

LITTÉRATURES ÉDIFIANTES

En lisant, en écrivant, une fabrique de l'architecture

GIULIA TELIER

MÉMOIRE DE MASTER

Séminaire Art, Architecture et Politique

Sous la direction de Jac Fol et Yann Rocher

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais

C'est un livre lourd et épais qui ne tient pas entre mes mains d'enfants.

Sa couverture grise est gravée de noir. Il est lu à voix haute, des mois durant, chaque soir.

Parfois, une gravure s'intercale au texte. Fonds marins, machine, vaisseau, créatures.

Un autre monde à habiter.

SOMMAIRE

remerciements	3
nota-bene	4
Préambule	6
<i>De l'Atlantique à l'idéal rhizomatique</i>	6
Avant Propos	8
Templum	10
Echafaudage	10
Mille ans de bornes ?	11
Angles d'attaque	13
A propos des formes	14
L'invention architecturale	17
Une discipline	19
L'architecte et l'intellectuel	24
Architextes	30
Précisions méthodologiques	31
<i>Les Pierres Sauvages</i>	34
Fernand Pouillon	34
L'ambiguïté de la forme littéraire	36
Discours de la matière	38
L'importance de l'écrit	42
Conclusion	43
<i>Naissance d'un hôpital</i>	47
Pierre Riboulet	47
Ambitions et forme de l'ouvrage	48
De l'intuition non vérifiée à la composition	49
Valeur du travail et statut d'auteur	52
Conclusion	54
<i>Vivre à l'oblique</i>	57
Claude Parent	57
Un manifeste utopique.	59
Quand l'architecte s'adresse à ses pairs	61
Vers une réalisation de la fonction oblique ?	63
Conclusion	66

Conclusion	68
Prendre la plume pour renouveler la discipline	69
En quête d'une légitimation	70
Sensibiliser, Transmettre	72
L'engagement politique	75
Métamorphoses	77
PREALABLES	78
Modalités de passage	81
Le Jardin d'Ermenonville	90
Un poème spatial	93
A propos des incisions dans la matière	96
La littérature au jardin : hommages et mémoire.	96
Conclusion	99
Il Danteum	101
1938	101
Un site symbolique	104
<i>La Divina Commedia : italianità</i> et versification	105
transfert numérique	106
entre masques et transparence	108
Conclusion	110
Les mots et les choses de Jacques Hondelatte	113
<i>Logement mythogénèse et mélancolie</i>	115
46°19'12.0"N 0°27'49.4"W	116
La Chose de Léognan	118
Conclusion	120
<i>What is and what should never be</i>	122
CINQ PETITS POINTS.	123
Invention de l'écriture, naissance de l'architecture	123
De la matière au matériau : allers et retours.	124
Alter-textualités & hyperville	125
Devenirs	126
BIBLIOGRAPHIE	130
TABLE DES FIGURES	137
ABSTRACT	138

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont à Marco Assennato, Jac Fol et Yann Rocher.

A mes parents, pour vos précieux conseils et relectures.

A Naïs et Abel, pour le titre de ce travail et les discussions de Tantayrou.

A mes proches qui m'ont soutenue et encouragée,
qu'ils soient pour la Roma ou la Lazio, au Brésil ou à Paris.

Enfin une pensée toute spéciale à mes amis du Clube Cinco,
de l'autre côté de l'Atlantique.

NOTA-BENE

Dans la totalité du texte qui suit les citations d'une référence bibliographique ou de toute autre source écrite ou orale sont indiquées à la fois par les guillemets et le recours à l'italique, qu'elles soient placées en exergue ou dans le corps de texte.

Les titres d'ouvrages et les termes conservés en leur langue originale sont également signifiés en italique.

J'utilise par contre des guillemets et des caractères droits pour mettre en évidence l'usage de termes méritant quelques précautions de langage et d'emploi.

Par endroits, en bas de page, sont mentionnés des « Protocoles ». Il s'agit d'actions, visites, voyages, en relation avec cette recherche, que je m'étais fixée comme objectifs. Tous n'ont pas pu être menés à bien, mais décision a été prise de permettre au lecteur d'en prendre connaissance.

Mots Clés :

Architecture, littérature, fondements disciplinaires, processus de conception, narrativité .

De l'Atlantique à l'idéal rhizomatique

Une grande partie de mon envie d'étudier l'architecture prend sa source dans les allers retours entre mes deux nationalités, entre la France et le Brésil, entre Paris et São Paulo. Ces deux situations géographiques et culturelles m'ont éveillée aux villes, m'ont sensibilisée à la façon dont les gens se meuvent, vivent, habitent. Les paysages urbains et les pratiques observées, partagées, convoquent bien des aspects architecturaux. Si j'ai appris le nom des rues et la matérialité de Paris par la flânerie, à pied ou en rollers, j'ai été parfois écrasée par la verticalité de São Paulo. D'un côté, constater le grain du bitume, l'écart des pavés, éprouver physiquement le relief, traverser la Seine – comme une façon d'apprendre à mesurer, à voir sans toucher, en se demandant si l'on ne comprend pas mieux une rive lorsqu'on l'observe depuis son pendant. De l'autre, s'émerveiller devant une place occupée de baraques en planches où se vend l'*água de coco*, apprécier l'intervalle de végétation – luxuriante – entre deux gratte-ciels de l'Avenida Paulista, là où la pression immobilière n'a pas encore eu raison des derniers *casarões* à l'architecture éclectique, témoins d'un passé aristocratique et élégant. S'étonner aussi de la dissolution du bâti, qui semble n'exister que pour lui permettre de reprendre forme, plus loin, et retenir son souffle devant l'horizon infini de la condition urbaine, si impressionnant lors de l'arrivée en avion à l'aéroport de Guarulhos. Toutes ces observations relèvent certes d'abord du ressenti, de l'éprouvé, de l'affectif. Ce sont en elles que résident pour moi sinon la conscience de l'architecture, tout au moins les racines enfantines de mon sentiment architectural.

C'est plus tard, dans une sorte d'après-coup, que peu à peu ces impressions architecturales initiales se sont trouvées éclairées au gré des études et de mes diverses lectures par des éléments philosophiques, sociologiques, politiques, économiques, linguistiques¹. Dans mon esprit, point de hiérarchie. L'architecture était ce tout auquel j'étais confrontée. Elle était en quelque sorte inclusive. Elle était le domaine de tous les autres domaines, et en faire mon objet d'étude était le choix de l'ouverture: il me semblait par là pouvoir « toucher à tout ». Sans le savoir, n'ayant pas encore, avant mon entrée en Ecole d'Architecture, rencontré l'œuvre de Deleuze et Guattari sur un rayonnage de bibliothèque, ma conception de l'architecture était « *rhizomatique* », tout du moins selon le premier principe de définition du rhizome qui est celui de connexion : « *n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être* »².

¹ A savoir, et pour n'en citer que les « premiers » : Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2012; Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Pocket, coll. Terre Humaine, 2001; Karl Marx, *Contributions à une critique de l'économie politique*, Paris, Allia, 2007; Noam Chomsky, *Structures Syntaxiques*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1979.

² Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Milles Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Critiques, 1980.

C'est cette vision rhizomatique de l'architecture qui m'a conduite dès ma première année d'études à mettre en lien les projets et exercices menés en atelier à des références textuelles, qu'elles soient issues de romans ou d'ouvrages théoriques de diverses disciplines. Il s'agissait de mettre l'architecture en situation de dialogue (avec la littérature, la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, la politique, l'économie, l'archéologie, etc.). Cette démarche a constitué un *leitmotiv*, et m'a amenée à suivre des cours de philosophie et de littérature en auditeur libre à la faculté de Lille 3 alors que j'étais étudiante à l'école de Lille. Mais alors, et au miroir de ces enseignements autres et nécessaires à mon parcours, l'Architecture, art de la vérité, art de la narration, ou art de la citation ? Et dans le fond, que peut la littérature pour l'architecture ?

Ce sont ces questionnements autour du lien entre littérature et architecture que j'ai continué d'explorer dans ce mémoire de master. Il y avait là matière à creuser, pour apporter une réponse et tenter de mener à terme une réflexion. Et, si mes études touchent à leur fin, je suis toujours convaincue, comme Walter Benjamin dans *Expérience et pauvreté*³, que la plus grande richesse de l'homme est d'avoir des histoires à raconter.

³ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté* (1933), Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2011.

Le mot « architecture » ne laisse ni entendre ni voir celui de « littérature ».

Etre architecte n'implique pas nécessairement une pratique de la littérature, que ce soit à travers la lecture ou à travers l'écriture. Pour autant, nombreux sont les architectes à convoquer des auteurs ou des ouvrages qu'ils érigent au statut de références. Quant à établir la liste de ceux qui ont écrit, qu'ils soient passés à la postérité ou que l'histoire les ait rendus anonymes, ce serait un travail herculéen.

La multitude d'angle d'approches du rapport entre littérature et architecture est édifiante sur la richesse de ce champ de recherche, qui mobilise tant des théoriciens de la littérature que des historiens, des géographes, des urbanistes et des architectes.

Toutefois un lieu commun, dans tous les sens du terme, émerge de ces productions intellectuelles variées, à la façon d'une bizarre banalité: si la littérature se lit et s'écrit, l'architecture se vit et se construit...

Ou pour reprendre les mots de Louis Hay⁴, « *si l'architecture est à la fois ce qui est projeté et ce qui est habité, la littérature est à part égales ce qui est écrit et ce qui est lu* ». Des lors, deux horizons de travail se dégagent, entre l'écrivain et le lisant... entre le producteur et l'interprète. Etudiante en architecture - et non pas en études littéraires, j'ai commencé par centrer ma réflexion sur les architectes. Au regard de la dualité essentielle de la littérature, qui concerne tant celui qui écrit que celui qui lit, j'ai travaillé à partir de deux figures d'architectes : celle de l'architecte écrivain, et celle de l'architecte comme lecteur-traducteur. Au-delà de ces figures, se jouent là deux processus, deux systèmes de pensées : celui de l'écriture, et celui de l'interprétation, chacun ayant ses propres théories et modalités opératives. C'est probablement dans cette façon d'articuler ces deux processus que réside l'apport de ce travail plutôt que dans la production d'une nouvelle connaissance à proprement parler.

