histoire de l'architecture dans la préservation de son principal objet d'étude, les édifices historiques. Les deux exemples présentés sont deux monuments de petites dimensions presque contemporains. Tout en étant classés Monuments historiques, ces deux édifices n'ont pas jusqu'à aujourd'hui bénéficié d'un travail historique spécifique. Dans les ouvrages sur Rouen et Avignon, ces monuments ont été commentés avec des jugements sommaires, l'intérêt des historiens s'étant principalement cantonné aux dates de construction, à la commande et aux données biographiques concernant leurs architectes. Pour mieux comprendre la vision que les savants et un public plus large ont pu avoir de ces constructions, il est intéressant d'analyser les comportements de conservation qu'elles ont suscités. Cette analyse dresse ici le constat amer de l'impact irréversible qu'une vision réductrice des édifices historiques peut avoir sur leur configuration matérielle.

La fontaine du Gros Horloge à Rouen

Le site du Gros Horloge est formé par plusieurs constructions commanditées par la municipalité de Rouen et adossées au beffroi de l'ancienne maison communale. Cet ensemble comprend :

- Le corps de passage qui enjambe la rue du Gros Horloge formé par une arche en pierre sculptée surmontée d'un pavillon en pan-de-bois. Sur les deux faces du pavillon trouvent place les imposants cadrans de l'horloge communale. Cet édifice, daté de la première moitié du XVI^e siècle ^{1/}, a été restauré vers 1890.

- La boutique en pierre, construite en même temps que le Gros Horloge et rehaussée au XVII^e siècle par deux niveaux en bois.

- La fontaine, dite « du Gros Horloge », construite à partir de 1733 et logée dans l'angle rentrant situé au croisement entre la rue du Gros Horloge et la rue des Vergetiers (ill. 1).

Cet ensemble, actuellement classé sous la dénomination « Gros Horloge et fontaine », fut inclus en deux temps dans le champ des monuments historiques. D'abord le pavillon et la boutique, inclus dans la liste de 1862 ^{2/}, et ensuite la fontaine, incluse dans la liste de 1889 ^{3/}. La dénomination commune adoptée lors du classement de la fontaine montre l'évidence d'une relation entre les différentes parties de cet ensemble monumental. Constituant depuis toujours un lieu majeur de la ville, l'ensemble du Gros Horloge étonna les archéologues, les historiens et les acteurs du service des Monuments historiques par sa cohérence difficilement explicable selon les catégories critiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Quelques textes, autour de 1900, montrent la volonté de souligner cette articulation d'architectures qui conservent une échelle commune malgré des approches formelles différentes. Avec lucidité, Jules Adeline (1897) apprécie les superpositions « franches et loyales » des siècles précédents qu'il regrette de voir disparaître dans les nouveaux aménagements « troublés que nous sommes par le spectre de l'unité architecturale » ^{4/}. Camille Enlart (1906) admire « une véritable harmonie de styles ailleurs ennemis » ^{5/}.

Illustration 1
 Vue de la fontaine
 du Gros Horloge
 aujourd'hui
 (cliché F. Malservisi).



Le classement du Gros Horloge proprement dit répondait à une reconnaissance partagée de la valeur historique et artistique de l'arche et des cadrans en plomb. Les motivations de l'insertion de la fontaine dans la liste de 1889 sont moins claires. Ce classement fut vraisemblablement la conséquence du nouvel intérêt pour l'ensemble du site suscité par la réalisation des moulages de l'arche et de la fontaine pour le Musée de sculpture comparée (1888-1889) ^{6/}. Cette nouvelle attention doit beaucoup à la figure du rouennais Alfred Darcel ^{7/} qui avait proposé en 1887 le moulage de l'arche pour compléter la collection du Musée de sculpture comparée, lors de son agrandissement. Au sujet de la fontaine, Darcel envisageait initialement de réaliser uniquement un surmoulage du groupe central mais, une fois sur place, l'atelier Pouzadou fut chargé d'exécuter le surmoulage de l'ensemble de la fontaine ^{8/}.

Il s'agit donc d'un classement presque fortuit, lié à une apparente notoriété acquise par la fontaine grâce à l'intégration de son moulage à la collection du musée au palais du Trocadéro. En effet, si la cohérence de l'ensemble monumental avait été reconnue, la fontaine a continué, au moins jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle, à être soumise à des jugements marqués par une attitude condescendante envers l'architecture de la première moitié du XVIII^e siècle. Les adjectifs de *gracieux* et *charmant* reviennent constamment dans les descriptions de ce petit monument réalisé par l'architecte-sculpteur Jean-Pierre Defrance à partir de 1733.

Témoignage d'une politique modeste de renouvellement urbain, la fontaine du Gros Horloge a fait l'objet d'une reconnaissance mitigée. La fontaine a pu être appréciée pour la « bonne » exécution de l'ensemble par La Quérière en 1864, malgré son « genre faux et maniéré » lié plus particulièrement au sujet mythologique du groupe central ^{9/}. En 1920, la fontaine « pittoresque et gracieuse » ne fait pas l'objet d'un commentaire plus détaillé de la part de Dubosc qui s'intéresse principalement au contexte de la commande ^{10/}. Encore en 1930, le sujet des amours d'Alphée et Aréthuse,

imposé à Defrance après la présentation d'un premier projet représentant un plus sérieux baptême de Clovis ¹¹/, restait le signe du goût « maniéré et suranné » de l'époque de construction pour Alfred Cerné ¹²/. Dans les paragraphes concernant la fontaine, repérables dans les publications sur les monuments de Rouen, le récit du changement du sujet de la sculpture du groupe central prend une place prépondérante alors que le jugement sur la valeur artistique de la fontaine n'est pas vraiment développé.

En 1907 furent publiées des informations intéressantes concernant la vie et la carrière de Defrance (1694-1768). La réalisation de la fontaine du Gros Horloge avait été confiée par la municipalité à Jean-Pierre Defrance, architecte-sculpteur rouennais dont la longue carrière de décorateur et d'architecte incluait déjà au début des années 1730 de nombreuses interventions dans les églises de la ville : réaménagements, réparations, réalisation de nouveaux décors intérieurs. Appartenant vraisemblablement à cette catégorie d'artistes capables aussi bien de définir des travaux de reprise structurale de couvrements voûtés que de concevoir un retable ou de réaliser des sculptures, Defrance semble être responsable de l'ensemble de la fontaine, de ses dispositions architecturales comme de son appareil décoratif ¹³/. Malgré ces précisions, le regard porté sur la fontaine ne changea pas sensiblement et resta marqué par une séparation entre l'appréciation de l'ensemble et celle de la sculpture.

Alors qu'elle ne profitait que d'une reconnaissance relativement fragile de sa valeur artistique, la fontaine allait être touchée par une importante dégradation des parties sculptées. Déjà en 1863, la statuaire montre quelques dégradations ¹⁴/. Le groupe central, représentant le mythe d'Alphée et d'Aréthuse, a toujours été particulièrement exposé aux intempéries. Recevant les eaux de pluie de la tour du beffroi, les sculptures en pierre calcaire montraient, dès la fin du XIX^e siècle, des dégradations importantes liées, notamment, à l'atmosphère particulièrement polluée de Rouen. Une accélération considérable de la dégradation de la qualité de l'air s'était vérifiée à la fin du XIX^e siècle. Entre 1900

et 1950, la détérioration des pierres due au fort développement industriel et aux installations de chauffage a touché l'ensemble des monuments de la ville.

Une première intervention concernant les figures sculptées fut déclenchée, en 1894, par la chute accidentelle d'un morceau de pierre provenant du beffroi sur la cuisse de l'Aréthuse ^{15/}. Dans son rapport, l'architecte en chef des Monuments historiques, Louis Sauvageot ^{16/}, parle de « pierre avariée » et prévoit des difficultés pour liaisonner un éventuel bloc de remplacement à la pierre conservée, friable et saturée d'eau. L'architecte concluait en proposant de procéder uniquement à un nettoyage, à un brossage, et de cirer et patiner la surface épaufrée. La commission des Monuments historiques approuva la proposition de l'architecte ^{17/} et on procéda à une reprise ponctuelle.

En 1910, le problème se présenta de nouveau car les altérations s'étaient étendues : l'Aréthuse avait perdu un bras et les dégradations s'élargissaient aux amours du couronnement. Dans un rapport, le nouvel architecte en chef des Monuments historiques, Lefort ^{18/}, expliqua l'état des statues par un hiver très pluvieux et la formation de mousses. Il proposa le remplacement de toutes les parties détériorées à partir du moulage de la fontaine exposé au Musée de sculpture comparée et, pour conclure, il justifia la perte d'authenticité qu'allait subir le monument suite au remplacement en affirmant que l'œuvre de Defrance ainsi dégradée n'était « déjà plus authentique » ^{19/}. L'inspecteur Selmersheim ^{20/}, rapporteur du projet à la commission des Monuments historiques, approuva l'analyse de l'architecte en chef, mais refusa toute « réfection de figures sculptées », sans rentrer dans le détail des motivations de sa position. La commission finit par accepter une position de compromis : il fallait consolider l'ensemble et refaire le bras de l'Aréthuse ^{21/}. En cours de travaux, le projet fut plusieurs fois révisé à la baisse car même le remplacement du bras fut jugé impossible à cause de l'altération de l'ensemble du groupe. L'architecte en chef Lefort et la municipalité continuèrent à demander l'accord pour la réfection des parties

sculptées détériorées. Finalement la commission, qui ne pouvait plus se limiter à refuser toute intervention, proposa une approche scientifique. Un biologiste de l'institut Pasteur, le docteur Pinoy, fut chargé en 1913 d'étudier les « meilleurs procédés à employer pour la destruction des végétations parasites, ainsi que pour le durcissement et la protection contre l'action du temps de certains édifices classés »^{22/}. La guerre vint malheureusement interrompre son analyse.

La question de la dégradation de la pierre fut reposée, en 1924, par une municipalité qui redoutait l'effet de la vue de la fontaine, « spectacle lamentable du désintéressement des pouvoirs publics »^{23/}. La même année, il fut procédé à un « fluatage »^{24/} des parements pour essayer de ralentir les altérations. En 1928, un courrier de l'architecte en chef des Monuments historiques reposa la question, car le « fluatage » n'avait pas donné de résultats satisfaisants. Une nouvelle étude fut confiée en 1928 à un laboratoire de Rouen. Les conclusions de cette expertise confirmèrent les hypothèses provisoires que le biologiste Pinoy avait transmises quelques années auparavant^{25/} : il s'agissait d'altération du calcaire coquillé par les pluies acides dues aux vapeurs émises par les usines^{26/}. Aucune solution n'était pourtant envisageable car le taux d'acide sulfurique dans l'atmosphère ne pouvait qu'augmenter et qu'aucun procédé n'avait encore été développé. En 1929, suite à la visite d'une délégation de membres de la commission des Monuments historiques, les amours du couronnement furent déposés pour éviter des chutes de pierres^{27/}. Parallèlement, ne pouvant proposer de solution alternative, la commission finit par donner son accord à la réfection des sculptures détériorées. La réalisation et la mise en œuvre des nouvelles sculptures réalisées en taille directe d'après le moulage eurent lieu entre 1933 et 1935, sous la direction de l'architecte en chef André Collin^{28/}.

Ce récit peut être interprété comme l'histoire d'une séquence inévitable de dégradation progressive et de réintégration des parties abîmées. Ce n'est pas si simple. Il faut

souligner que l'existence du moulage a constitué une excuse pour éviter toute intervention de restauration partielle, le simulacre de l'œuvre authentique étant conservé ailleurs. Les décisions successives de la commission des Monuments historiques expriment toujours une préférence pour un état uniforme de la fontaine (sans matériaux et éléments disparates). Enfin, aucune couverture provisoire ne fut réalisée, alors qu'elle constituait la seule solution pour arrêter la dégradation ; cette intervention avait pourtant été envisagée dès 1864 par La Quérière ²⁹. La réalisation de la copie du groupe central confirme que l'attachement à l'authenticité de la sculpture exprimé dans quelques déclarations de la commission ne correspond pas à une reconnaissance de la valeur de l'œuvre de DeFrance. La décision de refuser « toute espèce de réfection de figures sculptées » en 1910 et la décision d'approuver la réfection de l'ensemble du groupe central en 1930, ne furent prises qu'en fonction du seul état de décomposition de l'œuvre.

Si le premier refus avait été réellement motivé par un respect de l'œuvre sculptée et la préservation de son intégrité matérielle, il aurait été logique de la part de la commission de contrôler la réalisation de la copie. Au contraire, le remplacement des figures sculptées par des copies en pierre fut exécuté, en 1933, sans une attention particulière aux facteurs qui peuvent influencer ce type de réalisation. La capacité du sculpteur, la quantité des prises de points, l'exécution d'essais avant la sculpture définitive, n'ont pas fait l'objet d'un débat ou d'une définition précise. Le résultat obtenu comporte l'insertion d'une réplique maladroite qui devient caricaturale quand on prend la peine de la comparer à la copie conservée au Trocadéro. La mise en parallèle des photos du moulage (ill. 2) conservé au musée des Monuments français (ancien Musée de sculpture comparée) et de celles de l'état actuel de la fontaine (ill. 3) est explicite. Les différences dans le traitement des drapés, dans le mouvement des corps et dans le modelé, manifestent combien la réception du monument de DeFrance continuait à être marquée par une faible appréciation du décor sculpté. Une copie plus

Illustration 2

*Moulage de la fontaine
du Gros Horloge conservé au
musée des Monuments français,
détails de la figure de l'Alphée
(cliché F. Malservisi).*



fidèle aurait été possible mais elle aurait demandé des crédits et des délais plus importants. En effet, si les copies de sculptures réalisées par des faussaires ont pu parfois induire en erreur les plus grands experts, c'est aussi parce qu'elles ont été réalisées après maints essais et études.

Le groupe central était vraisemblablement encore considéré « d'une médiocre élégance et d'une exécution très fai-

ble »^{30/}. Ce jugement de Camille Enlart de 1906 restait d'actualité au début des années 1930, quand l'appréciation de l'ensemble monumental du Gros Horloge n'entamait pas un regard méfiant envers le groupe de l'Alphée et d'Aréthuse, divinités qui « sont venues se morfondre, se décrépiter contre le vieux beffroi »^{31/}. L'attitude de la commission exprime le type de reconnaissance réservé à la fontaine de Defrance : ce monument doit être préservé en tant qu'élément d'un décor urbain et non pour sa valeur artistique propre. Cette attitude était partagée car le résultat du remplacement de la sculpture n'a apparemment pas fait l'objet de critiques. Dans une thèse de l'École du Louvre soutenue en 1939 sur un sculpteur de Rouen du XVIII^e, l'éloge de la fontaine ne comporte pourtant aucun commentaire sur la réfection du groupe central^{32/}. L'acceptation sans questionnement de la copie est reprise dans une brochure récente (1982) où l'on parle d'« une habile reconstitution que nous pouvons admirer en toute quiétude »^{33/}.

Regardée de près, l'insertion de la copie (ill. 3) réalisée en 1933 paraît pourtant bien inquiétante. Elle nie la valeur esthétique de l'œuvre de Defrance et détruit le jeu subtil entre architecture et décor sculpté qui caractérisait la fontaine. Fontaine sans bassin, la construction du XVIII^e siècle avait été posée comme un paravent en pierre sur les architectures préexistantes. Elle s'inscrivait dans l'ensemble du Gros Horloge par le respect des hauteurs de corniche, la profusion des parties sculptées, les dorures et les polychromies^{34/}. Avec la compénétration entre les éléments usuels de l'architecture des fontaines (attributs marins des bas-reliefs qui décorent les pilastres, bossage un-sur-deux à stalactites), et les baies simples ou à balconnets de l'architecture domestique, Defrance réalise un édifice à la fois utilitaire, monumental et privé. L'exercice est riche malgré les dimensions réduites. Les quatre baies qui s'ouvrent réellement sur les édifices attenants font de ces façades décorées la préfiguration d'une modernisation possible des maisons de la ville en même temps que le cadre nécessaire au groupe central.

Illustration 3

*Fontaine du Gros Horloge,
détails de la figure de l'Alphée,
état actuel de la copie
réalisée dans les années 1930
(cliché F. Malservisi).*



La façade dite de l'Ancienne Comédie

L'analyse du sort d'un autre petit monument presque contemporain fournit des éléments complémentaires sur l'accueil réservé à la sculpture architecturale. La façade, dite « de l'Ancienne Comédie », est le vestige d'une salle de théâtre achevée en 1734 par l'architecte Thomas Lainée. Cet architecte était, comme Defrance, un sculpteur-architecte. Il commença sa carrière comme sculpteur-ornemaniste travaillant pour les Bâtiments du roi ^{35/}. Après avoir quitté Paris en 1712, il s'installa en Avignon où il entama une nouvelle carrière de décorateur et d'architecte. Quand les travaux du théâtre lui furent confiés, Thomas Lainée était connu à Avignon pour divers projets de décoration intérieure ^{36/}. Sa carrière a été peu étudiée. Il reste toujours difficile de juger l'œuvre d'un artiste qui a été actif dans plusieurs domaines, car chacun est analysé par des spécialistes différents ^{37/}.