L'hypothèse principale à l'origine de ce travail est que la littérature représente une ressource non négligeable pour l'architecte. C'est en ce sens que le philosophe américain Nelson Goodman écrivait « *Certains écrits sur l'architecture peuvent donner l'impression que la prose est un ingrédient aussi essentiel en architecture que l'acier, la pierre, et le ciment.* »⁵. Ainsi s'agira-t-il ici de tenter de comprendre, dans l'usage de la littérature par les architectes praticiens, à la fois ce qui est opérant et ce qui opère... Et ce afin de montrer le potentiel de la littérature comme ressource, tantôt matière tantôt matériau. Pour autant, l'objectif de ce travail n'est pas dogmatique, au sens où il ne s'agit pas de vouloir prouver le caractère indispensable du recours à la littérature, qu'elle soit

⁴ Cité par Olfa Meziou Baccour, « De la littérature des écrivains à l'architecture des architectes : questions autour de deux machines valériennes », in Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture, Littérature, et Espace*, Limoges, PULIM, coll. Espaces Humains, 2006.

⁵ Antonia Soulez, *L'Architecte et le philosophe*, Liège, Mardaga, 1993, p.15.

écriture ou lecture, par les architectes dans leur travail de conception. Si une coupe est un outil de représentation indispensable à la bonne compréhension d'un projet, ce n'est pas le cas d'un texte. Par contre, la littérature se présente elle aussi comme une manière de saisir le monde, comme une modalité de mise en forme, voire, de mise en œuvre, de la pensée.

Au vu de cette rencontre des disciplines, plusieurs référentiels et théories assoient et fondent le propos de cette recherche, empruntés si bien à l'analyse littéraire qu'à l'histoire de l'architecture : le cadre théorique est pluriel.

Une première partie sera consacrée à l'éclaircissement des notions et à la présentation des outils de cette recherche, qui ancrent son contexte. Vient ensuite l'étude de trois textes d'architectes praticiens qui n'appartiennent pas a priori aux formes usuelles de l'écriture architecturale. Leur analyse vise à la compréhension des enjeux de l'écriture. Enfin, passeront sous le microscope quatre modalités de passage entre l'architecture et la littérature, ensuite illustrées par trois cas d'étude. Cela, afin de rendre compte du fait que la littérature peut aussi être un matériau pour l'architecte.

Ainsi sera brossé un portrait non exhaustif mais représentatif du riche panel d'interactions qu'entretiennent les architectes avec la littérature, témoignant de la capacité de la littérature à constituer un espace de travail pour l'architecte. Tout en contribuant à inscrire l'architecture dans une épaisseur et un régime d'historicité autre que le sien propre.

Du grec τέμενος, de τέμνω, « découper ». Templum est un mot latin qui désigne une pratique religieuse et divinatoire en usage dans la culture étrusque destinée à délimiter par le tracé du bâton de l'augure un espace sacré, au ciel et sur la terre⁶. Ainsi intitulée, cette partie a pour but d'indiquer les bornes, notions, et outils qui déterminent le périmètre de ce mémoire.

ECHAFAUDAGE

Ce mémoire est consacré à la relation entre architecture et littérature.

A mon sens, l'une comme l'autre nous appartiennent et nous concernent, tous⁷. La littérature au sens large, c'est à dire sans se préoccuper des distinctions entre « vraie » et « fausse » littérature, sans la classer selon un gradient de « noblesse », recouvre aussi bien les premières épopées que les romans noirs et les livres pour enfants. Et si « *tout le reste est littérature* »⁸, c'est alors bien cette dimension commune et cette accessibilité qui m'ont conduite à arrêter mon choix sur le terme de littérature plutôt que sur ceux d' « écrit », de « texte » ou de « discours »... termes que l'on réservera aux spécialistes de la langue et des études littéraires.

Il y a mille et une manières d'interroger les rapports qu'entretiennent la littérature et l'architecture. La possibilité même de leur comparaison se trouve énoncée dans les propos du chercheur David Spurr d'une façon limpide :

*« Le monde humain est littéralement structuré comme l'environnement bâti, et symboliquement structuré comme un langage. L'art de l'environnement bâti est l'architecture ; celui de la langue est la littérature. C'est une raison suffisante pour considérer leur terrain commun. »*⁹

On sait que la littérature rend présente l'architecture, surtout depuis l'essor de la forme romanesque au cours du 19^{ème} siècle. Ainsi de nombreux romans utilisent l'architecture comme une structure qui permet le développement du tissu narratif, et qui fait jonction entre l'individu et le monde — on pense ici à la cathédrale dans *Notre Dame de Paris*, à la pension Vauquier dans *Le père Goriot*, à

⁶ A cet égard le lecteur curieux pourra se référer à *L'idée d'une ville* de Joseph Rieckwert, qui traite dans son introduction de cette question du tracé et du bâton.

⁷ En ce sens, Fernand Pouillon dit : « [l'architecture] est par excellence l'art fait pour le public, et pour le très grand public. ». Citation tirée d'un entretien avec Edith Nora, « Des aveux littéraires » in *Les nouvelles littéraires*, 03.09.1964.

⁸ Paul Verlaine, « Art Poétique » in *Jadis et Naguère* (1884), Paris, Le Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2009.

⁹ David Spurr, cité in *Ecrire l'architecture*, Revue Europe n° 1055, mars 2017, p.7

l'immeuble parisien de *La Vie mode d'emploi*¹⁰. En 1925, Camille Mauclair comparait déjà un livre à un « édifice achevé [ayant] nécessité des fouilles, des fondations, et des échafaudages. »¹¹. Parfois même la ville, son paysage architecturé, deviennent personnage à part entière, comme dans *Dimanches d'Août* de Patrick Modiano¹², *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin¹³, ou encore bien sûr *Les Villes Invisibles* d'Italo Calvino¹⁴. Citons aussi la relation de Franz Kafka à Prague dans l'œuvre de l'écrivain tchèque, et celle que Baudelaire entretiens avec Paris.

Les oulipiens comme les situationnistes ont eux aussi travaillé les relations entre espace littéraire et espace urbain. Par exemple, à la manière de l'oulipien Jacques Jouet¹⁵ qui utilise les limites spatiales comme des contraintes littéraires : ainsi le « poème de métro » est composé dans le métro, le temps d'un parcours donné, dans lequel chaque vers correspond à une station. Ou encore un « projet d'aménagement littéraire concerté », démarches qui s'inscrivent dans la filiation de *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec. Jacques Jouet œuvre aussi à un dévoilement de la fabrique littéraire au cours de ses « tentatives d'épuisement d'un auteur », performances et hommages à son maître qui se déroulent au cœur de l'espace public, sous l'œil du passant devenu en quelque sorte témoin-lecteur, pourtant sans accès au texte qui est en train de se faire. Plus proches de nous, des auteurs comme Philippe Vasset ou Aurélien Bellanger¹⁶ invitent également à porter un regard renouvelé sur la ville, à un changement de perspective sur ce milieu que nous avons tendance à regarder en architecte plutôt qu'en explorateur ou en flâneur benjaminien.

Toutefois, une des premières opérations essentielles pour cerner ce rapport consiste à avoir un bref aperçu de sa présence dans l'histoire.

MILLE ANS DE BORNES ?

Il se trouve que les Grecs de l'Antiquité, en développant la rhétorique, font comme bien souvent figure de précurseurs dans notre champ d'étude. En effet, les traités de cet « art du bien parler » proposaient une construction mentale du discours par sa visualisation sous la forme d'un édifice, souvent un temple ou un palais. Ainsi se trouvait déjà établi le rapprochement entre pensée, lecture, et architecture.

¹⁰ Respectivement : Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques, 1975 ; Honoré de Balzac, *Le père Goriot* (1842), Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques, 2004 ; Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, (1978), Paris, Hachette, 1997.

¹¹ Camille Mauclair, *Le génie d'Edgar Allan Poe*, Paris, Albin Michel, 1925, p. 81.

¹² Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, 2001.

¹³ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1933), Paris, Gallimard, 2009.

¹⁴ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Seuil, coll. Points, 1984.

¹⁵ Jacques Jouet, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L., 2000.

¹⁶ Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007 ; Aurélien Bellanger, *Le Grand Paris*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 2017.

Dans l'article *Architecture parlante, une autre crise*, Alain Guiheux et Dominique Rouillard se penchent sur les apparitions successives du lien entre le langage et l'architecture dans les théories architecturales. Ils relèvent notamment la « *vision formaliste du langage poétique* »¹⁷ proposée par Denys d'Halicarnasse vers l'an zéro de notre calendrier :

« *L'arrangement des mots a le même effet dans le discours que dans les autres arts où on emploie des matériaux différents. Dans l'architecture, dans les manufactures, dans la broderie, et autres arts semblables [...]* »¹⁸

Les rédacteurs de l'article citent également Jean-Louis de Cordemoy, auteur du *Nouveau Traité*, paru en 1714, qui utilise les outils de la rhétorique comme outil d'interprétation de l'architecture. Il usera par exemple du pléonasm pour qualifier la relation entre le dôme de Saint Pierre de Rome et le baldaquin du Bernin. Il est suivi en 1745 de l'architecte Germain Boffrand, qui va s'attacher à comprendre et à améliorer l'architecture à travers une lecture de l'art poétique d'Horace. En revanche pour les auteurs de l'article, Boffrand place par ce procédé l'architecture « *sous la dépendance des mots* ». Boffrand sera suivi de l'abbé Batteux qui contribuera lui aussi à la mise sur un plan d'égalité de l'architecture et de l'éloquence dans son ouvrage *Les Beaux Arts réduits à un même principe*¹⁹.

Le XIX^{ème} siècle est donc crucial pour la naissance de notre champ d'investigation. L'expression d'« architecture parlante » sera d'ailleurs employée a posteriori pour désigner l'architecture des architectes révolutionnaires dont Boullée, Ledoux, et Lequeu sont les principaux représentants²⁰.

Comment ne pas parler, dans ce bref aperçu historique des liens entre littérature et architecture, de Victor Hugo ? C'est en 1831 que le romancier et poète fait murmurer Claude Frolo, l'archidiacre de Notre-Dame de Paris : « *Ceci tuera cela* »²¹.

Ceci, c'est le livre. Cela, c'est Notre-Dame de Paris. Les pierres, l'architecture. Cette formule annonce a posteriori la mise en crise de l'architecture par l'invention de l'imprimerie, qui allait peu à peu rabaisser l'architecture dans la hiérarchie culturelle. Mais ce qu'Hugo signifie là, c'est aussi le renouvellement total du mode d'expression de l'humanité, qui va remodeler le monde et les rapports humains. Avec la littérature imprimée dont l'avantage réside dans la

¹⁷ Alain Guiheux et Dominique Rouillard, « L'architecture parlante, une autre crise », in *Mesure pour mesure*, numéro spécial des Cahiers du CCI, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p.24.

¹⁸ Denys d'Halicarnasse, *Traité de l'arrangement des mots*, traduction de l'abbé Batteux, 1768, cité par Guiheux et Rouillard, *opus cit.*, p.11.

¹⁹ Tous cités par A. Guiheux et D.Rouillard, *opus cit.*, p.23-35.

²⁰ Voir Emil Kaufman, *Trois architectes révolutionnaires : Boullée, Ledoux, Lequeu*, Paris, éditions de la SADG, 1978.

²¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le livre de Poche, 1972, Livre V, Chapitre II, p. 224.

large diffusion, l'architecture perdait de son caractère de générateur culturel, de son caractère sacré²². L'instruction du peuple n'allait plus passer par l'architecture, les cathédrales, et la foi, mais par le livre. Avec l'impression et la diffusion massive non seulement de l'écrit mais aussi des images naissait un monde médiologique nouveau. Ce n'est peut-être pas qu'un hasard si *Notre Dame de Paris* fut l'un des romans les plus illustrés de lithographies du XIX^{ème} siècle²³.

Du côté des littéraires toutefois, on peut citer notamment le travail de l'écrivain anglais, critique d'art et de littérature, Walter Horacio Pater qui en 1888 assimile littérature et architecture avec la notion d'« *architecture littéraire* »²⁴. Selon lui, l'écrivain, tout comme l'architecte, doit faire preuve d'une intelligence constructive : il doit anticiper l'œuvre par une représentation mentale de l'ensemble, par un plan préétabli. C'est là une modalité de la relation entre architecture et littérature qui relève de l'analogie : il y a parallélisme entre la construction d'une œuvre littéraire et la construction d'un édifice.

On le voit : le rapprochement entre architecture et littérature est riche et fécond.

L'analogie, la métaphore, la citation, sont quelques-unes des modalités de ce rapprochement. On établit des ressemblances entre architecture et texte, on produit des formes, des structures, des principes dans les deux disciplines. On produit des articulations du monde. Mais quelles sont donc les autres façons de regarder et d'étudier cette relation?

ANGLES D'ATTAQUE

Mais il existe bien d'autres modalités ou angles d'approche de cette relation entre littérature et architecture qui a été, depuis Pater, régulièrement analysée. Entre 2004 et 2009, de nombreux colloques ont été organisés par la Société Française des Architectes autour de cette relation²⁵. Les actes de ces colloques sont des ouvrages particuliers, qui couvrent un panel large, peuvent parfois donner l'impression d'un ensemble fort décousu selon les interventions. Ils sonnent toutefois un aperçu à un « instant t » dont une question peut être traitée.

²² Aujourd'hui, c'est au tour du papier et du livre de se trouver ravalés par l'image et le format numérique.

²³ A ce sujet se référer à l'émission radiophonique *La Compagnie des Auteurs*. Episode « Victor Hugo. Notre-Dame de Paris : un roman-cathédrale » (2/4). Matthieu Garrigou-Lagrange et Adrien Goetz. Diffusée le 2 septembre 2017. Paris, France Culture.

²⁴ Selon Joëlle Prunghaud, « Art de l'espace et art du verbe : l'architecture littéraire selon Walter Pater », in J. Vion-Dury, J.-M. Grassin, B. Westphal (dir.), *Littérature et espaces* Limoges, PULIM, coll. Espaces Humains, 2001, p.635. L'auteure indique que l'expression « *literary architecture* » apparaît pour la première fois dans l'essai intitulé « Style » paru dans *The Fortnightly Review*, volume 50, décembre 1888, p. 728-743.

²⁵ A savoir, *Littérature, architecture et Espaces* (2004), *Architecture et Littérature contemporaines* (2006), *Architecture, Littérature et autres Arts* (2006), *Architecture et Littérature : une interaction en question* (2009). On peut aussi penser au travail de thèse de Pierre Sansot, publiée en 1973 sous le titre de *Poétique de la Ville, à la Géocritique* de Bertrand Westphal, ou encore à la thèse de Géraldine Molina.

Ils me furent donc précieux pour dégager et identifier différents axes d'études qui travaillent différemment l'objet de mon investigation. Au-delà de l'analogie, l'étude de la présence de l'architecture et de la ville dans la littérature est un champ prégnant et fécond de la recherche. L'architecte et chercheuse Cristina Grau a ainsi procédé dans *Borgès et l'Architecture* à une analyse des espaces architecturaux et urbains dans l'œuvre de l'auteur argentin²⁶. De Charles Baudelaire à Jean Echenoz en passant par Julio Cortázar, les auteurs susceptibles d'être lus sous ce prisme sont légion. Le relevé et l'analyse de notions communes aux deux disciplines, comme le rythme, la composition, le motif, ainsi que l'utilisation du champ lexical architectural au sein de la pensée structuraliste constitue un deuxième axe. La mobilisation de références littéraires par les architectes et l'analyse de leur production textuelle sont d'autres voies possibles de compréhension des interactions entre architecture et littérature. Enfin, certains chercheurs s'attachent à inspecter la présence de la narration, voire de la fiction, au sein des projets d'architecture. Suite à ces axes dégagés pour les colloques de la première décennie du présent millénaire, je me suis penchée sur deux ouvrages plus récents, qui démontrent un changement dans l'approche de la relation entre architecture et littérature, car plus centrés déjà sur l'usage que font les architectes des livres²⁷.

Parmi ces directions de recherche, comment positionner ce travail de mémoire de master en architecture ? Une phase initiale, itérative et laborieuse, m'a menée à des formulations approximatives et intermédiaires de mes problématiques et de l'objet de mon travail. C'est que l'étendue du sujet est telle qu'elle peut engendrer un problème de spécificité. Toutefois, je peux aujourd'hui formuler comme telle :

En quoi la littérature peut-elle servir l'architecture ?

Comment la littérature peut-elle être une ressource pour l'architecte ?

Qu'est-ce qui se joue, opérationnellement, dans son usage ?

Que se trame-t-il dans le recours à l'écriture par les architectes ? Et comment, à travers leur lectures, interprètent-ils la littérature de manière à en faire de l'architecture, à la spatialiser, ou à la rendre visible ?

A PROPOS DES FORMES

Dans la deuxième partie de ce travail on se consacrera à l'étude de trois écrits d'architectes praticiens. En préalable, ce point s'attache à brosser un aperçu des formes littéraires, ou genres, à l'œuvre dans les écrits d'architectes.

²⁶ Cristina Grau, *Borgès et l'Architecture*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1992.

²⁷ Voir à ce sujet *Raisons d'Ecrire. Livres d'architectes (1945-1989)*, P. Chabard et M. Kourniatis (dir.), Paris, éditions de La Villette, 2013 ; et *Le Livre et l'Architecte, réflexions sur la médiatisation de l'architecture*, E. d'Orgeix, J-P. Garric, E. Thibault (dir.), Paris, Mardaga, 2011.

C'est sans doute la forme théorique qui tient le haut de l'affiche parmi les publications d'architectes, qu'elles soient le fait de praticiens ou de théoriciens (historiens, critiques, voire... personnalités religieuses). Aujourd'hui, des praticiens plus ou moins connus continuent de produire des contenus théoriques, souvent à partir de leur expérience personnelle fut-elle en tant que concepteur ou en tant qu'enseignant. Dans son mémoire *Architecture, écriture*, découvert tardivement au cours cette recherche mais auquel je suis redevable à maints égards pour m'avoir éclairé sur divers aspects de mon propre travail, Ludmilla Cervený propose une définition de l'écriture théorique :

« Un écrit théorique est, par définition, un texte à visée pédagogique, disciplinaire et communicative, qui permet de construire une vision - ou une théorie - de l'architecture. Par pédagogique, nous entendons que l'auteur de cet écrit cherche à faire comprendre et faire apprendre sa vision de la conception, dans ce registre on peut citer Louis Kahn avec Silence et Lumière, Le Corbusier avec Vers une architecture ou encore Steen Eiler Rasmussen avec Découvrir l'architecture. Par disciplinaire, nous entendons « fonder la discipline », à savoir poser les bases, les fondations d'une vision de l'architecture, ici encore Vers une architecture est un exemple-type, étant le premier livre théorique de Le Corbusier, fait de la refonte d'articles de l'Esprit Nouveau et construit à partir de ses notes de voyages. Enfin par communicative, nous entendons que le but de cet écrit est de communiquer avec le plus d'efficacité possible, avec ou sans prosélytisme. »²⁸

Je reviendrai plus tard sur le fondement disciplinaire par l'écriture, une notion qui a été largement mise en évidence par Françoise Choay²⁹.

Ce que Ludmilla Cervený ne précise pas, c'est que le genre théorique se présente lui-même sous différentes formes. Il y a bien sûr en ce qui concerne l'architecture le traité (Alberti), mais aussi les cours (Durand), les recueils de modèle (Androuet du Cerceau), ou encore les monographies (Krafft). De nos jours, avec le développement de la recherche en architecture institutionnalisée par un doctorat, la forme de l'article scientifique, avec les normes et standards qu'il présuppose, rentre aussi dans cette liste. D'autres formes sont plus ambiguës, ou constituent un genre à part entière qui toutefois s'avère bien souvent théorique : c'est le cas de l'essai voire, des dialogues, les plus connus remontant à Platon.