Le projet de la Comédie comportait l'aménagement d'une salle et d'une scène en bois dans le volume d'un ancien jeu de paume et la mise en œuvre d'une nouvelle façade en pierre de taille. Les dispositions de la salle ne paraissent pas avoir présenté de caractères novateurs. La construction de la façade, au contraire, n'avait pas vraiment de précédents : elle fut une des premières façades de théâtre en France et est un des rares exemples conservés de façade de théâtre datant d'avant 1750 ^{38/}. Le projet de Lainée constitue une tentative précoce de composer l'aspect extérieur de ce nouvel édifice public : le théâtre urbain. La période d'utilisation de la salle de théâtre fut de courte durée. En 1785, les dispositions intérieures furent modifiées ^{39/} et en 1825, la salle fut désaffectée suite à la construction d'un nouveau théâtre ^{40/}. L'édifice fut vendu, transformé en hôtel et ensuite en logements, avec des commerces au rez-de-chaussée ^{41/}.

Pour permettre ces réaffectations, les aménagements intérieurs de la salle et les décors furent démolis. La façade subit elle aussi des transformations : les tableaux sculptés des trumeaux furent bûchés pour faire place à trois niveaux de baies, les parties moulurées et sculptées du dessus-de-porte furent supprimées pour créer également trois niveaux d'ou-



Illustration 4

Vue actuelle du fronton de l'Ancienne Comédie. (cliché F. Malservis).

verture. Seule la tête d'Apollon rayonnante du fronton et l'ordonnance de pilastres ioniques furent conservés (ill. 4). L'existence des vestiges de cette ancienne salle devint une de ces anecdotes que les guides touristiques et les ouvrages historiques se plaisaient à citer pour rappeler les revers de fortune que peut subir le bâti ancien. La façade de l'Ancienne Comédie ainsi appauvrie ne pouvait avoir, dans la redécouverte progressive du patrimoine avignonnais, qu'une place très secondaire. Et ce, d'autant plus que la première configuration de la façade du théâtre était inconnue et que l'architecte qui l'avait conçue avait été oublié. Les dispositions avant le percement des baies ne sont reproduites dans aucun document iconographique : les plans de Lainée n'ont pas été conservés et aucune gravure ou dessin connu ne représente la façade de l'Ancienne Comédie.

En 1909, parut un article rédigé par l'archiviste du département, Duhamel, sur l'histoire de l'activité théâtrale à Avignon. Il reproduisait, comme pièce justificative, le devis de sculpture établi pour la construction du théâtre ⁴². Cette publication permit de prendre conscience des pertes subies par l'édifice après la fermeture de la salle de spectacle ⁴³. Ce n'est qu'en 1923, après la publication dans les *Mémoires de l'Académie de Vaucluse* d'un article consacré à la vie et aux œuvres de Thomas Lainée, que l'on commença à s'intéresser de plus près au sort des vestiges de l'Ancienne Comédie. Cependant, les rares commentaires sur la façade restaient des appréciations non étayées, car aucune autre étude spécifique n'était venue interpréter la documentation présentée dans les articles de 1909 et 1923. En 1930, dans son livre sur la Cité des papes, Joseph Girard (conservateur du musée Calvet) interprétait cette façade de Lainée comme l'expression d'une fidélité « à la majesté classique », selon lui typiquement avignonnaise ⁴⁴. L'étude de l'architecture provençale est restée longtemps marquée par l'idée d'une alternance entre deux influences opposées : l'Italienne et la Française (ou mieux la Parisienne). Si cette réduction de la richesse de la création architecturale a été réfutée depuis le début des années 1970, on ne peut que constater la permanence de stéréotypes ⁴⁵. Les jugements sur la façade de l'Ancienne Comédie reflètent cette situation : quand l'auteur base ses affirmations sur l'état existant, la façade est une expression du « classicisme avignonnais », et dès qu'on commence à s'intéresser au décor sculpté disparu, elle devient une expression du « baroque » (ou du rococo).

En 1931, le classement de la façade fut proposé en accord avec la propriétaire de l'édifice. Le rapport à la commission de l'architecte en chef des Monuments historiques, Henri Nodet (fils), motivait la demande par la nécessité de protéger l'édifice de modifications ultérieures et par la volonté « de limiter l'abus de réclames et d'enseignes commerciales qui déshonorent cette façade ». L'architecte basait la reconnaissance de la valeur de la façade sur le devis de sculpture de 1733 qui donnait une idée de la richesse de la

décoration disparue ^{46/}. Après l'approbation du classement en 1931, la façade de l'Ancienne Comédie ne sera plus modifiée pendant presque un demi-siècle. Propriété privée, la façade continua à être couverte d'enseignes publicitaires, persévérant dans son rôle de symbole de la profanation monumentale d'Avignon ^{47/}. La ville intra-muros avait été délaissée au cours du XIX^e siècle et cette déchéance n'avait fait que s'accroître dans la première moitié du XX^e siècle. Au début des années 1930, un long processus de reconquête urbaine commence avec les premières démolitions dans le quartier de la Balance. L'Ancienne Comédie ne fut pas touchée directement par les profondes transformations de ce quartier proche, mais son aspect délabré ne devint que plus frappant avec la rénovation progressive de cet îlot insalubre, devenu « secteur sauvegardé » à partir de 1964.

En 1977, l'État lança une politique de soutien au développement des villes moyennes ^{48/}. Parmi les domaines d'intervention, le volet culturel prenait une place importante et le patrimoine architectural constituait une « réserve de spécificité » à exploiter. La ville d'Avignon était déjà engagée dans une stratégie de réinvestissement du centre historique, liée en partie à l'existence de son festival de théâtre. Quelques restaurations de monuments majeurs avaient déjà été entreprises ou projetées en vue d'une réaffectation administrative, muséale ou, plus généralement, culturelle. La commune élaborait un contrat « Avignon ville moyenne » qui lui permit de financer des travaux dans la ville intra-muros. Parmi ces interventions, le projet concernant la place Crillon comprenait la suppression du stationnement, le traitement des sols, le ravalement des façades et la restauration de la façade de l'ancien théâtre. Propriétaire de l'édifice de l'Ancienne Comédie depuis 1974, la municipalité d'Avignon demanda à l'architecte en chef des Monuments historiques, Jean Sonnier ^{49/}, de présenter un projet de restauration de la façade et confia l'aménagement intérieur à un architecte local. Pour répondre à la commande qui faisait de la façade classée le point d'orgue d'une place réaménagée ^{50/}, Sonnier proposa une restitution ambitieuse des décors, mais aux

fondements fort incertains. L'idée d'une possible re-création du décor disparu faisait vraisemblablement référence à un article sur la salle publié par l'architecte des bâtiments de France, Bruno Lallemand, en 1978. Celui-ci comportait une petite image représentant un essai de restitution de la façade d'après le devis de sculpture de 1733.

Après les premiers dégagements, le chantier fut arrêté pour permettre l'établissement d'un relevé précis et l'élaboration du projet de restitution, mis au point avec la participation de l'inspecteur général des Monuments historiques, François Enaud⁵¹. Financé par la Ville à travers le contrat « Avignon ville moyenne », ce projet fut validé localement sans consultation de la commission des Monuments historiques. L'architecte Sonnier commença à travailler sur le texte du devis de sculpture de 1733 et à sélectionner quelques éléments décoratifs avignonnais susceptibles de servir de base à des restitutions analogiques. L'existence d'un recueil de gravures d'après des dessins de décorations intérieures dressés par Thomas Lainée permet également d'extraire des détails dont la forme paraissait pouvoir être réutilisée dans les parties à restituer⁵² (ill. 5).

Malgré les incertitudes inhérentes à un texte comme celui du devis de 1733, malgré les infinies variantes auxquelles ce devis pouvait donner lieu, malgré l'incongruité d'une récupération de formes créées pour des intérieurs, il fut établi un projet de restitution. Il était organisé en quatre options ; la troisième fut retenue : elle comportait une téméraire restitution de l'ensemble de la travée centrale. La quatrième option comprenait, en plus, le bouchement de l'ensemble des baies des travées latérales. Cette dernière version du projet était présentée uniquement pour la forme puisque la suppression de toutes les fenêtres, cohérente avec une volonté de restitution de la façade du XVIII^e, avait déjà été écartée par la municipalité qui craignait qu'elle ne gêne l'utilisation des volumes intérieurs.

Le chantier ne comportait pas de difficultés techniques particulières. Les pierres dégradées furent remplacées, à l'exception de celles du fronton qui constituait la seule par-



Illustration 5

*Ancienne Comédie,
détail du décor restitué
(cliché F. Malservis).*

tie sculptée d'origine de la travée centrale. Certaines précautions furent prises pour conserver quelques anciennes dispositions et les pierres neuves à sculpter, « sauf impossibilité technique », furent fixées avec des goujons et des résines sur les parements bûchés⁵³. Mais naturellement la récréation d'un décor qui devait être la réplique d'une réalisation du XVIII^e siècle n'était pas sans danger. Le résultat de la restitution, avec ces énormes têtes de satyre et ces surépaisseurs dans les enroulements des volutes, dénonce un profond malaise ; il s'agit d'une composition d'éléments disparates dont la seule justification est de répondre vaguement à un devis de sculpture. Le devis manuscrit constitue

le seul élément sûr du projet. Comme on pouvait s'y attendre, cette base apparemment solide s'effrite assez vite car les indications fournies par le texte peuvent générer autant de variantes qu'il y a d'essais de restitution. Mais au-delà de la correspondance au devis, c'est la matière de la sculpture qui exprime avec encore plus de force le caractère factice et incongru du décor réalisé en 1979. Il suffit de regarder les décors sculptés de l'oratoire des Pénitents noirs (dont la façade fut terminée en 1739 d'après un projet de Lainée) ou ceux de quelques hôtels avignonnais de la même période, pour saisir l'incongruité de ces saillies trop accentuées, de ces axes diagonaux artificiellement marqués, de ces arêtes vives. Aucune relation s'installe entre les éléments de l'ordonnance architecturale et le décor sculpté tandis que les agrafes et les têtes de satyres paraissent agrandies par une machine diabolique destinée à transformer en pierre des petits détails de boiseries.

La profonde transformation de la façade de l'Ancienne Comédie n'a vraisemblablement jamais fait l'objet de critiques, ni dans des courriers internes aux services des Monuments historiques, ni dans la presse. Monument principal d'une place rénovée, la nouvelle façade a été accueillie favorablement et est aujourd'hui reproduite dans les plaquettes destinées aux touristes, dans les guides et dans des publications plus officielles ⁵⁴/. L'élévation est souvent reproduite sans commentaire et, quand il est fait référence aux travaux de restauration, il s'agit toujours d'un retour à « l'aspect initial », « aux dispositions d'origine » ⁵⁵/. Même le panneau explicatif posé par la Ville au pied de la façade ne rappelle pas le caractère hypothétique de la restitution.

Cette restitution consensuelle fut présentée par l'architecte Jean Sonnier aux Entretiens du patrimoine de 1988 consacrés à la restauration de l'ornementation architecturale en pierre. Au milieu d'autres cas de restauration de l'ornementation architecturale, le chantier de l'Ancienne Comédie était intégré de façon assez anodine comme un exemple de restitution d'un décor sculpté détruit ⁵⁶/. Le débat qui suivit la présentation souligna uniquement des

doutes sur la conservation, après la réaffectation de l'ancienne salle, des baies latérales ouvertes dont la présence est incohérente avec un projet de restitution d'un hypothétique « état d'origine ». Suite à la restauration, ce sont les appuis de fenêtres du XIX^e siècle conservés qui paraissent maintenant « d'origine ».

Conclusion

Les travaux présentés ont été réalisés dans le contexte d'un faible développement de l'histoire de l'architecture provinciale des Temps modernes. Ce retard paraît très marqué pour l'architecture de la première moitié du XVIII^e siècle, période difficile à saisir dans les articulations complexes du renouvellement des arts décoratifs et dans l'accentuation d'une distinction entre l'évolution des dedans et des dehors. Ces chantiers de restauration montrent, à un demi-siècle de distance, le remplacement et la restitution de décors sculptés conçus par des sculpteurs-décorateurs-architectes et réalisés sous leur direction. Dans les deux restaurations, les méthodes de réalisation des nouveaux éléments sculptés expriment une méprise de la valeur artistique spécifique des sculptures détériorées ou disparues, pourtant parties intégrantes et fondamentales des projets de DeFrance et de Lainée. Les choix des restaurations et leur mise en œuvre sont basés dans les deux cas sur des certitudes non dites : les éléments sculptés valent pour leur quantité et leur iconographie et non pour leurs caractéristiques formelles. Une fois respectés les thèmes de la représentation et leurs dispositions générales, des sculptures même très différentes sont équivalentes dans le jugement porté sur un édifice historique.

La copie non-conforme du groupe sculpté du Gros Horloge et la restitution maladroite du décor de la façade de l'Ancienne Comédie soulignent combien, en l'absence d'un travail critique spécifique, les choix de restauration se basent sur des conceptions réfutées par le regard de l'histoire de l'architecture actuelle. La période de la première moitié du XVIII^e siècle a obligé les historiens à réfléchir sur

les acteurs (l'architecte, le sculpteur-ornemaniste, le dessinateur...), sur les relations entre Paris et Versailles et entre Paris et la province^{57/}, sur les échanges entre la France et l'étranger, sur l'importance des gravures dans la diffusion des nouvelles formes décoratives, sur les décalages entre l'évolution des décorations architecturales et celle des décors intérieurs, etc. Cependant ces questionnements n'ont touché que le regard porté sur les édifices et les artistes les plus connus et les plus étudiés. Puisque l'interprétation par l'histoire de l'architecture des édifices montrés ici n'avait pas encore commencé au moment des restaurations, c'est sur la base de conceptions réductrices implicites que la transformation de leur configuration matérielle a été réalisée. Car le vide interprétatif n'est pas un obstacle à la mise en œuvre des chantiers de restauration. L'analyse historique et critique d'une œuvre doit « théoriquement » précéder toute intervention de restauration respectueuse^{58/}, mais il suffit d'un jugement sommaire et non étayé pour motiver des choix de restauration.

74

Si une certaine indifférence pour l'œuvre de DeFrance paraît compréhensible en 1930, la transformation de l'Ancienne Comédie impose un questionnement sur la permanence d'une pratique qui fait l'impasse sur l'approche critique de l'histoire de l'architecture. L'impact de ce type de travaux sur le principal objet d'étude de cette histoire, les édifices historiques, reste difficile à évaluer dans son ampleur.

- 1/** La date de construction de cette partie est basée sur l'affirmation d'un chroniqueur : Alfred Cerné, *Les anciens Hôtels de Ville de Rouen, leurs beffrois et la grosse-horloge*, Rouen, Lestringant, 1934, 156 p.
- 2/** Le Gros Horloge est inclus dans la « liste des monuments historiques de la France classés provisoirement », publiée in *Note, circulaires et rapports sur le service de la conservation des monuments historiques*, Paris, Imprimerie impériale, 1862, pp. 99-132.
- 3/** « Liste des monuments historiques », in *Loi et décrets relatifs à la conservation des monuments historiques. Liste des monuments classés*, Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, direction des Beaux-Arts, Paris, Imprimerie nationale, 1889, pp. 25-90.
- 4/** Jules Adeline, extrait de la préface à Georges Dubosc, *Rouen monumental aux XVII^e et XVIII^e siècles, inventaire artistique et archéologique des édifices religieux, rues et maisons*, Rouen, Impr. Cagniard, 1897, 262 p. Jules Adeline (1845-1909), écrivain d'art et dessinateur aquafortiste, étudia l'art et l'architecture de Rouen.
- 5/** « Cette fontaine plaquée contre la tour gothique et liée à l'architecture de la Renaissance forme un des ensembles les plus délicieusement composites que l'on puisse citer, une véritable harmonie de styles ailleurs ennemis, qui se sont groupés ici sans se détruire, sans chercher même à se nuire par le parti pris d'accuser des échelles ou des principes différents. » Camille Enlart, *Rouen, Les Villes d'Art célèbres*, Paris, H. Laurens, 1906, pp. 99-100. Camille Enlart (1862-1927), historien de l'art, archivist-paléographe, directeur du Musée de sculpture comparée à partir de 1903, enseigna l'archéologie médiévale à l'École des Chartes, à l'École spéciale d'architecture et à l'École du Louvre.
- 6/** Le Musée de sculpture comparée était situé dans le palais du Trocadéro construit pour l'exposition universelle de 1878. Après la reconstruction de l'édifice en 1937, devenu Palais de Chaillot, le musée réorganisé prit le nom de musée des Monuments français. *Le Musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne*, actes du colloque « Le Musée de sculpture comparée : l'invention d'un modèle au XIX^e siècle » (1999), Paris, Éditions du Patrimoine, 2001, 159 p.
- 7/** Alfred Darcel (1818-1893), formé à l'École centrale, entre dans l'administration des Beaux-Arts en 1849. À partir de 1862, il est chargé de la conservation des objets du Moyen Âge et de la Renaissance du musée du Louvre. En 1871, il est nommé inspecteur de la manufacture des Gobelins et en 1885 devient directeur du musée de Cluny. Il fonde l'Union centrale des arts décoratifs et publie de nombreux livres de vulgarisation.
- 8/** Voir à la médiathèque du Patrimoine : Archives du service des Monuments historiques, Musée de sculpture comparée - Musée des Monuments français, carton 80/v/77, et au Musée de sculpture comparée - Musée des Monuments français, Archives moulages : Rouen, la Grosse Horloge.
- 9/** En 1864, La Quérière décrivait la fontaine comme « une œuvre de décoration remarquable où la dorure a été prodiguée ». Il ajoutait : « Quoique accusant un genre faux et maniéré, ce petit monument, avec son sujet mythologique et ses accompagnements bien choisis, a été exécuté avec infiniment de talent et de goût. Tous ces détails heureusement agencés forment par la coquetterie du style, l'élégance des lignes et l'harmonie des proportions, un ensemble d'un fort joli effet. » À propos du groupe sculpté il précisait que « Alphée et Aréthuse ont, sans doute, toute l'affectation des productions du XVIII^e siècle, mais ils en ont aussi toute la désinvolture et tout le charme ». Eustache de La Quérière, *Notice historique et descriptive sur l'ancien Hôtel-de-ville, le beffroi et la Grosse-horloge de Rouen*, Rouen, H. Boissel, 1864, p. 65. Eustache de La Quérière (1783-1870), architecte, défenseur du patrimoine architectural rouennais, est l'auteur de plusieurs livres consacrés à Rouen. En 1893, la notice concernant le Gros Horloge, rédigée par Jules Adeline, comprenait quelques observations sur la fontaine « du siècle dernier », et notamment sur « la charmante allégorie d'Alphée et d'Aréthuse traitée avec une désinvolture des plus séduisantes ». Jules Adeline, « Le Gros Horloge », in *La Normandie monumentale et pittoresque, Seine-Inférieure*, Inventaire monumental, Havre, Lemale, 1893, pp. 25-32.
- 10/** Georges Dubosc, *À travers Rouen ancien et moderne*, Rouen, H. Defontaine, 1920, p. 102. Georges Dubosc (1854-1927), rédacteur du *Journal de Rouen*, illustrateur, publie plusieurs ouvrages sur Rouen et son histoire.
- 11/** Defrance proposa comme sujet de la sculpture centrale le baptême de Clovis, sujet lié à la famille du nouveau gouverneur, mais les échevins soumièrent ce choix à de

Boze, membre de l'Académie française, qui proposa un sujet mythologique dans l'air du temps : la rencontre de la nymphe Aréthuse transformée en source et du fleuve Alphée.