On le voit, il serait illusoire de prétendre dresser la liste des écrits théoriques, ne serait-ce que dans le domaine de l'architecture. C'est pourtant une entreprise que j'avais commencée sous forme de frise chronologique.

²⁸ Ludmilla Cervený, *Architecture et écriture, réflexivité, opérationnalité et potentialités du travail d'écriture chez l'architecte*, ENSA de Nancy, sous la direction de H. Gaff et J-P. Marchand, 2012, p.17.

²⁹ Françoise Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1996.

Vient ensuite la fiction, elle même composée de plusieurs ramifications : romans, fables, contes, odyssées ou utopies en relèvent. Ces dernières ont d'ailleurs fait l'objet d'explorations de la part d'architectes : on étudiera plus loin un ouvrage de Claude Parent qui peut, à certain égards, entrer dans cette catégorie littéraire.

Les récits factuels, identifiés comme tels depuis le travail de Gérard Genette constituent également un genre riche et indépendant des récits fictionnels³⁰: « *l'Histoire, la biographie, le journal intime, le récit de presse, le rapport de police, la narratio judiciaire, le potin quotidien, et autres formes de ce que Mallarmé appelait l'universel reportage.* »³¹. On peut ajouter à cette énumération les biographies et les récits de création, une forme littéraire soulevée par Marc Bédarida³², et qui correspond à l'un des textes choisis pour étude à savoir *Naissance d'un Hôpital* de l'architecte Pierre Riboulet³³.

Viennent ensuite les formes courtes, proches de la poésie, comme les aphorismes, aimés par les architectes, les fragments, dont l'auteur le plus représentatif reste sans doute Roland Barthes, ou encore le pamphlet.

On ne s'attardera pas plus sur le « monde en soi » constitué par les diverses formes poétiques, bien que l'espace des possibles qu'elle constituent puissent parfois permettre un message théorique diffus ; ni sur les formes théâtrales qui, bien sûr, sont les formes les plus évidentes de l'articulation entre le texte et l'espace.

Mais la limite entre fiction et fait reste extrêmement flottante, une autobiographie pouvant se mêler d'éléments fictionnels, et de nombreux auteurs jouant incessamment les équilibristes sur le fil qui les sépare. De même, si l'on a longtemps considéré que la fiction ne pouvait être théorique, l'un s'éloignant du réel, l'autre s'y installant : Hans Vaihinger s'est attaché à défaire cette opposition stérile en élaborant le concept de fiction théorique. Dans son ouvrage *La philosophie du comme si*³⁴ le philosophe allemand œuvre à démontrer que la fiction peut être un ressort méthodologique d'une recherche scientifique. Elle est un « *instrument de travail qui permet d'accéder à de nouveaux sens* »³⁵, désormais pleinement considérée pour son potentiel heuristique. Cette philosophie contribue à réduire l'écart, la frontière, entre théorie et fiction. L'exemple le plus parlant d'une fiction théorique dans l'histoire de la science est celui de Newton, qui prend pour acquise la force gravitationnelle de l'atome sans toutefois avoir

³⁰ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction* (1979), Paris, Seuil, 2004, p. 141-168.

³¹ *Ibidem*, p.142.

³² Marc Bédarida, Introduction de *Le livre, l'autre dessein de Fernand Pouillon*, in C. Sayen (dir.), Paris, co-édition du Linteau et Transversales, 2012, p.6.

³³ Pierre Riboulet, *Naissance d'un Hôpital*, Besançon, éditions de l'Imprimeur, 1994.

³⁴ Hans Vaihinger, *La philosophie du comme si [Die philosophie des Als Ob]* (1923, édition populaire), préface et traduction de Christophe Bouriau, Paris, éditions Kimé, 2008.

³⁵ La formule est de Ludmilla Cerveny, *opus cit.*. p.61

été en mesure de la prouver au préalable. Ainsi, « *La fiction théorique est ce qui permet de décrire, d'interpréter, voire d'expliquer des phénomènes quand il n'est pas possible de produire une preuve* »³⁶. De plus, Ludmilla Cervený souligne l'importance de la fiction théorique lorsqu'il s'agit de diffuser et de rendre accessible une recherche scientifique. En ce sens, la schématisation du modèle de l'atome serait elle aussi une fiction puisqu'il n'a pas été démontré que la réalité est telle que nous la représentons. Vaihinger distingue toutefois le procédé de l'hypothèse du procédé de la fiction théorique, et ce afin d'en faire un outil méthodologique à part entière, fondé sur une démarche projective plutôt que déductive. Il ne s'agit pas, dans la fiction théorique, de produire une vérification :

« *La fiction est une simple construction auxiliaire, un simple détour, un simple échafaudage destiné à être démolie une fois le résultat atteint, alors que l'hypothèse a en vue de se fixer définitivement.* »³⁷

Dans la vaste constellation des ouvrages relatifs à l'architecture, c'est de loin *Delirious New York*³⁸ le plus emblématique de ce registre de la fiction théorique. On ne s'attachera pas, dans ce travail, à l'analyser, au vu de la colossale quantité de commentaires et d'interprétations déjà produites à son sujet. Mais nous verrons comment *Les pierres sauvages* peut à certains égards être considéré comme une fiction théorique.

L'INVENTION ARCHITECTURALE

La pensée architecturale a d'abord trait à l'« *invention architecturale* »³⁹, soit cette création un peu mystérieuse du projet. Ce processus de conception a fait l'objet de nombreux débats et recherches, ainsi que d'une science, à savoir l'« *architecturologie* »⁴⁰ développée par Philippe Boudon dans la lignée des logiques structuralistes. Notons, par ailleurs, que la définition de l'architecture par la notion de projet ne se cantonne pas au siècle dernier, car on la retrouve déjà dans les dernières années du XVIII^e siècle dans le manuscrit d'Etienne-Louis Boullée :

« *C'est cette production de l'esprit [...] qui constitue l'architecture.* »⁴¹

Toutefois, et comme le relève Antoine Picon⁴², la notion de projet n'a pas toujours été centrale dans la définition de l'architecture. Elle s'y est

³⁶ Frank Vermandel, « Introduction », in *Fiction théorique*, Cahiers thématiques n°5, Lille, éditions de l'Ecole d'architecture et de paysage de Lille, 2005, p. 8.

³⁷ Christophe Bouriau, « Vaihinger et la valeur des fictions », in *Fiction théorique, opus cit*, p.22.

³⁸ Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

³⁹ Stéphane Bonzani, « Transmilieu(x) » in *Le Portique* [En ligne], 25 | 2010, document 5, mis en ligne le 25 novembre 2012, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://leportique.revues.org/2479>.

⁴⁰ Philippe Boudon, *Introduction à l'architecturologie*, Paris, Bordas, 1993.

⁴¹ Etienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, (manuscrit daté de 1797, publié pour la première fois en 1953), textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968, p.49.

progressivement implantée depuis la Renaissance, moment où l'architecture apparaît comme art de l'espace possédant ses outils propres, et où s'opère l'individuation de l'architecte vis-à-vis du corps des artisans. D'ailleurs, Derrida synthétise très bien cette ambivalence de la position du projet vis-à-vis du « *premier des arts* », dans le 39^{ème} aphorisme de la préface au numéro spécial des Cahiers du CCI de 1985 :

« *Le projet : c'est et ce n'est pas l'essence de l'architecture.* »⁴³

La conception de l'architecture a donc fait l'objet de plusieurs études, en vue d'élucider son mystère. Comme le note Ludmilla Cerveny, de nombreuses théories de la conception, ou *design thinking*, ont fleuri au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Entre autres, la théorie dite de la boîte noire, applicable tant à des objets (un transistor) qu'à des systèmes (internet) ou des champs théorique, a aussi été utilisée pour parler du mécanisme à l'œuvre dans la conception architecturale. Jean-Pierre Chupin la résume ainsi « *la conception serait, en quelque sorte, inconcevable* »⁴⁴. En fait, cette dénomination recouvre simplement le refus, voire l'impossibilité, d'énoncer ce qui ferait la particularité de la pensée lorsqu'elle produit un projet architectural.

A l'inverse, Robert Prost a mené une étude qui s'appuie sur des exemples et des schématisations pour proposer une explication des étapes qui aboutissent à la formalisation d'un projet⁴⁵. La modélisation des formes de conception s'est trouvée au cœur d'un débat dont les protagonistes sont, entre autres, Alain Colquhoun et Christopher Alexander. Ce dernier articule la conception autour de la dichotomie problème/solution, en tentant de la restituer graphiquement par des arborescences, diagrammes, ou encore par des calculs informatiques. Cette vision du projet comme solution à un problème posé a la vie longue, et l'on continue, de nos jours, en atelier de projet à l'entendre.

Plus récemment, Sabine Porada a pour sa part proposé une classification des démarches de conception, à savoir : normative, fonctionnelle, métaphorique, symbolique, formelle, plastique, et mixte⁴⁶. Parmi ces démarches, celles qualifiées de métaphorique et de symbolique sont particulièrement intéressantes au vu du sujet de ce travail. En effet, ces deux démarches font appel à la littérature de deux façon distinctes qui sont celles que nous explorons dans les deuxième et troisième chapitres. La démarche métaphorique implique – toujours selon Porada – le recours à l'écriture, qui permet de passer de la

⁴² Antoine Picon « Pour une généalogie du statut du projet », in *Mesure pour Mesure, architecture et philosophie*, n° spécial des Cahiers du CCI, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1987, p.84.

⁴³ Jacques Derrida, « 52 aphorismes pour un avant-propos », in *Mesure pour mesure, architecture et philosophie, opus cit.*, p.5.

⁴⁴ Jean-Pierre Chupin, *Analogie et théorie en architecture : de la vie, de la ville et de la conception*, Gollion, InFolio, coll. Projet et théorie, 2010, p 199.

⁴⁵ Robert Prost, *Conception architecturale, une investigation méthodologique*, Paris, L'Harmattan, 1992.