12/ En 1930, Cerné rappelle l'histoire du changement du sujet et affirme : « Quelque jugement que l'on porte sur un sujet aussi discuté que celui de Defrance, d'un goût maniéré et suranné, on s'accorde à reconnaître que la belle exécution et l'harmonie de l'ensemble contribuent grandement à cet admirable décor qu'on est accoutumé d'appeler actuellement le Site du Gros Horloge ». Alfred Cerné, *Les anciennes sources et fontaines de Rouen, leur histoire à travers les siècles*, Rouen, Lecerf impr., 1930, pp. 105-114. Alfred Cerné (1856-1937), chirurgien des Hospices civils de Rouen, fut conseiller municipal et maire de Rouen (1928-1929). Il s'intéressa à l'histoire de la ville, publia des ouvrages sur les sources et les fontaines et sur les anciens hôtels de ville.

13/ Jean-Pierre Defrance (1694-1768), fils d'un tourneur, eut une longue carrière marquée par sa nomination en tant qu'« expert-juré des bâtiments, priseur et arpenteur pour la ville » de Rouen. Il fut responsable de nombreuses interventions sur des édifices religieux de la ville comprenant des travaux de gros entretien, des réaménagements et la mise en œuvre de nouveaux décors intérieurs. Parmi ses réalisations, il faut signaler la façade de l'église Sainte-Croix-Saint-Ouen et la fontaine du Gros Horloge. Sur la vie et la carrière de Defrance, voir Charles de Beaurepaire, « Les architectes de Rouen. De 1650 à 1750 », in *Bulletin des amis des monuments rouennais*, 1907, pp. 93-132 ; Jean-Valéry Hélot, « Jaddouille et la sculpture rouennaise au XVIII^e siècle », in *Revue des sociétés savantes de Haute-Normandie*, n° 57, 1er trimestre 1970, section Lettres et Sciences humaines, pp. 35-92.

14/ Deux interventions sont signalées : en 1824-25 - entretien et modification des bouches de sortie de l'eau - et en 1846 quand on rétablit l'inscription détériorée à la Révolution. Voir La Quèrière, *op. cit.*, 1864 et Dubosc, *op. cit.*, 1920.

15/ Les documents concernant les restaurations de la fontaine sont conservés dans les archives de la médiathèque du Patrimoine, B.A.M.H.P., Archives travaux, Seine-Maritime, Rouen, Gros Horloge et Fontaine, carton 81/76.

16/ Louis Sauvageot (1842-1908) fut formé par son frère Claude et par E. Millet, élève de Viollet-le-Duc. Architecte attaché à la commission des Monuments historiques depuis 1873, il devint membre de la commission en 1887. Il fut également architecte du service des Édifices diocésains (diocèse de Rouen) à partir de 1880. Entre 1871 et 1882, il fut architecte municipal de la ville de Rouen.

17/ Rapport d'Antoine-Paul Selmersheim et procès-verbal de la séance du 29 octobre 1894. Médiathèque du Patrimoine B.A.M.H.P., Archives travaux, Seine-Maritime, Rouen, Gros Horloge et Fontaine, carton 81/76.

18/ Frédéric-Lucien-Didier Lefort (1830-1916), élève de l'École des Beaux-Arts, fut architecte en chef du département de la Seine-Inférieure et architecte en chef des Monuments historiques.

19/ Rapport de Lefort du 8 avril 1910. L'architecte propose de restituer des parties des sculptures à partir du moulage : « Sans doute l'œuvre même de Defrance ne sera pas rétablie : mais elle n'est déjà plus authentique. Ce qui subsistera entière ce sera la pensée et l'expression du statuaire, du décorateur, dans l'une des plus jolies œuvres du XVIII^e siècle, si riche pourtant en œuvres, ou la grâce voisine avec le génie. » Médiathèque du patrimoine, B.A.M.H.P., Archives travaux, Seine-Maritime, Rouen, Gros Horloge et Fontaine, carton 81/76.

20/ Antoine-Paul Selmersheim (1840-1910), élève de Millet à l'École des beaux-arts, entre dans le service des Monuments historiques en 1869 et en 1885 il devient membre de la commission. En 1887, il est nommé inspecteur général.

21/ Procès-verbal de la commission des Monuments historiques du 27 mai 1910. Médiathèque du Patrimoine, B.A.M.H.P., cote 80/15/20.

22/ Arrêté du ministère, division des services de l'Architecture, Monuments historiques, concernant la mission confiée au docteur Pinoy de l'Institut Pasteur. Médiathèque du Patrimoine, B.A.M.H.P., Archives travaux, Seine-Maritime, Rouen, Gros Horloge et Fontaine, carton 81/76.

23/ Extrait du registre des délibérations du Conseil général, séance du septembre 1924. Médiathèque du Patrimoine, B.A.M.H.P., Archives travaux, Seine-Maritime, Rouen, Gros Horloge et Fontaine, carton 81/76.

- 24/** Il s'agit d'un procédé, utilisé à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, destiné à consolider les pierres altérées par l'application de fluosilicates sur les parements dégradés. Ces applications n'ont apparemment jamais donné des résultats satisfaisants.
- 25/** Voir la lettre de Pinoy du 10 novembre 1924, envoyée depuis la faculté des sciences d'Alger, dans laquelle le biologiste rappelle les conclusions auxquelles il était arrivé avant la guerre. Médiathèque du Patrimoine, B.A.M.H.P., Archives travaux, Seine-Maritime, Rouen, Gros Horloge et Fontaine, carton 81/76.
- 26/** La nouveauté de cette approche scientifique est confirmée par le texte du rapport lu par Gabriel Ruprich-Robert à la séance de la commission des Monuments historiques du 26 avril 1929. La partie qui expose les conclusions de l'expertise est remplie d'imprécisions. Médiathèque du Patrimoine, B.A.M.H.P., Archives travaux, Seine-Maritime, Rouen, Gros Horloge et Fontaine, carton 81/76.
- 27/** Voir la lettre de l'architecte Collin au directeur général des Beaux-Arts, en date du 26 juillet 1929. Médiathèque du Patrimoine, B.A.M.H.P., Archives travaux, Seine-Maritime, Rouen, Gros Horloge et Fontaine, carton 81/76, et les procès-verbaux de la commission du 24 juillet 1929, carton 4, cote 80/15/27.
- 28/** André Collin (1875-1966), ancien élève de l'École des Beaux-Arts, fut nommé architecte en chef des Monuments historiques en 1906, il devint adjoint à l'Inspection générale en 1929 et fut nommé inspecteur général en 1938.
- 29/** En 1864, La Quérière avait déjà envisagé cette solution : « Cet ensemble de figures et de décorations aurait besoin d'être totalement abrité. Ce serait une épine peu considérable. » Eustache de La Quérière, *Notice historique et descriptive sur l'ancien Hôtel-de-ville, le beffroi et la Grosse-horloge de Rouen*, Rouen, H. Boissel, 1864, p. 65.
- 30/** « Le massif circulaire et les deux pans de mur qui l'encadrent sont ornés de bossages, congélations, pilastres et autres motifs d'architecture assez riches ; le groupe est d'une médiocre élégance et d'une exécution très faible, que ne rachète guère la profondeur et l'à-propos de la pensée. » Camille Enlart, *Rouen, Les Villes d'Art célèbres*, Paris, H. Laurens, 1906, p. 96.
- 31/** « Les deux divinités échappées des métamorphoses d'Ovide, sont venues se morfondre, se décrépiter contre le vieux beffroi, loin du soleil de la Grèce, dépouillées même du prestige dont les vers ardents du poète les avaient revêtues. » Pierre Chirol, *Rouen, Aquarelles de Germain Pilon*, Grenoble, B. Arthaud, 1931, pp. 155-156. Pierre Chirol (1881-1953), architecte, élève de Pascal, fut architecte de la Chambre de commerce de Rouen et architecte des Postes et Télégraphes pour la Normandie. Collaborateur du *Bulletin de la Société des Amis des monuments rouennais*, il fut actif contre la destruction des monuments et étudia le patrimoine rouennais. Voir également dans un autre ouvrage sur Rouen de 1925, un commentaire sur le même registre : « L'ensemble est agréable, gracieux, quoique un peu mièvre ; il s'harmonise de la façon la plus piquante avec l'arcade Renaissance et le beffroi moyenâgeux, ses voisins. » Robert Hénard, *Rouen, Les cités d'art*, Paris, Nilsson, 1925, p. 105.
- 32/** Jean-Valéry Hélot, « Jaddouille et la sculpture rouennaise au XVIII^e siècle », *op. cit.*
- 33/** A. Perinelle, V. Da Haas, *Rouen, Le gros horloge*, Condé-sur-Noireau, Corlet, 1982, p. 32.
- 34/** Sur la construction des fontaines publiques voir : Dominique Massounie, *Les monuments de l'eau : aqueducs, châteaux d'eau et fontaines dans la ville moderne (1661-1791)*, thèse de doctorat, dir. Daniel Rabreau, Paris 1, 2000, 1138 p. La page (p. 222, vol 1) consacrée aux choix iconographiques de la fontaine du Gros Horloge souligne la présence de deux types de décor qui dérivent probablement de la modification du thème iconographique du groupe central imposé à l'architecte DeFrance : « Pour le décor de la fontaine du Gros Horloge à Rouen et celui du château d'eau de Peyrou à Montpellier, Jean-Pierre DeFrance et Jacques-Antoine Giral ont choisi d'associer aux personnages de la mythologie gréco-romaine, divers ornements évoquant l'activité humaine de la pêche. Rien n'indique que l'architecte rouennais ait modifié l'ensemble du décor lorsqu'il est contraint, en 1732, de substituer au Baptême de Clovis et de Lanicet, ancêtre du gouverneur de Normandie, les Amours du Fleuve Alphée et de la nymphe Aréthuse. On peut donc considérer que ce décor moderne appartient initialement à un programme relevant de l'iconographie du pouvoir et de son exercice. La royauté et son représentant apparaissent comme garants du bien-être d'une population active, sachant tirer profit des richesses de la nature. C'est pourquoi, mêlés aux attributs de Cupidon, flèches et carquois, rames, filets et cornes dégorgeant de coquillages forment des chutes décoratives disposées autour du haut-relief central. »

35/ Les sculpteurs ornementalistes étaient des artistes dont le rôle se situait entre l'architecte et le menuisier et qui étaient chargés des décors en bois sculpté et en général de la sculpture décorative. Dans le livre de Bruno Pons, *De Paris à Versailles, 1699-1736. Les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des Bâtimens du roi*, (Strasbourg, Association pour les publications près de l'Universités de Strasbourg, 1986) l'activité parisienne de Lainée est retracée au cours des quelques pages qui lui sont spécifiquement consacrées (pp.147-149). Sa présence est documentée sur les chantiers de la chapelle du château de Versailles et des stalles de Notre-Dame. À Paris, il travailla également pour des particuliers.

36/ Le texte le plus documenté sur Thomas Lainée est celui d'Adrien Marcel (1923) qui se base sur les projets de Lainée dont il reste des traces dans les archives. Le seul chantier de construction antérieur à 1732 est celui de l'aménagement des locaux pour les aliénés dans l'enclos des Pénitents noirs (1728). Voir Adrien Marcel, « Un artiste parisien à Avignon (1682-1739) », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, année 1923, p.15-44. Adrien Marcel (1848-1929), fut bibliothécaire-archiviste de l'Académie de Vaucluse. Il a également étudié le travail des ébénistes, sculpteurs et doreurs aux XVIIe et XVIIIe siècles à Paris.

37/ Sur l'œuvre de Lainée en tant qu'architecte voir : Léopold Duhamel, « Le théâtre d'Avignon aux XVIIe et XVIIIe siècles », in *Annuaire administratif, historique et statistique de Vaucluse* (publié par L. Duhamel, archiviste du département), année XXXIIe, 1909 ; Adrien Marcel, « Un artiste parisien à Avignon (1682-1739) », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, année 1923, p.15-44 ; Pierre Lavedan, « La chapelle des Pénitents noirs à Avignon », in *Congrès archéologique de France, Avignon et Comtat-Venaissin*, Paris, Société française d'archéologie, 1963, pp.125-131 ; Bruno Lallemand, « La Comédie de la Place Crillon », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, T. IX, 1976, pp. 95-107.

38/ Dans sa thèse de doctorat, Daniel Rabreau cite l'Ancienne Comédie d'Avignon dans le chapitre consacré aux premières salles permanentes : Daniel Rabreau, *Le théâtre et l'embellissement des villes en France au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, Paris IV, 1978, p. 82.

39/ Les travaux de 1785 ont été décrits dans un article fondé sur les plans de l'architecte Bondon et sur un devis conservés dans les archives du musée Calvet. L'analyse des plans permet de reconstituer de nombreux éléments de l'aménagement de Lainée qui avaient été conservés par Bondon ou qui ont été partiellement représentés dans les plans. Voir Bruno Lallemand, *op. cit.*, pp. 95-107.

40/ Il s'agit du nouveau théâtre, place de l'Horloge. Ce théâtre sera remplacé en 1846 par l'actuel théâtre d'Avignon. Voir Bruno Lallemand, *op. cit.*, p. 104.

41/ On lit le plus souvent que la Comédie fut transformée en logements en 1825, mais dans la troisième édition d'un guide d'Avignon, l'édifice est répertorié dans le plan comme « Hôtel de Paris, Anc. Théâtre ». Voir A. Penjon, *Avignon, La ville et le palais des papes*, Avignon, J. Roumanille et Vve Dailhe, s.d. (vers 1905, troisième édition d'un ouvrage dont la première édition remonte à 1878). Il est donc probable que la première destination hôtelière ait laissé place à des logements et à des boutiques au cours du délaissement progressif du quartier. La place de la Comédie était « jadis une des plus animées de la ville dans le temps que voyageurs et marchandises débarquaient au port du Rhône ; elle était alors entourée d'hôtelleries. » André Hallays, *Avignon et le Comtat-Venaissin*, Paris, Laurens, 1909.

42/ Voir : Léopold Duhamel, « Le théâtre d'Avignon aux XVII^e et XVIII^e siècles », in *Annuaire administratif, historique et statistique de Vaucluse* (publié par L. Duhamel archiviste du département), année XXXIIe, 1909. Léopold Duhamel (1842-1922), après l'École des Chartes, fut nommé archiviste des Vosges et en Corse. Il fut transféré dans le Vaucluse en 1875. Il peut être considéré comme le créateur du dépôt des archives de Vaucluse dont il suivit l'aménagement des locaux et dont il classa les fonds. Le devis de la sculpture en pierre qui doit se faire à la façade de la salle des spectacles, décrit, pour le fronton, une tête d'Apollon dont les rayons se répandent sur un trophée de musique posé sur la corniche haute d'un attique comportant une inscription. De chaque côté de l'attique se situe une console ornée d'une tête de satyre. La console se termine en bas par un enroulement orné de feuilles et fleurons. L'attique est soutenu par la corniche qui surmonte la porte, ornée d'une grande console avec des festons de fleurs. Sur les tables situées dans les travées latérales prennent place un trophée d'opéra et un trophée comique. Ce devis donne une idée de la richesse du décor et du programme iconographique, mais il est évident que le projet définitif n'était pas arrêté car il y est fait référence à des dessins d'exécution que Lainée

doit encore fournir. Le devis ne sert qu'à donner une idée de la difficulté de l'ouvrage pour permettre à l'entreprise de donner un prix.