⁴⁶ Sabine Porada, « Architecture potentielle : analogies et génération de sens », in P. Hyppolite (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, PULIM, 2012, p.47.

description verbale programmatique à la mise en forme. C'est en quelque sorte une traduction poétique des demandes purement factuelles qui constituent un programme de projet. Cette démarche présuppose que l'écriture est porteuse d'images littéraires capables « *d'insuffler une organisation spatiale* ». La démarche symbolique sera prospectée dans le troisième chapitre. Elle suppose de convoquer sur la table à dessin des références historiques, musicales, ou encore, littéraires.

Par là, on est amené à penser que la production textuelle issue de la pensée architecturale recèle des informations sur cette fameuse « invention ». Pour autant l'écrit lui est-il toujours nécessaire ? Cette question dépend de l'architecte, de son rapport à son métier, de sa formation professionnelle, et évidemment de son rapport à l'écriture. Si l'on sait que pour Livio Vacchini « *Faire un projet signifie s'adonner au plaisir de construire une pensée.* »⁴⁷, il n'en va pas de même pour tous les architectes. Cette construction de la pensée n'est pas systématiquement formalisée à travers un texte, ne revêt pas les mêmes atours. Par exemple, une pensée architecturale peut être « lue » non pas au travers d'un texte mais sur l'édifice même : dans la façon dont une menuiserie s'efface dans une rainure de dalle, dans la manière dont une architrave repose sur un chapiteau de colonne, ou encore dans la texture du béton coffré par des planches de bois. Ce sont là des réalisations d'une pensée architecturale en tant qu'art de bâtir, ou art d'édifier⁴⁸. En dehors du projet et de la réalisation architecturale même, la pensée architecturale, envisagée dans le cadre disciplinaire, nécessite un passage par la théorisation. Or, dans cette optique, l'architecture peine à se fonder en tant que discipline théorique, constat dressé par Christian Girard dans *Le Concept Nomade*⁴⁹. Comme si la disciplinarité de l'architecture et l'utilisation réelle des théorisations architecturales continuaient à poser question plutôt qu'à faire autorité.

C'est cette étape de la recherche qui m'a amenée à m'interroger sur les fondements disciplinaires de l'architecture.

UNE DISCIPLINE

Je propose de faire se coïncider la quête de l'architecture en tant que discipline à la relecture vitruvienne menée par Alberti au cours de la première renaissance. Mais elle s'intensifie à partir la fin du XVIII^{ème} siècle, et s'affirme tout au long du XIX^{ème}. Ecrire l'architecture est alors « *en pleine émergence et en quête d'une modalité textuelle particulière* »⁵⁰ : en fait, la disciplinarité permet d'envisager le

⁴⁷ Livio Vacchini, *Capolavori*, Paris, éditions du Linteau, 2008, p.71

⁴⁸ Soulignons tout de même qu'aujourd'hui les CCTP (Cahier des Clauses Techniques et Particulières) rédigés pour chaque projet revêtent une plus grande valeur descriptive que les dessins de détails de mise en œuvre. Ces textes descriptifs sont même devenus des outils juridiques par excellence.

⁴⁹ Christian Girard, *Architecture et concepts nomades*, Bruxelles, Mardaga, 1995.

⁵⁰ Clotilde Félix-Fromentin, « Sur la matière textuelle du mythe textile de l'architecture de Gottfried Semper : une écriture ornementale », in *Ecrire sur l'architecture, la ville et le paysage*, cahier thématique n°14, Lille, éditions de l'ENSAPL, 2015, p.91.

lien entre littérature et architecture non plus sous un angle poétique ou thématique, mais culturel. Le XIX^{ème} siècle, plus de 1500 ans après le *De Architectura* de Vitruve et 300 ans après le *De Re Aedificatoria* d'Alberti, voit les traités se multiplier, d'Auguste Choisy à Viollet le Duc. Cette volonté de fondement disciplinaire peut être mise en lien avec une quête de préservation de l'ensemble du corps de métier des architectes, jouant finalement le rôle d'un ancrage qui est aussi social, celui de la communauté professionnelle et scientifique. Mais il est aussi motivé par la problématique de la transmission des savoirs, par la question de la formation même des architectes. En France, l'enseignement de l'architecture existe depuis 1671, avec la fondation par Louis XIV de l'Académie Royale d'Architecture.

Mais dans la deuxième moitié du XIX^{ème}, l'enseignement commence à faire débat et divise les architectes. Ainsi, en 1865, Viollet-le-Duc rejette-t-il l'académisme des Beaux-Arts en soutenant la création de l'Ecole Centrale d'Architecture par l'ingénieur Emile Trélat. Quelque part, le fondement de l'architecture comme discipline lui permettrait de devenir « *une science transmissible par d'autres voies que la relation charismatique du maître au disciple* »⁵¹.

Ce souci de légitimation et de fondement de la discipline a souvent emprunté à d'autres champs disciplinaires. Même la légitimité professionnelle passe régulièrement par des références constantes à l'Histoire, s'appuyant sur la tradition afin « *d'assurer une généalogie* »⁵². L'architecture se situerait ainsi en permanence *entre* d'autres disciplines : arts, géométrie, histoire, informatique, etc. Elle serait *interdisciplinaire*. En effet, pour s'établir, la discipline a fait appel à de nombreux concepts ne lui appartenant pas : c'est là tout le sujet de Christian Girard dans *Architecture et concepts nomades*⁵³. Par exemple, la référence au champ philosophique est fréquente à partir de la fin du mouvement moderne (le dixième et dernier CIAM officiel, *Human Habitat*, eut lieu à Dubrovnik en 1956), puis à l'époque du postmodernisme⁵⁴ : des architectes se réclament des pensées de Derrida, de Deleuze ou à des théories structuralistes saussuriennes par exemple. Le concept, la conceptualisation, se trouvent dorénavant placés au cœur du projet là où auparavant la question de la hiérarchie et de l'ordonnement prévalait, et où il y avait plutôt usage d'un répertoire de formes⁵⁵.

⁵¹ Bernard Huet, cité par Philippe Boudon, « Discipline, métadiscipline », in F. Vermandel (dir.), *Discipline. Visée disciplinaire.*, Cahier Thématique n°1, Lille, ENSAPL, 2001, p.22. Selon Boudon la citation provient du texte d'Huet intitulé « Les trois fortunes de Durand », in W. Szambien (dir), *Jean Nicolas-Louis Durand*, Paris, éditions Picard, 1984.

⁵² Bernard Haumont, « Figures salariales et socialisation de l'architecture », *In Extensio*, n° 8, Paris, Ecole d'Architecture Paris-Villemin, 1985, p.38.

⁵³ Christian Girard, *Architecture et concepts nomades*, Bruxelles, Mardaga, coll. Architecture et recherches, 1995.

⁵⁴ . Un mouvement qui trouva sa consécration dans le domaine architectural avec l'ouvrage *Learning from Las Vegas* de Venturi, paru en 1972. L'appellation « postmoderne » en elle-même sera entérinée par Lyotard en 1979 avec la publication de *La Condition Postmoderne*.

⁵⁵ À l'instar de celles illustrées sur les planches de gravures du troisième empire, variations des croix de ferronnerie, des types d'appareillages.

Il est illusoire de penser qu'une discipline puisse se présenter comme une surface lisse, ou une entité indivisible. Cela répondrait peut-être à un idéal disciplinaire, mais en réalité toute discipline se voit divisée, partagée par des aspirations, des propositions, des positions différentes sinon conflictuelles, communément désignées sous le nom de doctrines. La querelle des Classiques et des Modernes à la fin du XVII^{ème} siècle est un exemple de confrontation doctrinale à l'intérieur de plusieurs disciplines artistiques. Pourtant, il n'est pas nécessaire que Démocrite et Socrate ou Bergson et Wittgenstein partagent une théorie de la philosophie pour que la philosophie existe ! Et même, si l'on en croit Foucault, les tensions qui remettent en question la discipline de l'intérieur lui sont constitutives et salutaires :

« Pour qu'il y ait discipline, il faut qu'il y ait possibilité de formuler, et de formuler indéfiniment des propositions nouvelles. »⁵⁶.

Toutefois, comment faire lorsque les fondements théoriques eux-mêmes sont polymorphes, tant discutés que discutables ? Comment surtout ne pas retomber dans l'écueil du clivage entre praticiens et théoriciens, dans l'antagonisme entre savoir et savoir-faire, dans la tension entre pensée et construction ? Il importe de garder à l'esprit que l'énergie consacrée à fonder l'architecture comme discipline peut avoir pour effet de se réfugier dans une sphère théorique, et d'échapper ainsi à la mise en œuvre constructive qui fait de l'architecture une pratique, un chantier. Comme l'écrit Jürgen Habermas dans *La Technique et la science comme idéologie*:

« Par la formation à laquelle elle donnait lieu, la théorie pouvait avoir un certain pouvoir d'ordre pratique ; on a affaire maintenant à des théories qui sont susceptibles de se développer en pouvoir d'ordre technique tout en restant non pratiques, c'est à dire sans se référer expressément à l'action commune menée par des hommes vivant ensemble. »⁵⁷

La propension de la discipline à délimiter un territoire propre, à instaurer, à instituer, passe toujours par l'écrit. Dès 1647, avec la parution du *Manuel de l'habitation de Pierre Le Muet : manières de bien bâtir*⁵⁸, est introduite cette notion de contrôle de l'écrit sur ce qui doit être fait ou non. Dans son *Architecture. Essai sur l'art*, écrit entre 1796 et 1797 et redécouvert au XX^{ème} siècle avec une publication en 1953, Etienne-Louis Boullée parle de « lois immuables » de l'architecture⁵⁹. L'architecte était celui qui véhiculait, au travers de traités d'architecture, la volonté du pouvoir. Ainsi, Boullée insiste à plusieurs reprises sur le rôle politique de l'architecture, en tant que représentation de la nation au sein de laquelle elle est érigée. Dans *La Règle et le modèle*, Choay parle

⁵⁶ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p.32.