43/ Dans son livre sur Avignon, André Hallays rappelle les décors sculptés disparus : « On sculpta sur la façade une tête d'Apollon et, entre les pilastres, deux trophées formés l'un des emblèmes de l'opéra, l'autre de ceux de la comédie. Ces derniers sculptures ont disparu, quand les fenêtres ont été percées à la place, pour éclairer les logements que l'on établit dans le théâtre désaffecté. » André Hallays, *Avignon et le Comtat-Venaissin*, Paris, Laurens, 1909, p.92. André Hallays (1859-1930), après des études de droit, il se fit connaître en tant que chroniqueur. Critique pour, entre autres, *le Journal des débats* et *la Revue de Paris*, il dénonça les ravages de l'industrialisation en France et les destructions de ses sites et monuments. Il fut à l'origine de la fondation de la Société pour la protection des paysages français (1901) et fut membre de la commission des Monuments historiques.

44/ Joseph Girard, *Avignon, ses monuments, ses hôtels, ses trésors d'art*, Marseille, Detaille, 1930, p. 150. Joseph Girard (1885-1962), chartiste, fut nommé conservateur en chef de la bibliothèque et du musée Calvet en 1906. À partir de 1949, il fut conservateur du Palais des papes. On lui doit nombreuses publications sur le patrimoine avignonnais.

45/ Voir à ce sujet l'introduction d'André Mussat à l'ouvrage collectif, *Culture et création dans l'Architecture Provinciale de Louis XIV à Napoléon III*, Travaux et colloques de l'Institut d'Art, Aix, publications l'université de Provence, 1983. À propos du retard constaté dans les études sur l'architecture provinciale, Mussat affirme : « [Ces études] n'ont que trop tardé et le vide scientifique a favorisé la montée mercantile des stéréotypes ».

46/ Voir le rapport d'Henri Nodet à la commission (séance du 10 octobre 1931). Dans une lettre précédente sur le même sujet (lettre au directeur général des Beaux-Arts en date du 29 juillet 1931), Nodet concluait en rappelant : « Il n'y a à envisager que de petits travaux de consolidation à la balustrade. » Médiathèque du patrimoine, D.A.C.I., dossier Avignon, Ancienne Comédie.

47/ En 1945, Pillement rappelait : « J'ai déjà, dans *Savage de la France*, dénoncé l'escamotage, en tant que ville d'art, d'Avignon où palais, églises et chapelles sont naufragés, enlaidis et déshonorés d'une façon telle qu'un œil distrait n'en voit plus les lignes, ni les formes. » Georges Pillement, *Défense et illustration d'Avignon*, Paris, Grasset, 5e éd. 1945, p. 7. Georges Pillement (1898-1984), critique d'art, rédacteur, directeur de revue, auteur dramatique, traducteur, romancier, auteur de livres d'art et de tourisme et défenseur du patrimoine. En 1963, Pierre Lavedan écrivait à propos d'Avignon : « Il est peu de villes où l'on rencontre autant de façades mutilées et souillées, à commencer par le théâtre de la place Crillon. » Pierre Lavedan, « Hôtels particuliers à Avignon, XVII^e-XVIII^e siècles », in *Congrès archéologique de France, Avignon et le Comtat Venaissin*, 1963, p. 139.

48/ Sont considérées « villes moyennes » celles comptant alors entre 15 000 et 80 000 habitants. Nombreux textes et études ont été consacrés à la politique des villes moyennes. Voir par exemple, pour les thèmes liés à la restauration de l'Ancienne Comédie : J. C. Marrey, *L'action culturelle dans les villes moyennes. Essai d'analyse générale*, Paris, rapport de recherche, Ministère de l'Équipement et de l'Aménagement du Territoire - Ministère de la Culture et de l'Environnement, sept/nov.1976 (révisé en octobre 1977), dact. ; Catherine Ballé, *Réutilisation des monuments historiques et nouvelles institutions culturelles*, Paris, Centre national de la recherche scientifique-Centre de sociologie des organisations, 1984 ; Marie-Hélène Poggi, *Aménagement et représentation. Procès de production d'une identité communale*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Sylvia Ostrowetsky, Aix-en-Provence, 1986.

49/ Jean Sonnier (1913-2004), ancien élève de l'École des Beaux-Arts, fut nommé architecte en chef en 1949, suite au concours de 1948 ; inspecteur général adjoint à partir de 1965, et nommé inspecteur général en 1978.

50/ Dans le rapport préalable aux travaux, il est noté au sujet de l'ordre d'urgence des travaux : « Ces travaux sont indispensables pour assurer la conservation et la présentation de la façade de l'Ancienne Comédie qui constitue le plus important élément du décor de la Place Crillon. » (Archives privées de Jean Sonnier).

51/ Un compte-rendu de visite de mars 1979 acte l'arrêt du chantier et confirme la présence de Enaud et sa contribution à l'élaboration du projet (Archives privées de Jean Sonnier).

52/ Il s'agit d'un recueil de gravures conservé au Cabinet des estampes de la

Bibliothèque nationale (cote Ef 5) : « Livre de divers Dessins d'ornements qui, par la nouveauté, l'intelligence et le bon goût des compositions et leurs richesses, n'est pas moins utile à ceux qui commencent... Inventé par M. Laisné architecte et sculpteur du Roy. Mis au jour par les soins de Sr René Viale, peintre du Roy. Gravé à Paris par J.-J. Baléchou, 1740. » Trois dessins préparatoires sont également conservés au Cabinet des estampes.

53/ Description des travaux par Sonnier dans son intervention « Avignon : façade de l'Ancienne Comédie », reproduite in *Entretiens du patrimoine. Ornementation architecturale en pierre dans les monuments historiques*, Vesoul, Direction du Patrimoine, 1989, pp. 155-157.

54/ Voir par exemple, *Thésaurus des Villes d'Art et des Villes et Pays d'Art et d'Histoire. Guide pratique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998-1999. Dans la partie consacrée à Avignon (pp. 234 et 235), une des trois photos pour illustrer la ville reproduit la façade restaurée de l'Ancienne Comédie.

55/ Voir par exemple :

- « Sur la base des études de l'architecte, conservées à la Bibliothèque nationale, la restauration a rendu sa physionomie initiale à la façade de l'Ancienne Comédie : mélange de néo-classique architectural et d'un foisonnement décoratif qui donne à l'ensemble son caractère baroque. » Marie-Hélène Poggi, *op. cit.*, pp. 359-360.

- « Odieusement défigurée par la suite, elle vient d'être restaurée et dresse de nouveau sa belle élévation sur la place Crillon. » J.-P. Blanc, A. Breton, S. Gagnière, J. Granier, A. Maureau, J. Jossierand (de) Saint-Priest d'Urgel, *Avignon, ville d'art*, Avignon, Les amis du palais du Roure, 1991, p.179.

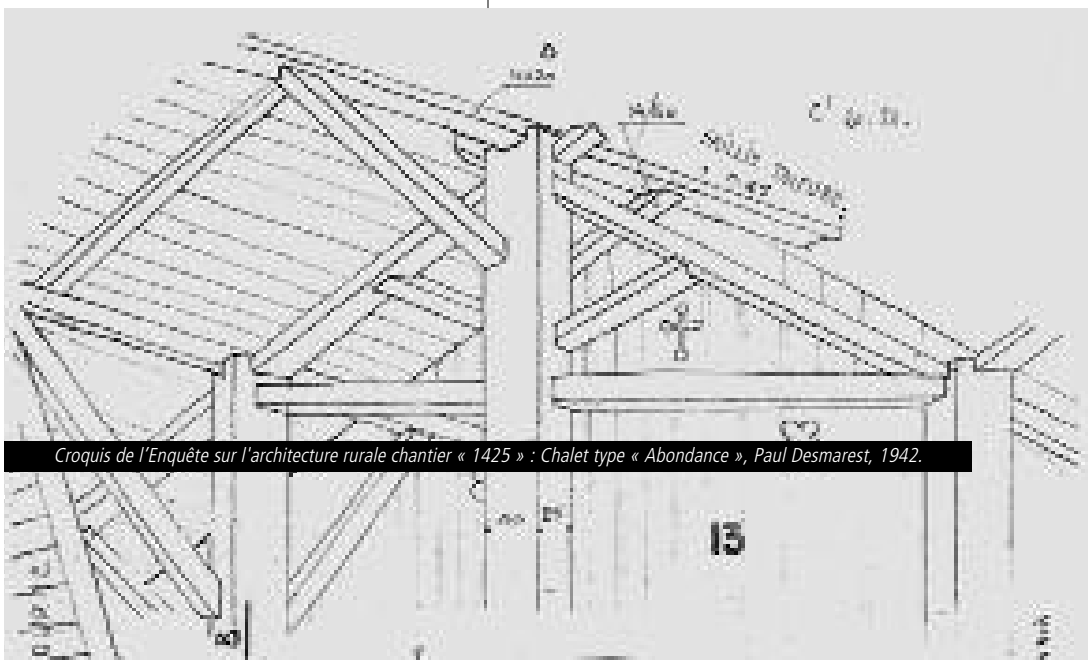
- « Une restauration récente a restitué l'aspect initial de la travée centrale. Seules les fenêtres latérales témoignent maintenant des transformations effectuées au XIX^e siècle. » Jean-Luc Massot, *Architecture et décoration du XVI^e au XIX^e siècle, L'art de restaurer en Provence*, Aix-en-Provence, Edisud avec le concours de la région Provence - Alpes- Côte d'Azur Office régional de la culture, 1992.

56/ Après avoir rappelé que la Charte de Venise stipule que la restauration s'arrête « là où commence l'hypothèse », Sonnier affirme : « Des traces de sculptures bûchées peuvent apparaître sur les pierres ; il faut les négliger ou les faire revivre ? Des dessins, des photographies, des descriptions peuvent apporter des renseignements suffisants pour rétablir au moins l'esprit d'un décor. On peut enfin penser que l'on trahit davantage un monument en ne reconstituant pas une mouluration ou une sculpture disparue, même au prix de quelques erreurs. » Jean Sonnier, « Avignon : façade de l'Ancienne Comédie », in *Entretiens du patrimoine. Ornementation architecturale en pierre dans les monuments historiques*, Vesoul, Direction du Patrimoine, 1989, pp. 155-157.

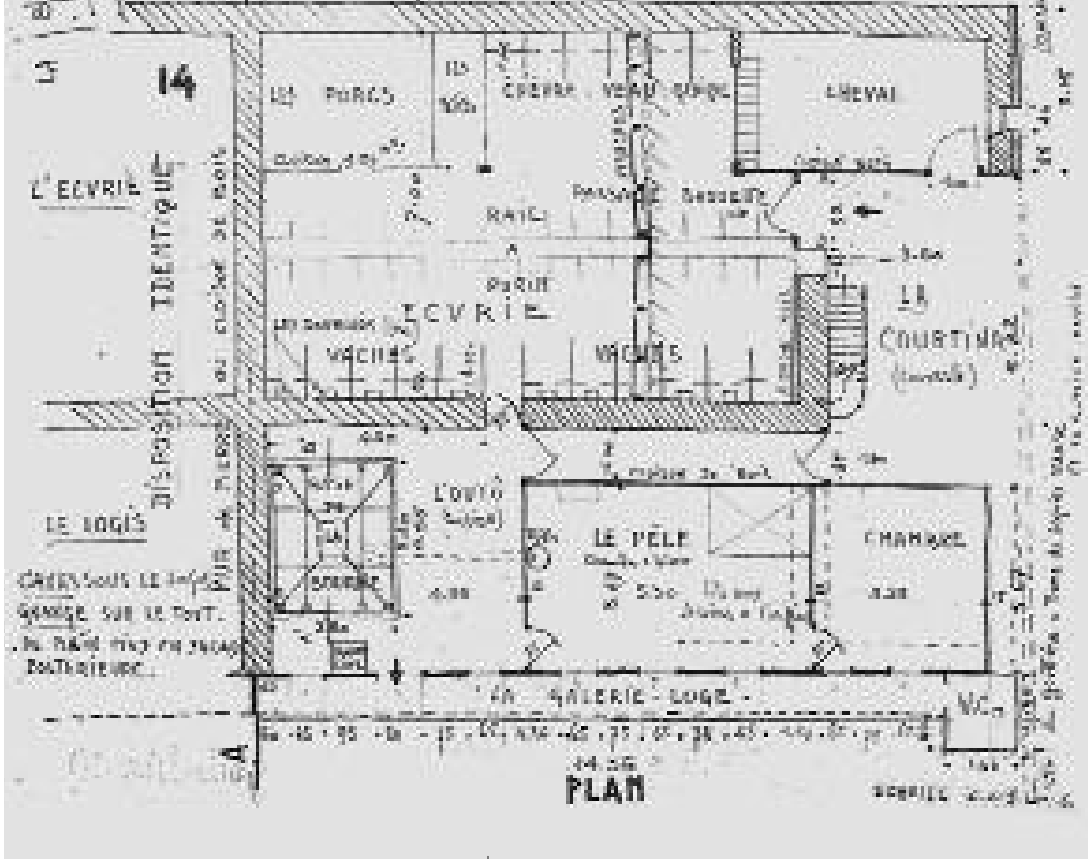
57/ La difficulté de saisir l'œuvre de Laisné montre l'intérêt que pourrait avoir l'approfondissement de la connaissance de l'histoire de l'architecture provinciale. Avec des personnalités comme Laisné, la province a pu accueillir la continuité d'une tradition classique de la meilleure souche et devenir le conservatoire involontaire d'une tradition à laquelle on voudra revenir dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

58/ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, traduction Colette Déroche, introduction Georges Brunel, Paris, École nationale du patrimoine, Éditions du Patrimoine, 2001 (première éd. italienne 1963), 207 p.

From the end of XIX^e century, the highly exposed stones of the Gros Horloge fountain (1733) suffered a rapid degradation. A slow process led from a simple refusal of any intervention, first expressed by the Commission des Monuments Historiques, to the approximate replacement of the sculpted scene in 1930. The Ancienne Comédie's facade (1734) is the only vestige of a theatre whose scenery was, in larger part, destroyed during the XIX^e century. A recent intervention pretended to reconstitute the sculpted scene, as related by an original description of the XVIII^e century. These two works were conducted before any serious historical analysis of these monuments. Therefore, we can question the aims and the motivations of this practice, which has an important impact on the patrimonial preservation. (traduction de Catherine Blain)



Croquis de l'Enquête sur l'architecture rurale chantier « 1425 » : Chalet type « Abondance », Paul Desmarest, 1942.



Le relevé comme source documentaire : l'exemple de l'architecture rurale dans les Alpes

Zuzana Syrová, Jirí Syrový

En comparaison avec l'architecture savante, l'architecture rurale, dite encore vernaculaire - ou traditionnelle, sans architecte, spontanée, indigène, non savante, artisanale, populaire, folklorique - , est relativement pauvre en sources archivistiques. Ainsi le bâtiment lui-même redevient la source primaire : la source qui comme le disait l'historien de l'architecture tchèque Oldrich Stefan, ne peut pas mentir. Pour pouvoir recueillir l'information contenue dans le bâtiment, sa lecture archéologique est indispensable. Il faut être capable de comprendre la stratigraphie des éléments et d'identifier les étapes de sa construction. Un relevé précis peut nous aider à faire d'importantes observations de détails sur la construction et sa chronologie, à déchiffrer certaines informations qui risqueraient de passer inaperçues lors d'une simple visite de l'édifice.

L'étude de l'architecture rurale est limitée par la quantité des bâtiments que nous sommes capables de documenter et d'analyser de cette manière privilégiée. Si on veut dépasser les limites, il devient nécessaire également de s'appuyer sur les travaux et les enquêtes à notre disposition. La plupart présentent un caractère régional qui ne dépasse pas les frontières nationales ou linguistiques. Dans ce contexte, la représentation graphique - les relevés des bâtiments existants et les plans de construction ou de reconstruction - a une grande importance. Si les représentations textuelles de

l'architecture rurale posent le problème d'une terminologie souvent liée à des phénomènes de regroupements régionaux ou typologiques qui diffèrent suivant les ères géographiques et culturelles ou suivant la spécialisation de leurs auteurs, les représentations graphiques semblent garder une compréhensivité qui dépasse les limites terminologiques et linguistiques.

Le problème apparaît tout de suite au moment d'analyser des documents déjà existants. Chaque relevé représente alors une interprétation du bâtiment et demande donc une lecture critique. Il est nécessaire notamment de confronter ces sources à la réalité du bâtiment. Parmi les mauvaises habitudes que nous rencontrons trop souvent dans ces travaux, il faut noter l'absence d'une distinction des matériaux de construction, de stratigraphie des étapes de constructions, ou encore l'oubli des aménagements relatifs au feu. Souvent, il s'agit d'une représentation simplifiée en vue d'une publication, ce qui est le cas du *Corpus de l'architecture rurale française*. Ainsi, diverses études sur l'architecture rurale utilisent plutôt le schéma que le relevé. Si le schéma est trop abstrait - ce qui est le cas de l'application de la théorie des graphes pour l'analyse des relations spatiales présente notamment dans les travaux de Bill Hillier, Julienne Hanson et Hillaire Graham -, on peut perdre des informations très importantes liées à la structure matérielle de la maison, indivisible de l'espace qu'elle forme. Enfin, une partie importante des travaux sur l'architecture rurale, surtout ceux des ethnologues ou des géographes, définit des maisons-types (ce qui n'est pas sans importance par rapport à la quantité de bâtiments à étudier). Mais ce concept abstrait n'est pas toujours illustré par des exemples réels.

Nous allons essayer de faire rapidement la démonstration de l'importance du relevé comme source documentaire en nous appuyant sur un exemple : l'histoire du relevé d'une maison du Val d'Abondance et de son interprétation en tant que « maison-type ».

Cette histoire commence en 1942, à l'époque des grandes enquêtes des années quarante qui ont introduit, dans plu-

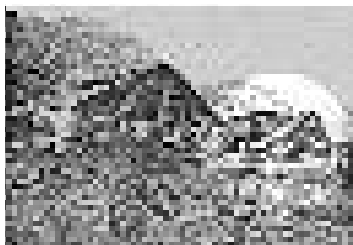


Figure 1 :
Abondance, Chez les Gay
de l'Adroit : vue de l'ensemble
du sud-est depuis la route,
à l'arrière la maison double
documentée par Paul Desmarest
en 1942. Extrait de J. Robert,
op. cit., *Album. pl. VII C,*
Abondance (Chablais),
« maisons doubles ».

sieurs pays européens, les architectes dans le domaine de la documentation de l'architecture rurale. En France, c'était la grande entreprise nationale d'inventaire de l'architecture traditionnelle connue sous le nom de « Chantier 1425 »^{1/}. En 1942, un de ses architectes enquêteurs, Paul Desmarest, a exécuté plusieurs relevés et esquisses en Haute-Savoie qui sont conservés aujourd'hui au Musée national des arts et traditions populaires^{2/}. Seule une de ses monographies a été retenue pour publication dans le *Corpus de l'architecture rurale française*^{3/} et reprise ensuite dans plusieurs ouvrages sur l'architecture rurale^{4/}. Il s'agit de la « monographie de la maison du Val d'Abondance - chalet Folliet-Marianne, Abondance, chez les Gay de l'Adroit »^{5/} (fig. 3).

Les carnets de route de Paul Desmarest nous éclairent sur son travail de terrain et sur son choix des bâtiments à documenter. À partir de sa connaissance des principaux travaux disponibles à l'époque - les ouvrages de Charles Anthonioz^{6/} et de Jean Robert^{7/} - il a cherché une maison double de « type Abondance », que l'on « reconnaît aussitôt par l'énorme dimension de la construction et les deux cheminées qui émergent de la toiture »^{8/} et qui, d'après Jean Robert, devrait être pour Abondance la maison double à couloir ou « puerche » dont chaque « moitié présente une disposition rigoureusement pareille, et les diverses pièces se correspondent en nombre égal »^{9/}.

Paul Desmarest a eu la chance de trouver la maison qui figure sur la seule photo d'Abondance disponible dans le livre de Jean Robert (fig. 1). Pensant avoir trouvé la « maison à puerche type d'Abondance » décrite par Jean Robert, Paul Desmarest n'a documenté qu'une moitié du chalet Folliet-Marianne et il a supprimé tout ce qui ne correspondait pas au type idéal de la maison double symétrique (fig. 3). Son carnet de route ne nous dit pas s'il a eu ou non accès à la deuxième partie de la maison, ce qui pourrait expliquer l'absence de cette moitié dans le relevé. Le texte décrit uniquement la moitié documentée en soulignant que « cet ensemble de dispositions se répète IDENTIQUEMENT formant maison à double foyer sous le même toit »^{10/}.

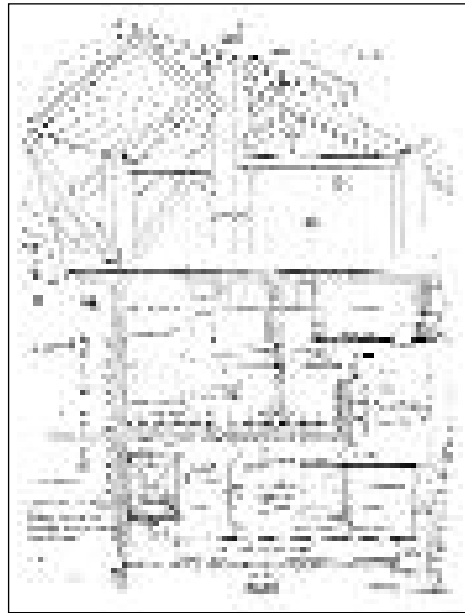
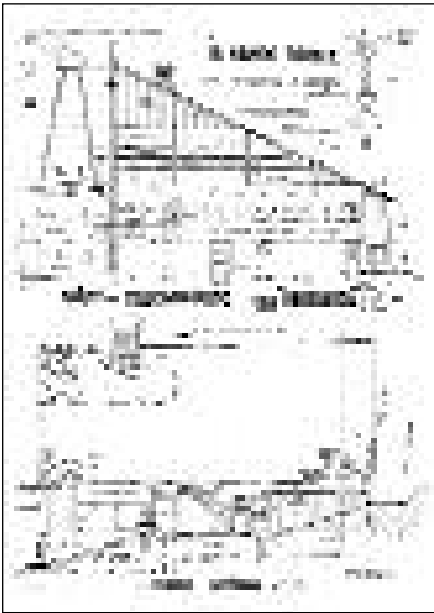


figure 3 :

Croquis annotés de l'Enquête sur l'architecture rurale chantier « 1425 » : Chalet de Folliet-Marianne, type « Abondance », Paul Desmarest, 1942.

Jean Robert distingue deux modes de doublement de la maison d'Abondance ou ses sous-types ¹¹/ et les illustre par des schémas abstraits : la maison ancienne à cuisine centrale partagée par une cloison de bois en deux parties égales – A – et la récente à deux cuisines établies à droite et à gauche du bâtiment – B – (fig. 2).

Dans les deux sous-types symétriques, la cuisine est située à l'extrémité du logis. Malheureusement il ne nous donne aucune description de la maison simple d'Abondance qui, dans l'évolution typologique, a précédé la maison double. Nos études récentes sur le Val d'Abondance montrent que l'évolution de la maison de cette vallée est beaucoup plus compliquée et qu'elle ne peut pas être ainsi réduite à deux types idéaux. La recherche sur l'habitat du Val d'Abondance que nous avons entamée en 1995-1996 dans le cadre du programme Interreg « Les Alpes : histoires et perspectives d'évolution d'un territoire transfrontalier », nous a permis

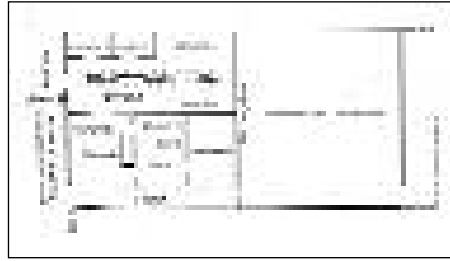
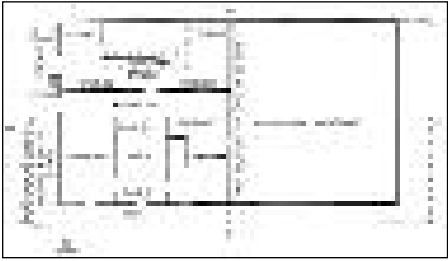


figure 2 :

*Plans de maisons doubles,
type Abondance (Chablais).*

*A : Maison double à pueuche
(Abondance).*

*B : Maison double sans pueuche
(Chapelle). Extrait de J. Robert,
op. cit., Album, fig. 19, p. 41.*

d'identifier deux types : le logis tripartite à une travée centrale habitable flanquée de deux chambres et le logis à deux travées dont la première consiste de plusieurs chambres et la deuxième de l'espace de la grande cuisine - vestibule. Ces deux types ont de nombreuses variantes suivant que les maisons sont orientées « à l'envers » ou « à l'endroit », c'est-à-dire avec l'habitation du côté amont ou aval : dans les maisons réduites des chalets d'été et des alpages, dans les maisons double à deux cuisines ou à une cuisine commune.

Le noyau du logis des plus anciennes maisons identifiées au Val d'Abondance, construites dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, est tripartite, avec la cuisine centrale qui distribue d'une part la chambre chaude (*pêlé*) adossée au mur à feu et d'autre part la chambre froide.

Le principe de ce logis tripartite repose d'abord sur une liaison logique entre la cuisine et la chambre chaude. La cuisine avec la cheminée centrale telle que nous la connaissons dans les Alpes savoyardes, le Jura ou le Doubs, la Suisse romande et au Nord des Préalpes, sert de pièce principale d'habitation et de travail. Elle n'est souvent éclairée que par le foyer et par la lumière qui tombe à travers la grande cheminée en planches.

Avec l'évolution de la cheminée centrale en bois nous pouvons suivre une tendance à réduire la base de la hotte ; ainsi elle se rapproche de la cheminée murale adossée. La chambre chaude, adossée au mur à feu, est indirectement chauffée depuis la cuisine. Ce local chauffable ne correspond pas à la *Stube* alémanique : primitivement, il n'a pas

de poêle et sert plus de chambre à coucher que de séjour. Le mur de séparation entre la cuisine et la chambre chaude, aminci à l'emplacement de la plaque du foyer, permet de faire passer un peu de chaleur dans la chambre. La chambre chaude (*pêle*) est en plus munie d'un placard chauffant, dit *chaudanne*, inséré dans le mur à l'arrière du foyer. Ce placard a souvent deux niveaux : le niveau inférieur reste ouvert pour chauffer la pièce, la partie supérieure permet de faire cailler le lait ou sécher des fruits. Dans les chambres chaudes, le poêle, en tant qu'innovation de chauffage indirect, est une installation relativement récente. Au Val d'Abondance, il n'apparaît qu'à la seconde moitié du XIX^e siècle.

Dans l'ensemble du Val d'Abondance, les exemples de maisons construites directement comme maison double sont relativement rares. Dans le cas des logis dérivés du principe tripartite, leur évolution typologique commence par la maison double à cuisine centrale commune flanquée de deux chambres chaudes qui a donné naissance au « sous-type A » à deux cuisines décrit par Jean Robert.

Comme sur l'esquisse de Jean Robert (fig. 2), les deux cheminées sont établies dans la logique du chauffage indirect de la chambre chaude accolée au mur qui sépare chacune de ces chambres des cuisines (fig. 9). Mis à part ce dispositif, nous n'avons trouvé qu'un seul exemple de doublement proprement dit de la maison : située au Drozin, la maison se compose de deux logis tripartites, chacun à cuisine centrale. Les deux moitiés s'accolent l'une à l'autre par leur chambre chaude (fig. 10).

Nous avons cherché en vain, parmi les maisons d'Abondance, la maison double « type B » de Jean Robert - maison double symétrique à deux cuisines construites à droite et gauche du bâtiment. Vraisemblablement elle n'a jamais existé sous la forme d'une maison double.

L'existence d'une maison double symétrique à deux cuisines accolées, par leurs cheminées, à l'axe de symétrie - la maison « chez les Gay » dans les relevés dérivés des croquis de Paul Desmarest (fig. 4) -, est encore moins probable. Car, dans ce cas, le mur de séparation des deux cuisines serait

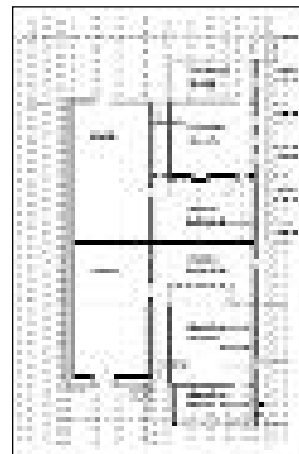
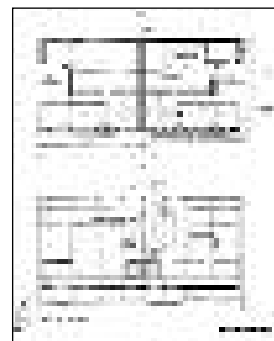


figure 9 :
Abondance, Plan Drozin,
pc 1786/ 1789 : maison
polyvalente double orientée
à l'endroit daté 1776.
Plan schématique du niveau
d'habitation (dessin Zuzana
et Jirí Syrový, 2002).



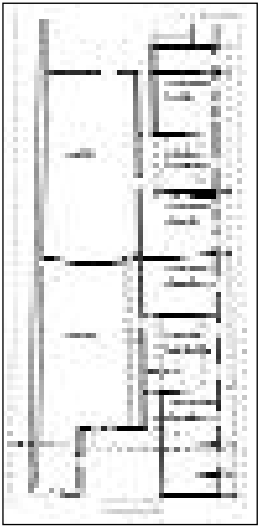


figure 10 :

Abondance, Plan Drozin, pc 1646/ 2217 : maison polyvalente double orientée à l'endroit daté 1766 et 1869 avec les deux logis tripartites à cuisine centrale habitable et chambres d'été à l'étage au dessus des chambres chaudes. Plan schématique du niveau d'habitation (dessin Zuzana et Jiri Syrový, 2002).

figure 4 :

Abondance, Chez les Gay de l'Adroit, pc 873/ 875 : plans de l'étage d'habitation et de la grange exécutés d'après les relevés de Paul Desmarest. Enquête sur l'architecture rurale chantier « 1425 », M.N.A.T.P., dossier Haute-Savoie 832.



figure 5 : Assemblage du schéma de type B de Jean Robert avec la moitié de la maison « chez les Gay » documentée par Paul Desmarest. Le rectangle gris foncé indique l'emplacement de la grande cheminée en bois de la cuisine habitable d'origine.

en effet le mur à feu, et le foyer d'une maison servirait au chauffage indirect de la cuisine voisine au lieu de tempérer sa propre chambre chaude.

Paradoxalement, l'assemblage du schéma de type B de Jean Robert avec la moitié de la maison « chez les Gay » documentée par Paul Desmarest correspond presque exactement à la maison existante, à l'exception de la grande cheminée dont la base dépasse l'axe de faitage (fig. 5).

Si Paul Desmarest a fait preuve d'une confiance indéfectible dans les types définis par Jean Robert, ceux qui exploiteront sa documentation réunie en 1942 feront preuve d'une même confiance dans ses relevés de la maison « chez les Gay ».

Le fait que la deuxième cuisine de la maison soit située à son extrémité n'a cependant pas échappé à Henri Raulin qui en déduit que, depuis 1942, l'un de propriétaires a modifié l'emplacement de la cheminée ¹². Pourtant, comme le montre la photographie publiée en 1939 (fig. 1), l'emplacement de deux cheminées n'a pas changé depuis l'enquête de Jean Robert. Quelle est donc la réalité ? Après plus de dix années de confiance personnelle dans les relevés publiés de la maison « chez les Gay », le retour aux croquis d'origine nous a donné l'idée de vérifier la symétrie proclamée à l'aide d'une « source primaire », la maison elle-même (fig. 6 et 8).

L'analyse détaillée de la stratigraphie des constructions a montré qu'il s'agissait, en fait, d'une transformation d'une maison simple à cuisine centrale, ce qui s'avère le cas d'une grande partie des maisons doubles du Val d'Abondance.

Il est vraisemblable que la transformation de la maison s'est passée après 1827 (cette date figure sur la plus ancienne des deux portes grangères) et que la cuisine d'origine ait été plus grande que l'actuelle relevée par Paul Desmarest.

L'emplacement de son mur à feu a dû correspondre à la base de la grande cheminée qui dépasse l'axe de faitage de la maison (fig. 7). Après sa transformation en maison double, la chambre froide de la maison d'origine est devenue la chambre chaude de la moitié documentée par Paul Desmarest, tandis que la chambre chaude, toujours chauffée indirectement par le foyer de la cuisine d'origine, a continué à être utile dans la deuxième moitié munie d'une cuisine nouvelle ajoutée à l'extrémité du logis (fig. 7).

Cette évolution de la maison « chez les Gay » a des analogies avec plusieurs autres exemples dont la maison du Plan Drozin que nous avons étudiée de manière plus approfondie (fig. 11).

À l'occasion de notre campagne de terrain en 2000, nous avons pu vérifier les autres relevés de Paul Desmarest. Là où il n'a pas pu s'appuyer sur les maisons-types de Jean Robert, son travail est beaucoup plus sérieux et ses relevés correspondent à la réalité architecturale des maisons, même lorsqu'il s'agit de maisons divisées en double comme dans le cas du chalet veuve Piccot, la Grangeaz, au Lullin. Parmi les bâtiments documentés mais qui n'ont pas été publiés, il faut signaler surtout l'ancienne maison dite « Piccard » de Massongy, importante quant à la documentation de l'évolution de la maison rurale de cette région.