⁵⁷ Jürgen Habermas, *La Technique et la science comme idéologie*, préface et trad. de JR. Ladmiral, Paris, Gallimard, 1973, p. 143.

⁵⁸ Pierre Le Muet, *Manière de Bien Bastir Pour Toutes Sortes de Personnes* (1647), Aix-en-Provence, Pandora, 1981.

⁵⁹ Etienne-Louis Boullée, *opus cit*, p.171.

de « *textes instaurateurs* »⁶⁰ qui établissent la relation entre formes discursives et discipline, en faisant référence à trois catégories de textes : les traités d'architecture, les utopies, et les écrits de l'urbanisme, grâce auxquels se constituent les discours sur l'espace construit. Textes déterminant des règles, hégémoniques, des modèles qui relèvent du totalitarisme : l'historienne va jusqu'à qualifier de « *terrorisme verbal* » la prose corbuséenne. Mais il est vrai que soumise aux règles d'une police discursive, la discipline devient finalement un principe de limitation. Ainsi en est-il, à mon sens, du *De Re Aedificatoria*, qui, rappelons-le, est à l'origine un commentaire du traité vitruvien. En effet, en 1442 Lionel d'Este demande à Alberti de prendre en charge l'édition du *De Architectura*. Mais c'est un ouvrage entièrement inédit et de son cru qu'Alberti remet en 1452 entre les mains du pape Nicolas V : le *De Re Aedificatoria*, dans lequel il défend sa propre philosophie du bâtir. On voit là comment l'humanisme et le *Rinascimento* ont bousculé la discipline, et comment cela a donné à Alberti le « droit » de remanier le texte vitruvien, de le réinventer en partie, mais aussi de le limiter. Somme toute, un bel exemple de cette phrase foucauldienne :

«[la discipline] est un principe de contrôle de la production du discours. Elle lui fixe des limites par le jeu d'une identité qui a la forme d'une réactualisation permanente des règles. »⁶¹

Bien que le *De Re Aedificatoria* soit en quelque sorte le commentaire du *De Architectura*, on constate encore aujourd'hui la permanence de la trinité vitruvienne – *firmitas, venustas, soliditas* - toujours réactualisable, et qui semble par là avoir acquis le rôle de théorème fondamental de l'architecture. Bien sûr, le *De Re Aedificatoria* dit autre chose, il enrichit et rediscute, mais avant tout, il vise à fonder un corps de métier, à professionnaliser l'architecture comme une discipline dédiée à la conception plutôt qu'à la construction. L'architecte, distinct de l'artisan comme de l'ouvrier, devait être capable de « *projeter mentalement des formes complètes, indépendamment de toute matière* »⁶². Alberti a en quelque sorte initié la division du travail social, en faisant émerger une classe de « travailleurs » identifiés par la maîtrise d'un outil mental bien précis, à savoir, l'espace, et ses représentations codifiées.⁶³

Comme le rappelle Dominique Rouillard, le traité d'architecture ne se pense pas sans l'histoire de la discipline et la connaissance des Anciens⁶⁴. Ainsi, au XIX^{ème} siècle, au moment où l'architecture quitte ses fondements classiques pour

⁶⁰ Françoise Choay, *opus cit*, p.20.

⁶¹ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, *opus cit*, p.32.

⁶² Leon-Battista Alberti, *L'Art d'Edifier* (1485), Paris, Seuil, 2004, p.86, également cité par Tim Ingold in *Faire, Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, éditions Dehors, 2017, p.115.

⁶³ A cet égard, voir Manfredo Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari, Universale, Latizza, 1972, p.19 ainsi que Bernard Haumont, *opus cit*, p.39.

⁶⁴ Dominique Rouillard, « Histoire immédiate de l'architecture contemporaine et enjeux disciplinaires », in *Discipline : visée disciplinaire*, Cahiers thématiques, n°1, Lille, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lille, 2001.

s'aventurer dans le monde des techniques et des formes de l'ère industrielle, Viollet le Duc⁶⁵ entreprend une analyse systémique de l'architecture médiévale. Il en tire des principes susceptibles de conforter la théorie d'un « *éclectisme rationaliste* » à promouvoir contre une école de Beaux-Arts sclérosée. A l'inverse, Semper⁶⁶ rédige une sorte de récit des origines, qui n'intègre pas les catégories habituelles des ouvrages de l'époque sur l'architecture. Il promeut une dissolution des ordonnancements doctrinaux de la théorie de l'architecture. Selon Clotilde Félix-Fromentin⁶⁷, la technique littéraire de Semper marque d'ailleurs une rupture avec les modes discursifs académiques tels que l'encyclopédie ou les précis de leçons d'architecture où s'accumulaient des gravures, comme dans un catalogue **[fig.1]**. Toutefois, si Semper propose un mode inédit d'interprétation du réel, son texte n'acquiert de légitimité en tant que discours « savant » qu'au cours d'un tardif XX^{ème} siècle avec, toujours selon Fromentin, les travaux de Philippe Louguet . Si l'histoire de l'architecture jusqu'au début du XX^{ème} siècle n'était entreprise que par les architectes eux-mêmes, pour la simple et bonne raison qu'elle faisait partie intégrante de la théorie architecturale, c'est qu'elle leur était quasi-exclusivement adressée. C'est encore le cas de Vacchini lorsqu'il écrit *Capolavori*⁶⁸ sa relecture historique de l'architecture. Ainsi que de Giorgio Grassi, quand il publie , *L'Architecture comme métier et autres écrits*⁶⁹, lutte pour une reconnaissance de principes permanents de l'architecture.

Si l'architecture est une discipline qui à l'époque de Vitruve recouvrait déjà les installations hydrauliques, l'aménagement militaire, nécessitant de la part de l'architecte

« *qu'il soit lettré, expert en dessin, savant en géométrie, qu'il connaisse un assez grand nombre d'œuvres historiques, qu'il ait écouté avec attention les philosophes, qu'il sache la musique, qu'il ne soit pas ignorant en médecine, qu'il connaisse la jurisprudence, qu'il ait des connaissances en astronomie et sur le système céleste.* »⁷⁰

elle semble depuis avoir eu à connaître un certain « *Verfransung* », cet effrangement théorisé par Theodor W. Adorno⁷¹. Il désigne par là le processus qui accélère l'hybridation entre les genres artistiques et les disciplines historiquement constituées, dont les distinctions s'effacent au profit du caractère

⁶⁵ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française. Du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle.* (1854-1868), Paris, F. de Nobele, 1967

⁶⁶ Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture: écrits, 1834-1869*, traduction de Jacques Soullou et Nathalie Neumann, Marseille, Parenthèses, coll. Eupalinos, 2007.

⁶⁷ Clotilde Félix-Fromentin, *opus cit.*, p.91.

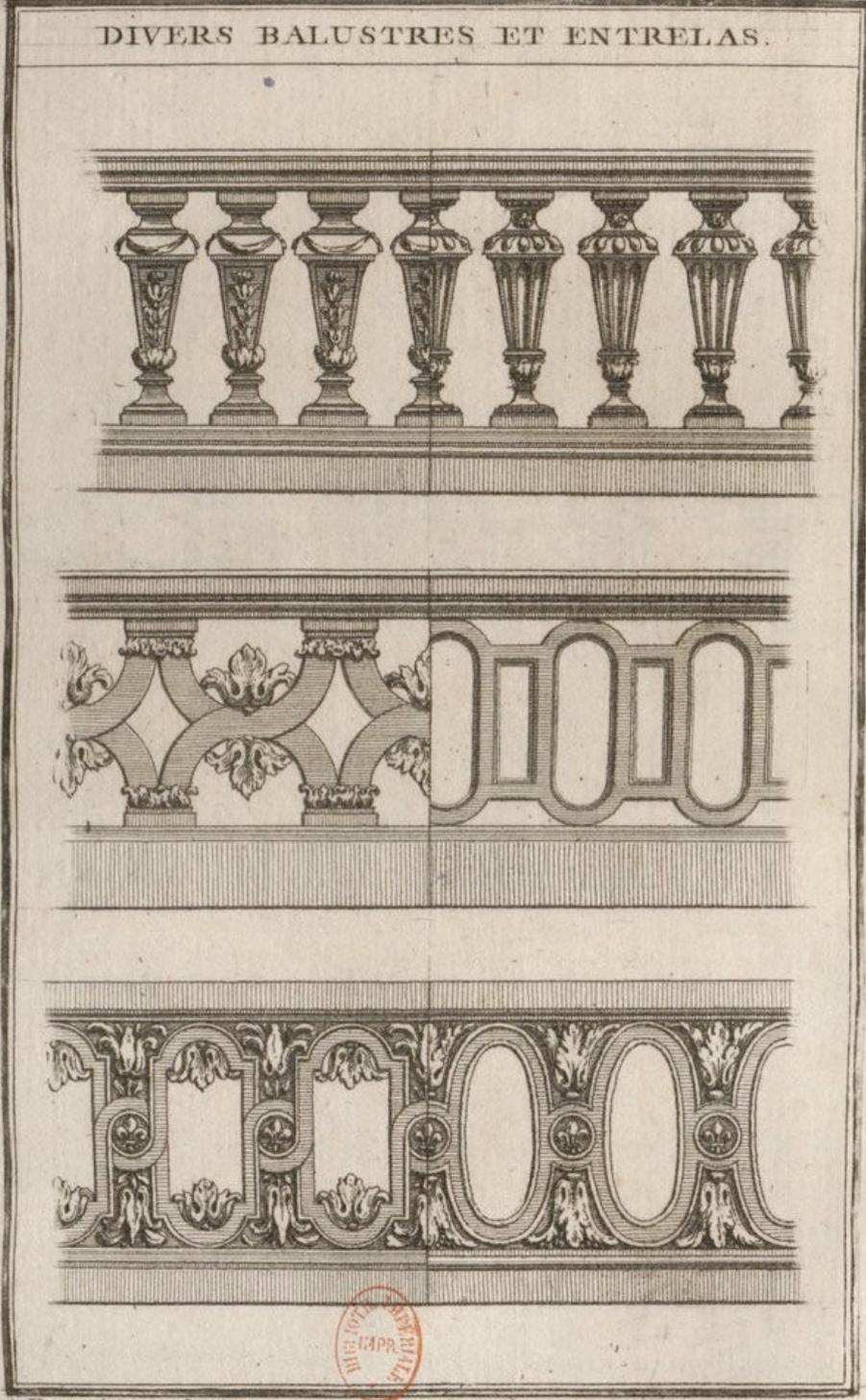
⁶⁸ Livio Vacchini, *Capolavori*, Paris, éditions du Linteau, 2006.

⁶⁹ Giorgio Grassi, *L'Architecture comme métier et autres écrits*, Liège, Mardaga, 1983.

⁷⁰ Vitruve, *De Architectura*, texte établi traduit et commenté par Philippe Fleury, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (1990), coll. des universités de France, p.5.

⁷¹ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, traduit par Jean Lauxerois et Peter Szendy, Desclée de Brouwer, coll. Arts & esthétique, Paris, 2002.

DIVERS BALUSTRES ET ENTRELAS.



leRoy del. et Sculp.

fig.1

multiple et inédit de la création contemporaine. D'une certaine façon, la définition de l'architecture pose un problème chronique : sûrement lui manque-t-il « *la voie sûre d'une science* »⁷², contrairement à des disciplines comme la physique ou les mathématiques. C'est ce caractère problématique qui invite à considérer les rapports complexes entre l'architecture et les autres champs disciplinaires, tout spécialement entre l'architecture et la littérature. En effet, notre hypothèse est que le besoin littéraire de l'architecture trouve son ressort dans sa peine à se constituer comme discipline autonome. Mais cette quête d'autonomie ne veut pas forcément dire que sa pensée doit s'établir à travers la définition d'un domaine, dont l'architecte serait à la fois le propriétaire, l'expert, et le garant. L'architecture trouverait ainsi dans le discours littéraire un affranchissement, une liberté, une « indiscipline ». Comme l'a relevé Roland Barthes, la littérature « *fait tourner les savoirs, n'en fixe, n'en fétichise aucun.* »⁷³

L'ARCHITECTE ET L'INTELLECTUEL

On pourrait reprocher à la pratique de l'écriture ou de la citation d'être l'apanage des « intellectuels ». Toutefois, encore faudrait-il savoir ce qui se cache sous cette figure, et se poser la question de l'éventuelle existence d' « architectes intellectuels ». Car, si l'on en croit le *Dictionnaire des intellectuels français*⁷⁴, les seuls intellectuels représentants de la profession des architectes seraient Le Corbusier et Roland Castro.

Communément, on entend dire de quelqu'un qu'il est un intellectuel si « *il lit beaucoup, s'intéresse aux idées, s'adonne à la vie de l'esprit* »⁷⁵. Toutefois, cette figure a en France une véritable histoire, que l'on peut faire remonter à Voltaire, qui, en tant que sachant fort de son savoir encyclopédique, s'adresse au peuple pour l'éduquer et combattre les préjugés et l'ignorance. Zola, le siècle suivant, incarne également cette notion d'intellectuel, mais de manière différente puisqu'il parle, notamment à l'occasion de l'affaire Dreyfus, au nom de valeurs universelles. Sartre enfin est le représentant emblématique de l'intellectuel engagé politiquement, qui prend part à la chose publique, et qui ne s'adresse ni à un peuple, ni à l'humanité, mais à une classe. En 2002, Pascal Ory et Jean-François Sirinelli écrivent un livre sur le sujet, dans lequel ils définissent

⁷² Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* (1781) : « La Mathématique, depuis les temps les plus reculés où s'étend l'histoire de la raison humaine, est entrée, chez l'admirable peuple grec, dans la voie sûre d'une science. » Traduction française avec notes par A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2012, p.19.

⁷³ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 2015, p.18. Ce cours ouvrage est la transcription du discours inaugural de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcé en 1977.

⁷⁴ Jacques Julliard et Michel Winock, *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996.

⁷⁵ Timothy Garton Ash, « Qu'est-ce-qu'un intellectuel ? La pensée, une manie française » in *Courrier international*, source : *The Guardian*, publié le 24.05.2006, En ligne : <https://www.courrierinternational.com/article/2006/05/24/la-pensee-une-manie-francaise>

l'intellectuel comme « un homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation d'homme du politique, producteur ou consommateur d'idéologie »⁷⁶.

Si la figure de l'architecte intellectuel existe, c'est vers l'Italie de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle qu'il faut se tourner pour bien la comprendre. C'est en effet à partir du modèle italien, où architecture et culture sont intimement et historiquement nouées, que la figure de l'architecte intellectuel en France connaît dans les années 70 un véritable renouveau : « Avec le rapport à l'Italie, c'est un réseau plus serré d'influences qui se tisse, définissant une nouvelle manière d'être, à la fois et indissociablement architecte et intellectuel. »⁷⁷. Mais si il y a un renouveau, c'est bien parce qu'au XIX^{ème} siècle a eu lieu une scission entre intellectuels et architectes, incarnée par la querelle entre ingénieurs et architectes. A noter qu'outre cette nouvelle forme d'intellectualisation des architectes, dont les hérauts français sont peut-être Bernard Huet, ou encore Philippe Panerai, cette tendance se manifeste aussi à travers de nouveaux liens privilégiés entre un architecte et un penseur, comme il pouvait en exister avant la seconde guerre mondiale. Jean-Louis Cohen cite ainsi le couple Emile Zola et Frantz Jourdain, ou encore André Lurçat et Paul Nizan. Citons également le tandem formé par Claude Parent et Paul Virilio au début des années 60, sur lequel on portera notre attention au sein de la deuxième partie.

Toujours est-il que l'enseignement italien réside dans la lecture et la réappropriation pertinente par les architectes de textes issus d'autres champs disciplinaires. Ainsi, Aldo Rossi, architecte phare de *La Tendenza*, se réfère explicitement au *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure dans son ouvrage *Architettura della città*⁷⁸. Selon Cristiana Mazzoni, « cela lui permet de mettre au point un programme d'analyse, une méthode qui fait ressortir les liens entre différents éléments d'une réalité pour les inscrire à l'intérieur d'une structure unitaire et démontrer que l'unité de fond entre architecture et ville s'inscrit dans un système. »⁷⁹. Si Rossi aborde l'architecture comme un texte, c'est aussi le cas de Vittorio Gregotti qui salue la place cruciale prise par la littérature italienne de l'époque dans l'élaboration de sa pensée⁸⁰. Une autre personnalité extrêmement importante sur cette effervescente scène italienne est Manfredo Tafuri, qui participera sur l'impulsion de son étudiant Georges Teyssot à un ouvrage collectif sur le dispositif foucauldien⁸¹. Notons toutefois que Tafuri était assez critique quant aux théories foucaaldiennes, mais qu'elles provoqueront un

⁷⁶ Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 10.

⁷⁷ Jean-Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie* (1984), Bruxelles, Mardaga, 2015, p.74

⁷⁸ Aldo Rossi, *L'Architettura della città* (1966), Quodlibet, Roma, 2011.

⁷⁹ Cristiana Mazzoni, *La Tendenza, une avant-garde italienne 1950-1980*, Paris, éditions Paranthèses, coll. Architecture, 2014, p.110.

⁸⁰ A savoir, « une source de réflexion souvent infiniment plus féconde que la critique architecturale proprement dite », Vittorio Gregotti, *Territoire de l'architecture*, Paris, L'Équerre, 1982, p.17.

⁸¹ Massimo Cacciari, Franco Rella, Manfredo Tafuri, Georges Teyssot, *Il dispositivo Foucault*, Venezia, Cluva, 1977.

recentrage du travail de l'historien « *sur les documents eux-mêmes et sur les sources primaires* »⁸².

Cette importation de notions exogènes dans le champ de l'architecture est tout le sujet des recherches de Christian Girard, dont le travail a été déclenché par un article de l'historien et critique anglais Alan Colquhoun faisant référence au déplacement opéré par Le Corbusier lorsqu'il utilise l'image du paquebot⁸³. Mais l'on peut aussi lire cette réutilisation des concepts comme une conséquence du structuralisme, mouvement de pensée qui selon Lévi-Strauss consistait à « *montrer les invariants à travers la variété* »⁸⁴. Ainsi, il est notoire que c'est sous l'influence de ce courant de pensée que Philippe Boudon a entrepris ses recherches épistémologiques sur l'art du projet architectural. L'observation première de Girard est que chaque discipline se dote d'une base théorique minimum, un ersatz d'épistémologie, tout en empruntant des concepts à des champs connexes ou éloignés. L'objectif de l'ouvrage n'est cependant ni de dénoncer ou de regretter cette consommation de concepts extérieurs à l'architecture mais d'étudier comment cela est fait. Et force est de constater que si les architectes intellectuels italiens en tirent des ouvrages à la valeur reconnue, il n'en va pas toujours ainsi de la compréhension des concepts philosophiques.

Il se trouve que deux philosophes français serviront ainsi de référentiel « intellectuel » à maints architectes à travers le monde à partir des années 80, pour le meilleur et pour le pire.

En 1988, l'exposition *Deconstructivist Architecture* au MoMA⁸⁵ consacre l'existence d'un de ces discours théorico-intellectuel inspirés d'un philosophe français. Ce discours, c'est le déconstructivisme, rejeton hybride si l'on peut dire du concept de déconstruction proposé par Jacques Derrida et du constructivisme russe. La déconstruction derridienne a souvent suscité une approche très littérale et formelle par les architectes. Une approche qui oblitère complètement la logique de la différance animant le philosophe, qui vise à s'approcher au plus près de l'état indifférencié du mot : état qui rassemblerait toutes les valeurs et connotations. Aussi pour Derrida la déconstruction est avant tout une pratique d'analyse textuelle visant à décomposer les significations des mots afin de

⁸² Jean-Louis Cohen, *opus cit.*, p.148.

⁸³ Christian Girard, *opus cit.*

⁸⁴ Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 192.