Ainsi, paradoxalement, la seule monographie choisie parmi les travaux de Paul Desmarest pour la publication du *Corpus de l'architecture rurale française* est la seule dans laquelle l'interprétation du bâtiment soit fautive. La rédaction des relevés de 1942 en vue de leur publication dans le *Corpus de l'architecture rurale française* a malheureusement

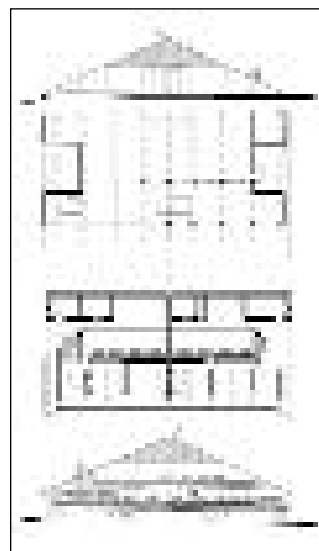


figure 6 :

Abondance, Chez les Gay de l'Adroit : maison polyvalente divisée avec la cuisine habitable d'origine au centre et la cuisine annexe à l'extrémité ouest du logis. Relevé schématique de l'état actuel : élévation nord, plan du niveau de la grange, plan du niveau d'habitation, élévation sud. (dessins Zuzana et Jirí Syrový, 2002).



figure 8 :

Abondance, Chez les Gay de l'Adroit : façade principale sud (cliché Zuzana Syrová, 2001).

supprimé une grande partie d'informations des croquis d'origine. Conjointe à l'absence totale de distinction des matériaux de construction ou de stratigraphie des étapes de construction, elle a sans doute participé à la pérennité de l'erreur d'interprétation de Paul Desmarest.

L'histoire de la mystification, non voulue, du relevé de la maison « chez les Gay » nous rappelle les dangers de la simplification extrême dans l'approche typologique et de l'utilisation exclusive des sources de seconde main publiées (texte ou relevé).

Nos conclusions méthodologiques seront apparemment banales. Le choix des bâtiments à documenter doit s'appuyer sur des inventaires systématiques. La documentation préliminaire de l'inventaire devra répondre à un certain nombre de critères pour rester compréhensible. Les croquis de terrain, ainsi que leur transformation en schémas, devront s'attacher à décrire les traits essentiels de l'édifice en respectant ses proportions, matériaux, techniques et étapes de construction. L'historien de l'architecture devrait, si

possible, lui-même procéder au relevé de l'édifice qu'il étudie, ou du moins à y participer très activement. Si dans tout rendu graphique, la densité de l'information a des conséquences très directes sur le temps d'élaboration du document final et donc de son coût, il faudra choisir la méthode la plus appropriée au bâtiment à relever et au degré de précision nécessaire qui n'est pas directement lié à l'échelle du document final. Dans l'exemple des bâtiments de l'architecture rurale, il suffit souvent d'utiliser les méthodes du relevé manuel, c'est-à-dire par simples mesures de distances. Mais, qu'il soit élaboré par l'historien lui-même ou par d'autres, notamment pour les dessins déjà existants, le relevé demande toujours à être re-confronté à la réalité du bâtiment. Il est rare, en effet, que n'apparaissent pas plusieurs oublis ou erreurs ; ces vérifications sont également l'occasion de faire des observations nouvelles.

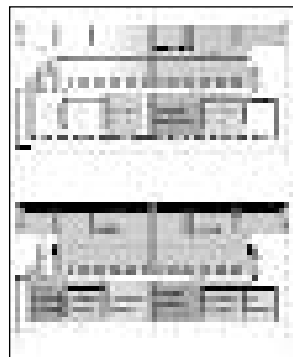


figure 7 :
Abondance, Chez les Gay de l'Adroit : transformation de la maison simple d'origine en maison double.
Plan schématique du niveau d'habitation : en haut, emplacement de pièces principales du noyau de la maison d'origine, en bas, état actuel (dessins Zuzana et Jirí Syrový, 2002).

1/ Georges-Henri Rivière, « Le chantier 1425 », in *Ethnologie française*, numéro spécial « Regard sur l'architecture rurale », no 1-2-3, 1973, pp. 9-14.

2/ Paul Desmarest, architecte diplômé par le gouvernement (69, rue Boissière, Paris XVI^e), Haute-Savoie, carnet de croquis / dessin B2, s.d., MS 44-112 ; carnet de croquis / dessin B3, s.d., MS 44-113 ; carnet de croquis / dessin B4, s.d., MS 44-114 ; cahier de route, 1942, MS 46-221. Enquête sur l'architecture rurale « chantier 1425 », Musée des arts et traditions populaires.

3/ Henri Raulin, *L'architecture rurale française. Corpus des genres, des types et des variantes, Savoie*, dir. par Jean Cuisenier, Musée national des arts et traditions populaires, Paris, Berger-Levrault, 1977, pp. 72-75.

4/ Marie-Thérèse Hermann, *Architecture et vie traditionnelle en Savoie*, Paris, Berger-Levrault, 1980, pp. 36-37 ; Jean Cuisenier, *La maison rustique : logique sociale et composition architecturale*, Paris, PUF, 1990, pp. 332-333.

5/ Enquête sur l'architecture rurale « chantier 1425 », Musée des arts et traditions populaires, dossier Haute-Savoie 832 - Abondance (Chez les Gay de l'Adroit).

6/ Charles Anthonioz, *Maisons savoyardes*, avant-propos de Léandre Vaillat, ouvrage illustré de 110 dessins de l'auteur, Chambéry, Lib. Dardel, 1932, IX, 79p.

7/ Jean Robert, *La maison rurale permanente dans les Alpes Françaises du Nord, Étude de géographie humaine*, thèse, (Tours, Éditions Arrault & Cie), 1939, reprint in *Bulletin de la société scientifique du Dauphiné*, tome 59, 3 volumes.

8/ Jean Robert, *op. cit.*, p. 182.

9/ *Ibid.*, p. 185.

10/ Voir la transcription du *Cahier de route de Paul Desmarest*, annexée.

11/ Jean Robert, *op. cit.*, pp. 184-186.

12/ Henri Raulin, *op. cit.*, p. 75.



figure 11.

Abondance, Plan Drozin, pc
1784/ 1785 : maison
polyvalente divisée et orientée
à l'endroit daté 1840, 1876 (?)
avec la cuisine habitable
d'origine au centre
et la cuisine annexe
à l'extrémité nord du logis.
Façade principale nord-est
(cliché Françoise Véry, 1995).

Annexe : TRANSCRIPTION DES PAGES DU «CAHIER DE ROUTE
DE PAUL DESMAREST» CONCERNANT SON TRAVAIL
À ABONDANCE :

Du 7-8-42

Au 10-8-42

Haut Chablais

« Abondance »

À 30 km de mon centre prosp. Thonon - Altitude 930

Extensif - Prospection. Région Vallée d'Abondance Hte S.

à Abondance Mr le Maire: Blanc, bien reçu et relevé du Châlet

Type Abondance

Châlet de Folliet Marianne B1 croquis 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

*2 km après Abondance en montant sur la Chapelle à gauche
après un calvaire. Date châlet reman. 1821 sur 1 poutre des
portes grangères.*

Type à couloir le plus ancien. Maison double.

Ce type de châlet comprend : sous le même toit aplati et très grand, formant la coiffure caractéristique de cette région

1 / Le Logis - au bout du Puerche (couloir a 2 portes contre le froid) L'OUTÔ ou cuisine avec sa grande base de Bourne (cheminée) montant de fond. À la suite le Pêlé ou chambre avec un poêle où le paysan se tient au chaud tout l'hiver - puis une petite « chambre » (pr remise de ses vêtements et linge du Dimanche, éventuellement 1 lit d'Ami. Puis un petit bâtiment de 5 m2 en dehors pour réserves précieuses: grain - foin - vêtement - appelé aussi la grange - Chambre - Grenier

2 / L'Ecurie. Communication directe de la cuisine -

*Caractéristique: on n'entre pas par la façade aux nombreuses petites fenêtres et la Loge - galerie, mais par la façade latérale: par la Portina (L i ne se prononce pas) sorte de petite cour couverte par l'~~avant~~ Toiture permettant la circulation et travaux à l'abri de la neige. Porte d'entrée logis et Ecurie donnent sur cette cour couverte et cette ensemble de disposition se répète **IDENTIQUEMENT** formant maison à double foyer sous le même toit.*

Voir B1 11, 12, 14

Ai visité également le ~~village~~ Hameau de Froggy décrit et photo dans le livre d'Anthonioz « Maisons Savoyardes ».

Ai visité également « Le Mont » très ancien village au dessus de Abondance 1H de montée ; rapide différence d'altitude.

Parler de la bourne et du Poêle.

Ce qui caractérise ce Haut-Chablais, ce sont partout ces Portina ou Cortna sur les façades latérales des Maisons-Ferme véritablement cour couverte par ma toiture, cour creusée en somme dans des immenses maisons double, en façade latérale - Mais la Monographie - (1) vous décrira avec plus de précision ce type Savoyard de maison à couloir.

Plus récentes et moins nombreuses sont les maisons « sans Puerche » (couloir.)

Abondance, pénétrant dans zone Intra Alpine, les forêts de Sapin sont nombreuses d'où l'exploitation et le commerce du bois - 2 usines de sciage à Abondance - Photo C17

*(1) Monographie No 1 pour le chalet (d'après 1ère réunion générale à Montpellier)
Mais voir : la Maison Rurale permanente dans les Alpes Françaises du Nord
par Jean Robert pages : 180-185*

Compared to “high” architecture, there is relatively little archival documentation to be found concerning rural architecture. The building itself, then, becomes a primary source. Careful measured drawings can help reveal important details concerning chronology and construction. But each drawing is already an interpretation of the building and, consequently, requires critical reading. The publication of one of the monographs in “Chantier 1425”, concerning the Folliet-Marianne Chalet, Abondance, “the Gay de l'Adroit”, provides a good illustration of the importance of comparing such documents with the reality of a building and its spatial logic. This monographic study proposed an interpretation of the chalet in question as a “type” for the Val d'Abondance valley. Such unintentional mystification of the measured drawing is a reminder of the risks of over- simplification in typological approaches. (traduction de Karen Bowie)



«La biographie a longtemps
été considérée comme
un genre mineur, méprisé
par les enseignants de Lettres
et par les historiens :
la biographie manque
forcément de recul,
d'objectivité et laisse trop
de place au témoignage.»

L'Histoire de l'architecture peut-elle se faire biographie ?

Elise Koering

« Écrit qui a pour objet l'histoire d'une vie particulière ». Telle est la définition que l'on trouve de la biographie dans le *Petit Robert*. La valeur scientifique n'est ici nullement invoquée, mais le sont très clairement les notions d'écriture, d'histoire et de vie. Si l'écrit peut être transversal – appartenir à tout type de disciplines –, être polymorphe – la forme du récit peut emprunter les voies littéraires les plus originales ou se plier par exemple aux règles contraignantes de la création audiovisuelle –, si l'histoire est bien celle d'une vie particulière et non celle de l'humanité, la vie étudiée dans ce cas se réfère de manière évidente à l'existence humaine.

Néanmoins, la question de la biographie prête à réflexion. Dès lors que le récit d'une vie unique, prise dans son ensemble – de la naissance à la mort –, semble être la règle fondatrice édictée par le code biographique, le genre parfaitement délimité et défini possède son existence propre et devient discipline à lui tout seul. Mais le genre biographique, et beaucoup d'ouvrages le prouvent, porte en lui des racines aux ramifications multiples. La règle stricte semble dans ce cas conduire à sa propre transgression. L'« autofiction » ou la « biofiction » contredirait le caractère véridique de cette histoire de vie (exprimé en filigrane dans les définitions de la biographie) ; la prosopographie, qui est l'étude de parcours biographiques multiples mis en commun afin de mener un travail de classement et de localisation au sein du monde social, fait totalement abstraction de la mention « histoire de vie particulière » et devrait donc demeurer hors du champ biographique.

Aussi, dans notre cadre d'historiens de l'art ou d'historiens de l'architecture, ne pourrait-on imaginer d'aborder cette histoire dans une acception de « vie particulière » beaucoup plus large ? Cette vie pourrait être ainsi celle d'un objet, d'un tableau, d'un bâtiment, d'une architecture, d'une ville, d'un atelier, d'une collaboration, d'un courant, etc. La biographie et la monographie seraient-elles dans ce cas interchangeables ?

Aujourd'hui, la biographie implique nécessairement, et pour tout le monde, la mise en scène d'un homme ou d'une femme ayant eu un rôle à jouer dans un contexte donné. Longtemps, cet homme, plus rarement cette femme, devait être illustre, devait avoir fait preuve de bravoure ou de talent exceptionnel. On peut évidemment penser aux vies d'artistes écrites notamment au XVI^e siècle dans un souci de témoignage mais surtout à des fins d'héroïsation de l'artiste et d'idéalisation d'une cité. Depuis environ deux cents ans, des personnalités plus obscures ont droit de cité, sous réserve évidemment que leur action ou leur condition ait eu des conséquences sur le déroulement de l'Histoire, et sous couvert d'une justification légitimant ce choix.

Le retour de la biographie

La biographie a longtemps été considérée comme un genre mineur, méprisé par les enseignants de Lettres et par les historiens : la biographie manque forcément de recul, d'objectivité et laisse trop de place au témoignage. Le travail scientifique, lui, réunit un faisceau de sources diverses et vérifiables – dont pourquoi pas certaines biographies – pour atteindre la vérité absolue de l'objet étudié. Depuis le milieu des années 1980, la biographie connaît une renaissance : non seulement elle touche un public de plus en plus large, justifiant ainsi la création de nouvelles collections spécialisées dans les maisons d'édition, mais elle se tourne également vers des domaines jusque-là inexplorés ; même les universitaires se débarrassent progressivement de leurs préjugés pour s'attaquer au genre.

Ces vingt dernières années, un nombre important de colloques et d'ouvrages se sont intéressés au sujet, ont tenté

de définir le genre biographique et se sont employés à en déceler les pièges. Les colloques « Problèmes et méthodes de la biographie » à la Sorbonne en 1985, « Le biographique » en août 1990 et « Biographies et politique : usages croisés » en 1994, entre autres, interrogent cette « montée en puissance d'un genre si décrié par les gardiens du temple »^{1/}. En 1985, un dossier consacré aux « Biographies » occupe les colonnes de la revue professionnelle *Livre-Hebdo* ; un grand nombre d'articles toutes disciplines confondues^{2/}, des ouvrages comme *La biographie* en 1984, *Le pari biographique : écrire une vie* en 2005, nourrissent durablement la réflexion. Alors que les biographies en tous genres recouvrent les tables des libraires, un Observatoire de la biographie historique est créé en 1999 et des festivals consacrés à la biographie voient le jour^{3/}.

Peut-on imaginer que le retour du genre biographique conduise à son intrusion dans tous les domaines de la recherche et dans toutes les disciplines comme peut le faire le *Gender Study* ? Cette intrusion serait d'autant mieux accueillie que la biographie touche un public plus large et offre à l'histoire la possibilité de se démocratiser. L'étude individuelle serait alors le moyen d'atteindre à l'universel.

Biographie et Histoire de l'art

Mais si biographie induit nécessairement personnage principal ou, comme nous l'avons vu dans certains cas, groupe de personnes, « personnage principal » induit-il forcément biographie ? Écrire sur un artiste est-il faire œuvre de biographe ? En choisissant de travailler sur une ou plusieurs personnalités, un chercheur songe-t-il à former un groupe biographique ? Dans bien des cas, le mot même ne l'a jamais effleuré. L'étudiant en histoire de l'art entend rarement au cours de ses études le terme de biographie. La monographie l'emporte même si, contrairement aux enseignants de Lettres, les historiens d'art n'ont jamais, semble-t-il, ouvertement combattu le genre ; sans doute le poids de la menace ne devait-il pas véritablement peser. Les collections préférant introduire les artistes par un « Tout l'œuvre

de » ou « L'œuvre complet de » ont donné les garanties de non dérapage vers la biographie abusive ou complaisante. L'œuvre visuelle serait alors gage de sérieux. Étonnamment, l'estampille Histoire de l'art ou Histoire de l'architecture semble prémunir tout ouvrage d'une connotation biographique. La monographie d'artiste (peintre, sculpteur, architecte ou photographe), publiée généralement sans autre titre que celui de son patronyme, ne prête nullement à confusion ; pour le lecteur cela n'a évidemment rien à voir avec une biographie. La monographie sous la forme du livre d'art luxueux à l'iconographie abondante l'est encore moins.

Bref, la question demeure : l'historien de l'art (et j'englobe par ce terme l'historien de l'architecture) fait-il œuvre de biographe lorsqu'il choisit de mener une recherche sur un architecte ou tout autre artiste ? Il nous semble que l'idéal secrètement visé par le chercheur consisterait à se débarrasser définitivement des scories biographiques. Il s'agirait ainsi d'accéder à la vérité de l'objet, du parcours professionnel, de son inscription dans un contexte à travers le seul document pur : l'œuvre construite, le dessin, les écrits et le discours dans une certaine mesure.

Mais la vie de l'artiste peut-elle, malgré tout, trouver sa place dans un travail de recherche ? Sans entrer dans une pratique freudienne de l'histoire de l'art qui chercherait à trouver dans l'existence, dans l'expérience sensible et dans l'inconscient de l'auteur les explications les plus enfouies à sa création, il semble acquis pour la plupart que la vie de l'artiste contribue à une meilleure connaissance de son œuvre, même si le chercheur échoue parfois à établir le lien entre les deux. Exposer les faits, la chronologie, l'événement peut sans aucun doute renseigner sur l'œuvre. Car peut-on encore aujourd'hui imaginer une histoire de l'art vécue comme histoire de la forme ? L'œuvre peut-elle contenir l'histoire de l'art ? L'extrémité d'une histoire de l'art sans nom serait-elle envisageable aujourd'hui ? Face à des parcours de créateurs, est-il possible de dissocier œuvre et vie ? Dans de tels cas, dresser une frontière entre les deux pourrait paraître bien illusoire.

Ainsi dans notre discipline, récit de vie et exposition de l'œuvre de l'artiste seraient-ils intrinsèquement liés. Mais, peut-on alors encore parler de biographie lorsque l'analyse de l'œuvre intervient ? La biographie est-elle exposition des faits, des événements ou peut-elle endosser le rôle d'étude ? En outre, la description est un outil indispensable à l'historien de l'art. Elle permet au lecteur une meilleure visibilité de l'œuvre. La limite entre description et narration est ténue. La description offrirait la visibilité, la narration la compréhension. La description est un arrêt sur image, un temps suspendu entre deux moments de narration. Ce temps est indéfini et peut être infini ; la description n'a pas de chronologie, l'unité de temps, de lieu et d'action de l'objet rend la description anhistorique, atemporel. Le lien indélébile entre histoire de l'art et description soustrait, pour une part, le propos à l'autorité narrative et par là même au récit de vie.

Dans une étude scientifique, la narration serait sans doute la souplesse et le sang vital coulant dans les veines de l'écrit, propres à apporter une respiration salutaire au discours descriptif. La biographie souffre-t-elle l'intrusion de cette forme descriptive parfois asséchante ? L'équilibre d'un texte scientifique, incarné par un savant dosage entre description et narration, est-il le même pour une biographie ?

Si la biographie est assez flexible pour accueillir un récit de vie devenu protéiforme, tout écrit, tout discours prenant pour objet un homme ou une femme appartiendra au genre biographique. En revanche, si la biographie se limite à la pure narration de vie, elle ne peut plus définir ce type d'écrit sauf à le marquer de sa présence ponctuelle. La biographie endosse dans ce cas un statut d'intervenant, de consultant. Madeleine Ducrocq-Poirier dans l'ouvrage collectif intitulé *La Création biographique* pose peut-être un indice éclairant pour différencier biographie et étude dite scientifique d'un artiste. Elle écrit : « Écrivain du regard et d'un nécessaire recul dans l'examen et l'exposé d'une vie d'auteur, le biographe n'a pas non plus à livrer ses réflexions personnelles ni à délivrer de message. »⁴/ Dans le cas d'un travail scien-

tifique, au-delà de l'exposition des faits et de la présentation du corpus de l'artiste, les réflexions du chercheur restent évidemment la part la plus importante.

La comparaison entre l'autobiographie de Charlotte Perriand et l'ouvrage écrit après sa mort par Jacques Barsac me semble intéressante. Charlotte Perriand écrit *Une vie de création* quelques années avant son décès. Le ton est libre, accrocheur et franc. Le livre est bel et bien une histoire de vie. Pourtant comme d'aucuns l'ont estimé, malgré l'intérêt de ces pages, certaines restent bien laborieuses pour le lecteur. Charlotte Perriand raconte son parcours professionnel dans un décor de fausses confidences. Les paragraphes consacrés aux projets d'aménagements et d'architecture foisonnent, le lecteur avide d'informations sur la vie personnelle de l'auteur restera sur sa faim. Voilà une autobiographie spécialisée et finalement destinée à un public très averti.

L'ouvrage de Jacques Barsac, lui, se présente sous une forme d'étude historique comme le montrent la profusion des illustrations et des notes de bas de page, la masse des informations inédites et le sérieux du travail de recherche accompli à partir d'archives directes. Cependant, à l'instar de l'exposition du Centre Pompidou, la production de Charlotte Perriand est abordée sous un angle qui l'isole du reste du monde et la place dans une bulle créative. Une forme d'approche relativement décontextualisée semble avoir été adoptée par la majorité des personnes ayant eu affaire à l'artiste. Jacques Barsac cède, lui aussi, à cette tentation. Sans doute, le lien de parenté entre l'auteur et son sujet est-il à l'origine de ce parti inconscient.

Néanmoins, si l'on se penche sur les écrits consacrés à Charlotte Perriand, qu'ils aient été produits avant ou après sa mort, on s'aperçoit très nettement que la tendance est à la glorification voire au culte et que très souvent la parole même de l'artiste remplace volontiers toute étude critique de son travail.

En dehors de deux préfaces dont l'une est signée par Eugène Claudius-Petit, et du texte de conclusion rédigé par Yvonne Brunhammer, admiratrice de la première heure de

Charlotte Perriand, le catalogue de l'exposition du musée des Arts décoratifs en 1985 - *Charlotte Perriand : un art de vivre*^{5/} -, est un « dialogue avec elle-même », comme l'écrit Yvonne Brunhammer. En effet, le catalogue est une série de commentaires faits par Charlotte Perriand sur son travail dans une chronologie totalement (auto)biographique. En parallèle, aucun contexte artistique ou historique n'est proposé. Une fois de plus l'artiste évolue dans une bulle.

Plus tard, dans les années 1990, les expositions à Londres ou à Biot souffrent des mêmes maux : Charlotte Perriand face à son œuvre, Charlotte Perriand face à sa vie. Dans chacun des cas, et c'est également vrai pour les premiers temps de l'exposition de 2005, l'artiste participe activement à la mise en œuvre de ses propres « rétrospectives ». Cet élément est loin d'être un « détail » négligeable.

Dans le cas d'Eileen Gray, la logique est toute autre. La personnalité même de l'architecte rend le contexte bien différent. Timide, discrète et fuyant la publicité, elle œuvrera toute sa vie à rester dans l'ombre. Jamais aucun conservateur ne la convaincra de participer à son propre sacre. « Eileen Gray n'aurait pas approuvé ce livre. Rédiger son autobiographie ne la tenta jamais ; elle esquivait les révélations personnelles » écrit Peter Adam qui lui consacre pourtant en 1987, une biographie dont le titre *Eileen Gray architect-designer* est librement traduit de manière sans doute révélatrice par *Eileen Gray : une biographie*^{6/}. Cet ouvrage possède la grande qualité d'être le premier à tenter de mettre au jour, dans un récit articulé et documenté, l'œuvre d'Eileen Gray. Ami très proche de la créatrice, l'auteur qui sait être critique sur le caractère d'Eileen Gray, reste cependant assez loin d'une analyse distanciée de sa création. La présentation isolée de l'œuvre de la créatrice est également le parti adopté par les commissaires de l'exposition ayant eu lieu à Londres en 2005, au Design Museum. Dans les deux cas, qu'il s'agisse d'expositions élaborées de concert avec l'artiste, ou d'expositions posthumes non désirées de son vivant, qu'il s'agisse d'ouvrages à vocation scientifique, d'autobiographies orientées, de biographies écrites par des

proches ou encore d'articles de revues, de quotidiens et de magazines au ton laudatif, la tendance est sensiblement la même. Depuis plus d'une vingtaine d'années, les deux architectes font tout simplement l'objet d'une politique de réhabilitation.

Le piège de la réhabilitation de l'artiste biographé

La réhabilitation passe irrémédiablement par le spectre biographique. Et, nous en avons la preuve, toute réhabilitation implique, voire nécessite, un recours à une certaine exagération. Exagération des qualités, du rôle joué par le biographé dans tel ou tel contexte ou de son impact sur la pensée ou la création de ses successeurs. En outre toute réhabilitation se ferait inévitablement au détriment d'un autre ^{7/}. Exagération salutaire dans un premier temps, elle permet de réintroduire le personnage dans le cours de l'Histoire. Cependant, si la surexposition et la surévaluation sont acceptables au début de la redécouverte, elles n'en restent pas moins critiquables en soi. Comme le stigmatise Philippe Trétiack, à propos de Jean Prouvé, le culte de l'un se substitue au culte de l'autre ^{8/}. Avant qu'un troisième ne vienne dérober le socle de sa gloire au premier. Le travail de biographie dont le but ultime est l'accès à la vérité absolue (acharnement vain) participe donc de ce mouvement.

En choisissant de travailler sur des femmes architectes de l'entre-deux-guerres, et en particulier sur Charlotte Perriand, Eileen Gray et Adrienne Gorska, notre volonté première était bien celle-là : réhabiliter ces artistes dont le sexe, nous semblait-il, avait empêché la juste reconnaissance. À l'issue d'un premier travail de recherche, en 1999, sur la collaboration de Charlotte Perriand et Le Corbusier entre 1927 et 1937, le constat fut dressé que Charlotte Perriand était très peu ou très mal connue et que la plupart des gens ignoraient totalement son rôle dans la création du mobilier de 1928 (notamment la si célèbre chaise longue traditionnellement attribuée à Le Corbusier). Par son intermédiaire, nous avons découvert qu'à l'époque des femmes existaient et que leur œuvre était tout simplement sous-évaluée, voire spoliée ! La ten-

dance française à ériger Le Corbusier au rang de maître absolu de l'architecture y est sans doute pour beaucoup. Pour revenir à un regard plus distancié sur le travail de ces femmes, un grossissement des traits fut nécessaire. Cependant la mort de Charlotte Perriand, la publication de plusieurs ouvrages sur son œuvre et surtout l'exposition du Centre Pompidou eurent tôt fait de rendre cette lutte obsolète. Charlotte Perriand n'est plus une inconnue, Eileen Gray non plus. L'heure ne serait donc plus à la réhabilitation.

Mais le piège de la réhabilitation n'est-il pas inhérent au travail biographique ? Qu'il soit consacré à une figure déjà connue ou totalement ignorée, n'est-ce pas tenter de mettre au jour une zone cachée, oubliée, de donner une nouvelle version, un nouveau regard sur l'objet de l'étude ? Dans le cas de notre recherche, le piège de la réhabilitation est même double. Travailler sur les femmes porte en soi le germe de la réhabilitation et renvoie inévitablement au domaine du *Gender Study* qui, selon nous, est le sommet de la recherche réhabilitante puisqu'il s'agit très schématiquement de restaurer le rôle et la place de la femme dans tous les domaines exploitables.

Autre interrogation : y a-t-il un « âge » pour être étudié ? Charlotte Perriand et Eileen Gray seraient-elles trop jeunes et leur réhabilitation trop récente pour qu'un travail critique puisse être tenté ? Il l'a été, notamment par Caroline Constant pour Eileen Gray, par Mary MacLeod ou Arthur Ruegg, entre autres, pour Charlotte Perriand, mais dans une optique souvent focalisante.

Il semble que l'étude croisée (pour ne pas employer le terme de biographie croisée) peut être une première étape à la « resocialisation » du créateur. Mettre en parallèle ou en confrontation deux artistes conduit à poser un regard neuf sur le travail de l'un à l'aune de la réflexion, de la production, des intérêts de l'autre et évite le recentrement abusif sur un seul individu. Procédé efficace si le choix des personnes confrontées est évidemment justifié. Un itinéraire n'a pas de valeur dans son isolement, il est toujours confronté à d'autres.

La contextualisation prête, malgré tout, à réflexion. Il existe sans aucun doute une limite à cette mise en perspective. Jusqu'à quel point peut-on insérer un individu dans son contexte ? Ce dernier ne porte-t-il pas en lui le danger, pour le chercheur, de la surinterprétation ? L'influence d'une époque est-elle quantifiable ? Est-elle décelable objectivement dans la pensée et l'œuvre du biographé ? Jean-Louis Cohen affirme ainsi qu'« ouvrir la porte de la bibliothèque [de Mies van der Rohe] ne suffit bien entendu pas à démontrer que les livres ont été lus et, encore moins, qu'ils ont eu un impact théorique réel »^{9/}.

Mais la biographie a pour objectif de restaurer une vérité historique qui dépasse l'individuel pour atteindre au général. Chaque biographie serait ainsi une pierre ajoutée à l'édifice de l'Histoire, pierre d'autant plus solide si elle est elle-même soutenue par des recherches thématiques et transversales permettant de confirmer l'analyse. Cette question de vérité à atteindre est sans doute cette « illusion biographique » dont parle Pierre Bourdieu^{10/} et qu'avait déjà condamnée Freud. Quête vaine, l'archive ou le témoignage ne sauraient être les seuls documents aptes à renseigner sur un individu pétri de complexité et de contradictions.

Destin biographique

Mais alors comment rendre compte d'une vie, d'une œuvre et de tous les paradoxes qu'elles portent en elles, à travers un récit construit ? Et par extension, comment donner corps à un récit de vie ou à une étude scientifique sans tomber dans un schéma déterministe ? La tentation est grande de donner à une vie un destin et de s'enfermer dans un procédé rétrospectif. Trouver l'explication aux destinées pourrait être le désir enfoui de tout chercheur ou biographe. Les mémoires, confessions ou autobiographies d'artistes les confortent dans ce sens. Les souvenirs marquants racontés par un narrateur ne le sont pas de manière anodine. Le séjour de Charlotte Perriand à l'hôpital des enfants alors qu'elle se fait opérer de l'appendicite à 10 ans, est un exemple révélateur. Comme elle le fait souvent, Charlotte

Perriand raconte autant dans des interviews, dans des catalogues d'exposition que dans son autobiographie, une expérience fondatrice. La découverte, dans une chambre blanche d'hôpital, du vide. À ce si jeune âge, elle pressent ce qui nourrira son travail d'architecte et qui trouvera sa justification et sa pleine expression au Japon.

De nombreux exemples pourraient être convoqués dans tous les genres de production littéraire ou scientifique, écrite ou orale et sur tous les types de personnes étudiées, philosophes, écrivains, peintres, architectes, intellectuels, etc. Une biographie n'est-elle pas construite, au-delà de sa trame chronologique, linéaire, dans un seul but : à la fois justifier le parcours de l'individu par des pressentiments, des signes vécus, si possible dans l'enfance, et montrer le moment, le moment clé où tout a basculé, le moment fondateur d'un choix de vie ou d'un destin subi.

Si la construction linéaire de la biographie est majoritairement condamnée par les penseurs du genre biographique et que l'accès à la vérité pure se révèle être un leurre, la recherche de sens n'endosserait-elle pas le rôle principal de l'étude biographique au sens large ? Face au déroulement d'une vie, à la production étalée dans le temps d'une œuvre, sommes-nous condamnés à fonctionner ainsi, doit-on expressément trouver du sens ? Le but du chercheur ou du biographe serait-il de trouver l'origine d'un destin et l'origine de ce destin est-elle la cause de celui-ci ou bien sa justification à posteriori ?

Le biographe fait des raccourcis, met en rapport des événements espacés dans le temps, convaincu du lien de parenté qui unit ces événements au-delà de la distorsion chronologique. Une biographie est une sélection consciente ou inconsciente qui permet de justifier son propos. Mais comment sélectionner ? Est-ce sa récurrence qui valide la légitimité de l'élément sélectionné ou est-ce au contraire son caractère isolé ? Est-ce lié au contexte ? Si « le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique », comme l'écrit Robbe-Grillet ¹¹, le procédé biographique doit sans cesse se renouveler.

Car le présupposé de la biographie est très clairement l'admission du caractère cohérent d'une vie. La vie serait cohérente puisque traitée de manière linéaire, elle conduirait à un but ultime donnant une forme de morale, de conclusion, d'ouverture peut-être, mais elle conduirait à quelque chose que l'on attend, patiemment filé tout au long du récit. La biographie serait donc téléologique ? Le hasard, l'accidentel n'auraient dans ce cas nul droit de cité dans un ouvrage biographique. La chance serait-elle absente du vocabulaire de la recherche ? Enchaînement logique et déroulement chronologique proposeraient alors une vision simplifiée voire simpliste de la nature infiniment complexe d'une vie humaine.

Biographe et biographé

En outre, le chercheur ou le biographe peut-il concilier recherche de vérité, remise en question des dires de l'individu étudié, propos critique, respect de ce même individu ? Existe-t-il une éthique, une déontologie du biographe ? L'autobiographie s'apparente fortement au roman inconscient, la biographie faite par un proche l'est peut-être encore davantage. N'est-elle pas le lieu de perte de l'objectivité ? Le biographe se doit-il de respecter le vœu du biographé ? Eileen Gray ne souhaitait pas de publicité, redoutait l'engouement éditorial et muséal que pouvait susciter son œuvre. Le choix d'exposer, de rendre public un artiste malgré lui, trouve-t-il sa justification dans la démarche louable d'une volonté sincère de réhabilitation ou se situe-t-il dans le domaine du condamnable ?

Que ce soit dans le cadre d'une étude scientifique ou dans celui d'un récit de vie, la focalisation sur un sujet, un individu dans le cas particulier, recèle bien des dangers. Admis par tous, l'identification, le psychologisme, l'empathie et, comme nous l'avons dit, la décontextualisation guettent le chercheur et l'auteur. Associée au désir déjà évoqué de réhabilitation, de volonté farouche de rendre justice, la construction du récit à travers un miroir déformant peut conduire à la métamorphose voire à la disparition totale de l'image.

Étudier un seul individu nécessiterait donc ce mouvement propre au connaisseur face à l'œuvre d'art, et au tableau en particulier, consistant à alterner rapprochement et recul, afin de ne perdre de vue ni le détail ni l'ensemble.

En perdant toute objectivité quant à l'intérêt réel du sujet étudié, le chercheur nie la valeur de sa recherche. Ne pas confondre l'étude d'individus dont l'œuvre ou la vie propre font véritablement sujet et celle de personnages dirons-nous prétextes, c'est-à-dire de personnages plus mineurs dont la mise au jour de la situation ou des actions permet une meilleure visibilité et une meilleure connaissance d'un contexte social, historique ou culturel. Le rapprochement qui s'opère fatalement entre le sujet et l'auteur-chercheur peut évidemment brouiller le sens critique de ce dernier et le conduire à mal évaluer son sujet en lui donnant une importance imméritée. Par un effet de renversement, l'abondance de sources par exemple, conduit parfois à la décision impérative d'étudier l'objet. De plus, faire acte de biographie n'est pas sans conséquence. Au-delà de la mise en lumière de l'individu, de sa re-connaissance, de son repositionnement au sein d'un monde social et historique, la revalorisation est désormais financière. L'architecte, le peintre, le décorateur, le sculpteur, l'écrivain, fort de sa nouvelle notoriété, même posthume, prend une valeur marchande qui n'est pas sans effets pervers. Autre conséquence, apparemment positive celle-ci, la valorisation de l'œuvre pousse à une protection et à une conservation plus avisée.

Biographie et mythe

Si les écueils liés à ces désirs de réhabilitation ou de mise en valeur excessive ne sont pas évités et font perdurer une image déformée du sujet étudié, un nouveau processus se met alors en place : celui de la mythification. La figure de l'architecte, artiste des artistes pour Vitruve, seul contre tous chez King Vidor ¹², se prête particulièrement bien à cette vision déformante. Le mythe de l'architecte, bâtisseur des Temps modernes, trouve dans le progrès sa justification. L'architecte moderne dont Le Corbusier demeure l'une des

figures les plus emblématiques se pose en sauveur d'une humanité engluée dans le passé et l'ignorance. Le Corbusier a évidemment construit son propre mythe, par divers procédés, ce n'est plus à démontrer. Mais, l'historien de l'architecture a parfaitement pris la relève. Le nombre d'ouvrages consacrés à l'architecte – critiques ou non – est en constante augmentation et la Fondation Le Corbusier encourage et facilite cette production. Malgré les révélations sur la personnalité de Le Corbusier, sur ses manœuvres, ses engagements – toujours relativisés – sa déloyauté parfois, malgré les études remettant en question l'intervention réelle de l'architecte dans certains projets et malgré les preuves avérées de sa propension à exagérer son invention propre et son apport, Le Corbusier reste un mythe. Et qui d'autre que l'historien de l'architecture pourrait en être l'instigateur ?

Il y a un certain nombre d'années déjà, en 1960, alors que Le Corbusier vit toujours, Françoise Choay publie un petit ouvrage, destiné à accompagner les photographies de Lucien Hervé, intitulé tout simplement *Le Corbusier*^{13/}. Ce texte, écrit sans les années de recul indispensables à une étude critique, fait très clairement l'apologie du maître. Nous l'avons évidemment choisi pour cette raison. Mais il nous permet surtout de montrer que la construction du récit biographique est révélatrice de la manière dont on donne naissance à un mythe. Ainsi dans ces pages, Le Corbusier fait-il à pied « le tour de l'Europe avec une musette et un carnet dans sa poche ». Françoise Choay insiste sur la qualité d'autodidacte de Le Corbusier, sur sa facette d'homme, d'artiste qui s'est fait tout seul loin des académies et des sentiers balisés et qui en paiera un lourd tribut (référence notamment à l'épisode du Palais des Nations). La formation de l'artiste est évidemment le lieu-même où la construction du mythe plonge ses racines. Etre en marge des conventions et des parcours établis, subir l'exclusion ou bénéficier d'une reconnaissance tardive, comme c'est le cas pour Mies van der Rohe, ne font que renforcer la valeur du mythe. L'éblouissement ressenti par Le Corbusier en Grèce, berceau de la civilisation occidentale, ajoute à cette construc-

tion. Le Corbusier est présenté dans la gloire de son isolement. Pierre Jeanneret est cité mais aucun autre nom d'assistants ou de collaborateurs de l'atelier – à part pour Chandigarh – ne vient accompagner celui de « l'architecte du siècle » (avec Perret). Et, sacrifiant au péché biographique évoqué plus haut, l'auteur réussit à structurer son récit en instaurant une cohérence interne propre à amplifier l'idée de trajectoire. Par exemple, quand on sait qu'à son arrivée à Paris avant de se rendre chez Perret, Le Corbusier demande conseil à Frantz Jourdain, hésite peut-être à rejoindre Plumet ou Sauvage¹⁴, Françoise Choay écrit : « Le Corbusier, vint de manière résolue à l'atelier de Perret. »

L'ironie veut que six ans plus tard, Françoise Choay publie un texte polémique sur l'architecte, dans lequel elle condamnera sans ménagement la « mythologie » construite autour du héraut de la modernité tout en remettant en cause ses qualités de constructeur et sa valeur d'urbaniste. Autocritique ? Recul ? Nouveau regard ? Sans évoquer son propre rôle dans cette entreprise, elle écrit : « À peine disparu, sa mythologie a grandi encore. [...] Un an avant la mort de Le Corbusier, André Malraux déclarait sans ambages qu'il était le plus grand architecte du monde. La presse française [...] sur la foi du Ministre de la Culture et de Grands Prix de Rome honteux et ravis, n'a pas hésité à en faire le créateur de l'architecture moderne. »¹⁵ Son voyage en Orient sera décrit dans des termes plus mesurés : « Sur les conseils de son maître, il parcourut bientôt le bassin méditerranéen et l'Europe centrale, carnet de croquis en main : ainsi s'expliquent chez l'architecte une lecture lacunaire et des enthousiasmes intellectuels d'autodidacte, la minceur de ses connaissances mathématiques et technologiques, son goût pour l'artisanat et une culture visuelle exceptionnelle issue d'un contact direct avec l'architecture. »

Une fois encore, le texte est choisi délibérément avec un double objectif : Exposer la façon dont l'historien ou le biographe relaye sans état d'âme, et peut-être inconsciemment, le discours éminemment subjectif du sujet étudié. Mais aussi montrer que chaque nouvelle étude est une tentative de

déconstruction du récit précédent, tentative menée pour proposer une nouvelle construction censée se rapprocher davantage de la vérité objective qui conduit à poser de nouvelles questions : Un même sujet peut-il faire l'objet d'études à répétitions ? Le fonds d'un sujet est-il inépuisable ? Ou encore, le regard du chercheur peut-il être variable au point de faire de l'objet une source d'interprétations infinie ?

Pour conclure

Nous pouvons illustrer ces dernières remarques en livrant une anecdote – autre bête noire de la biographie – qui prouve à quel point il est périlleux de déboulonner un mythe : en décembre dernier, lors des quatorzièmes rencontres de la Fondation Le Corbusier, les « moments biographiques » de Le Corbusier firent l'objet de conférences et de discussions : « Essayer d'inventer une nouvelle méthode. Partir de l'homme pour situer des espaces d'oubli ou de dévalorisation » selon Rémy Baudouï, le directeur scientifique. Beaucoup de choses pourraient être dites sur cette rencontre de spécialistes de l'œuvre de Le Corbusier réunis pour parler de sa vie. Évidemment, la crainte de voir succéder une série d'anecdotes sur l'existence de l'architecte, se révéla justifiée. Mais ce qui paraît très intéressant dans ce cas est le tollé provoqué par l'intervention de Pierre Pinon sur le voyage de Le Corbusier en Turquie. L'historien, grand connaisseur de la Turquie, choisit de remettre en question l'originalité du parcours de Le Corbusier en Orient et en particulier à Constantinople. Sa thèse est que Le Corbusier aurait choisi finalement un périple identique à celui qu'étaient obligés de faire les Prix de Rome dès la fin du XIX^e siècle, qu'il adopte pour son récit une forme très littéraire et que ses réactions sont les mêmes que celles de voyageurs antérieurs ou contemporains.

À l'issue de son travail de recherche, Pierre Pinon se voit donc contraint de relativiser les valeurs « novatrices » du voyage et des commentaires de Le Corbusier sur le pays en distillant un peu d'objectivité et en « recontextualisant » un épisode biographique inscrit généralement dans un propos

orienté. Écorner le mythe n'est pas sans conséquence et la réaction des participants ne s'est pas fait attendre. La remise en cause de l'originalité de l'œuvre et de la pensée de Le Corbusier, même quarante ans après sa mort, n'a pas encore sa place dans l'Histoire de l'architecture.

Écrire la vie d'un artiste, projeter une lumière neuve sur son œuvre, tenter de garder un esprit distancié et objectif sur un sujet choisi, restent pour l'historien de l'art et de l'architecture une gageure.

1/ Alain Buisine, « Biofiction », Colloque Le Biographique, août 1990, in *Revue des Sciences Humaines*, n° 224, 1991, p. 9.

2/ Articles écrits par des historiens, des sociologues, des enseignants en Lettres : Giovanni Levi, Marc Fumaroli, Daniel Madelénat, Jean Peneff, Jacques Le Goff, entre autres.

3/ Le Festival de Neuville en Ferrain ou celui, plus connu, de Nîmes.

4/ Madeleine Ducrocq-Poirier, « Biographies d'écrivains », in *La Création biographique*, Collection de l'AFEC (Association Française d'Études Canadiennes), sous la direction de Marta Dvorak, Presses Universitaires de Rennes, 1997, pp. 35-41, p. 41.

5/ Catalogue de l'exposition « Charlotte Perriand. Un art de vivre », Musée des Arts décoratifs, Paris, Flammarion, 1985.

6/ Peter Adam, *Eileen Gray : une biographie*, Paris, A. Biro, 1989.

7/ Réhabiliter Charlotte Perriand conduit inmanquablement à minimiser le rôle de Le Corbusier, un exemple parmi d'autres...

8/ Philippe Trétiack, « Prouvé cultissime », *Beaux-Arts*, janvier 2007, p. 23.

9/ Jean-Louis Cohen, préface à l'édition française de *Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe. Réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Le Moniteur, 1996 (1ère éd. Berlin, 1986), p. 13.

10/ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, n° 62-63, 1986, pp. 69-72.

11/ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 208, cit. in Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, n° 62-63, 1986, p. 70.

12/ Dans le film *The Fountainhead (Le Rebelle en français)* avec Gary Cooper, 1949.

13/ Françoise Choay, *Le Corbusier*, New York, Braziller, 1960.

14/ Pierre Saddy, « Perret (Auguste) », in *Le Corbusier, une Encyclopédie*, sous la direction de Jacques Lucan, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 300-305, p. 304.

15/ Françoise Choay, « L'épaisseur d'un mythe », *Transmondia*, Paris, 1966.

Since the « return of biography » and scholarly studies of individuals in the mid-1980's, this approach has been studied and analysed as never before. Having become a field of study, biography has seen its snares and dangers brought to light by scholars and by biographers themselves. The aim of this article is to question the status of biography in Art History or Architecture History, and the particular relationship between the biographer and its subject. (traduction de Catherine Blain et Karen Bowie)

*Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines,
école doctorale « COL »
(Cultures, Organisations, Législations),*

*Ladrhaus
(Laboratoire de recherche
Histoire architecturale et urbaine – Sociétés),
École nationale supérieure d'architecture
de Versailles*

114

**THÈSES DE DOCTORAT SOUTENUES,
MENTION
« HISTOIRE CULTURELLE ET SOCIALE
DE L'ARCHITECTURE ET DES FORMES URBAINES »**

Stéphane Garnero,
*Conservazione e restauro in Francia, Turin, 12 février 2004,
directeur François Loyer en co-tutelle avec Maurizio
Momo, professeur à l'Université polytechnique de Turin.*

Manolita Freret Filippi,
*Un historicisme régional sous la III^e République. Camille
Albert (1852-1942), architecte de la ville de Fécamp, Versailles,
4 février 2004, directeur François Loyer.*

Hervé Doucet,
*Art nouveau et régionalisme. Émile André (1871-1933), architecte
et artiste, Versailles, 7 juin 2004, directeur François Loyer.*

Raffaella Telese,

Il restauro dell'architettura del XX^e secolo : il caso francese,
Naples, 13 décembre 2004, directeur François Loyer en co-
tutelle avec Roberto Dalla Negra, professeur à la Seconda
Universita degli studi di Napoli.

Olivier Pannier,

Jean-Camille Formigé, architecte, Versailles, 16 décembre
2004, directeur François Loyer.

Françoise Bigot du Mesnil du Buisson,

*Gustave Serrurier (1858-1910). Parcours d'un architecte à l'aube
du XX^e siècle. Rationalisation, Art social, Symbolisation,*
Versailles, 18 décembre 2004, directeur François Loyer.

Franca Malservisi Clougher,

*La restauration architecturale en France : deux siècles de pra-
tique ordinaire,* Paris, 19 décembre 2005,
directeur François Loyer.

Louis Mariani,

*Les règles de construction et d'ornementation architecturale des
façades des immeubles parisiens dans la seconde moitié du XIX^e
siècle,* Paris, 12 janvier 2006, directeur François Loyer.

Odile Jacquemin,

*La formation d'un paysage urbain, entre 1749 et 1989. Hyères-
les-Palmiers, une ville française en Provence,* Paris, 29 juin
2006, directeur François Loyer.

Étienne du Mesnil du Buisson,

*Regroupement exhaustif des œuvres attestées de Gustave
Serrurier (Liège, 1858 - Liège, 1910) - Serrurier-Bovy,* Paris,
8 novembre 2006, directeur François Loyer.

Les auteurs

Raphaël Labrunye est architecte DPLG, diplômé en 2004 de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles (sous la direction de Rémi Rouyer et de Djamel Klouche). Actuellement Attaché Temporaire de Recherche à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, il poursuit sa thèse, sous la direction d'Anne-Marie Châtelet et de Jean Castex. Son travail porte sur « l'orphelinat d'Amsterdam » d'Aldo van Eyck, sa genèse et ses interprétations.

116

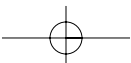
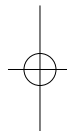
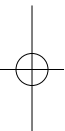
Gilles Maury est architecte DPLG et maître-assistant associé à l'École nationale d'architecture et de paysage de Lille. Sous la direction de François Loyer, il prépare une thèse autour du « Palais du Congo », demeure éclectique du nord de la France dont les spécificités interrogent aussi bien les pratiques architecturales locales qu'internationales.

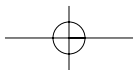
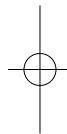
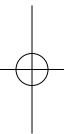
Franca Malservisi est architecte diplômée de la Faculté d'architecture de Florence avec un mémoire de maîtrise en histoire de l'architecture sur le traité d'Alberti. Installée à Paris depuis quinze ans, elle a travaillé dans des agences d'architecte en chef des Monuments historiques et a soutenu, en 2005, une thèse de doctorat intitulée « La restauration architecturale en France : deux siècles de pratique ordinaire », sous la direction de François Loyer. Depuis 2006, elle assure (comme enseignant vacataire) des cours en histoire du patrimoine ainsi qu'en histoire de la restauration à Paris 1 et à l'École d'architecture de Lille.

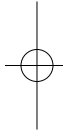
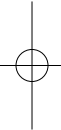
Zuzana Syrová est ingénieur-architecte, diplômée en 1981 de la Faculté d'architecture de VUT (École des hautes études techniques) à Brno. Elle est, depuis 1988, spécialiste de l'architecture rurale et vernaculaire à Národní památkový ústav (l'Institut national du patrimoine) à Prague. Elle poursuit sa thèse sous la direction de François Loyer. Son travail porte sur la typologie de la maison rurale dans les Alpes.

Jirí Syrový est ingénieur-architecte, diplômé en 1981 de la Faculté d'architecture de VUT (École des hautes études techniques) à Brno, où il a un bureau privé depuis 1991.

Élise Koering est historienne de l'Art et titulaire d'une maîtrise ainsi que d'un DEA de l'Université Marc-Bloch, Strasbourg II. Elle prépare, sous la direction de François Loyer, une thèse sur trois femmes architectes de l'entre-deux-guerres : Charlotte Perriand, Eileen Gray et Adrienne Gorska.







*Achévé d'imprimer en mai 2007
sur les presses de l'imprimerie La Botellerie à Vauchrézien
(Maine et Loire)*

Dépôt légal : juin 2007