⁸⁵ Dont les commissaires furent Marc Wigley et Philip Johnson, réunissant des architectes comme Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind et Bernard Tschumi.

mettre en lumière toutes les significations d'un texte en rassemblant ses différentes polarités, ses différents signifiants⁸⁶.

D'ailleurs, dans sa préface faite d'aphorismes, le philosophe énonce :

« 38. *Il n'y a pas de projet déconstructeur, pas de projet pour la déconstruction.* »⁸⁷

Il travailla tout de même avec Peter Eisenman sur le projet du parc de la Villette, projet visant la spatialisation du concept platonicien de « *chôra* »⁸⁸.

Parmi les architectes « intellectuels », Eisenman occupe une place particulière puisque, pour lui, la maîtrise architecturale passe avant tout par la maîtrise conceptuelle. C'est peut-être pour cela que Derrida s'attache à cette relation, reconnaissant dans les textes et dans la série des Houses « *des mots, des motifs, des schèmes* »⁸⁹.

Depuis les années 1990, le tandem formé par Gilles Deleuze et Félix Guattari a eu une forte influence sur la pensée architecturale. *L'Anti-oedipe*⁹⁰, paru en 1972, est le premier ouvrage de leur collaboration à quatre mains. Il sera suivi huit ans plus tard de *Mille plateaux*⁹¹. De nombreux concepts développés par Deleuze et Guattari ont été repris par les architectes en tant que support théorique pour des réflexions sur le rôle social de l'architecture ou encore comme outil purement formel de conception architecturale⁹². Cela peut s'expliquer par la prégnance dans leur ouvrage du champ lexical de l'espace et du territoire (« plateau », « planomène », « carte », « calque », « ligne de fuite », « espace lisse/espace strié », « déterritorialisation/reterritorialisation », etc.) et par le fait que leur travail philosophique s'attache à une forme de spatialisation de la pensée. Ainsi en est-il du concept de déterritorialisation, qui désigne tout processus de dé-contextualisation d'un ensemble de relations en vue de leur actualisation dans d'autres contextes.

On trouve dans *Qu'est ce que la philosophie?*, une forme d'explication de cette passion pour l'espace :

⁸⁶ Pour tenir ce propos condensé voici les sources consultées : Charles Ramon, entrevue radiophonique avec Adèle Van Reeth, *Les Chemins de la philosophie*, « Expliquez moi Derrida, épisode 4/4 : le langage tient-il sa parole ? », diffusion le 9 novembre 2017. Paris, France Culture. Écoulée en direct. 57 min.

Mais aussi Frédéric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Florence Nevoltry, Paris, ENSBA, 2007; Pierre Zima, *La déconstruction, une critique*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; et bien sûr Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967.

⁸⁷ Jacques Derrida, « 52 aphorismes pour une préface », *opus cit.*, p.11.

⁸⁸ Platon, *Timée, suivi de Critias*, présentation et traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1999.

⁸⁹ Dialogue entre Jacques Derrida et Peter Eisenman, le 8 novembre 1985, à l'occasion d'une conférence au centre Georges Pompidou, transcrits in *Architecture : récits, figures, fictions*, Cahiers du CCI n°1, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.58.

⁹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Critiques, 1972.

⁹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Critiques, 1980.

⁹² Hélène Frichot et Stephen Loo (eds.), *Deleuze and Architecture*. UK: Edinburgh University Press, 2013.

« *L'art commence non pas avec la chair, mais avec la maison; ce pourquoi l'architecture est le premier des arts.* »⁹³

La première importation des propositions de Deleuze et Guattari par un architecte semble être le fait d'Henri Gaudin dans *La Cabane et le Labyrinthe*⁹⁴. Dans ce livre, l'architecte porte son attention sur les fractures, failles, sutures, intersections, reprises de joints : autant de mots que l'on retrouve dans la pensée de *Mille Plateaux*. C'est en fait une histoire de l'architecture qui reconnaît les erreurs des constructions, les essais et hésitations du chantier, et les traces qu'elles laissent.

Parmi ces exemples d'architectes « intellectuels », Bernard Cache, diplômé de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, fait figure d'ovni. Egalement diplômé de l'Institut de Philosophie sous la direction de Gilles Deleuze, il publie en 1997 en France l'ouvrage *Terre meuble*⁹⁵. Ce livre, en réaction au déconstructivisme ambiant, propose en quelque sorte un nouveau paradigme issu de la pensée de Gilles Deleuze sur le pli⁹⁶. C'est peut-être là le travail du philosophe qui a exercé la plus grande influence sur l'architecture contemporaine, bien qu'il s'agisse d'un ouvrage consacré à la philosophie de Leibniz et à ses liens avec le Baroque.

Le *pli* pourrait être exprimé comme une discontinuité qui, à l'inverse des brisures déconstructivistes, distingue les éléments sans séparation ni fracture. Une fois conceptualisé, il permet à Gilles Deleuze de redéfinir la nature du sujet, du concept, de l'objet et de leurs relations réciproques, en s'inscrivant dans sa pensée dite du multiple. Cette multiplicité n'étant pas caractérisée par son nombre de composants, mais comme « *ce qui est plié de beaucoup de façons* »⁹⁷. Dans ce contexte, Deleuze appelle l'objet un « *objectile* ». Ce dernier n'est pas conçu à partir du rapport traditionnel entre matière et forme, n'a pas la structure d'un moule spatial, mais constitue une modulation temporelle qui « *implique une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme* »⁹⁸. [fig.2].

L'ouvrage de Bernard Cache est presque aussi complexe que la pensée deleuzienne. C'est somme toute un essai en règle de philosophie et d'esthétique, qui veut inscrire le numérique dans une théorie générale des formes⁹⁹. Dans l'avant-propos de son ouvrage, Cache annonce que cette théorie fonde son travail de praticien, et reconnaît que « *l'impulsion qu'a donnée Gilles Deleuze à ces*

⁹³ Gilles Deleuze, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Critiques, 1991.

⁹⁴ Henri Gaudin, *La Cabane et le Labyrinthe*, Bruxelles, Mardaga, 2000.

⁹⁵ Bernard Cache, *Terre Meuble*, Orléans, éditions Hyx, 1997.

⁹⁶ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988.

⁹⁷ Gilles Deleuze, *ibidem*, p.5.

⁹⁸ Gilles Deleuze, *ibidem*, p. 26.

⁹⁹ Dans la lignée des théories formalistes de l'histoire de l'art par Alois Riegl (*L'industrie d'art romaine tardive*) Heinrich Wölfflin (*Renaissance et Baroque*), et Wilhelm Wörringer (*Abstraction et empathie*).

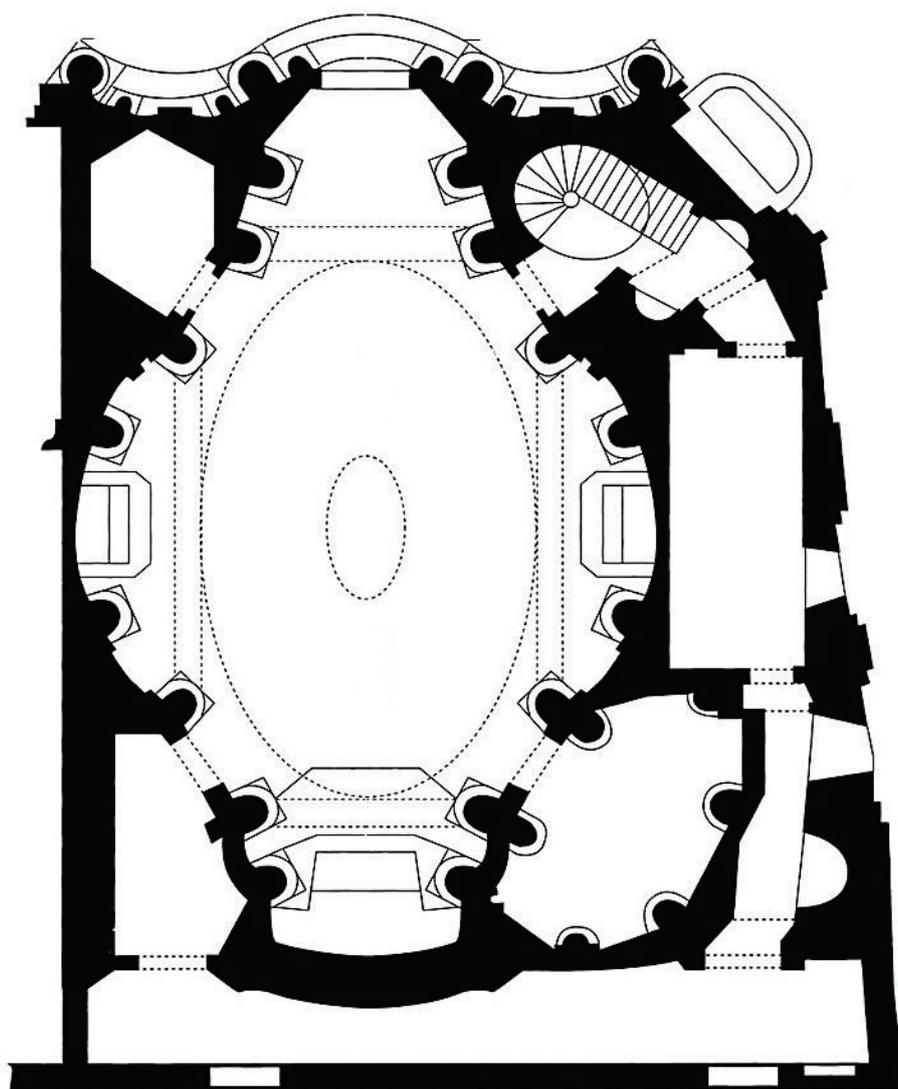


fig.2

*travaux est si fondamentale que l'entreprise que nous poursuivons ne me semble constituer rien d'autre qu'une poursuite de sa philosophie par d'autres moyens »*¹⁰⁰.

Ainsi, certains architectes travaillent effectivement à conceptualiser, à la manière de philosophes, en reliant concepts et architecture ; sont-ils pour autant « intellectuels » ? La lecture, la récupération de notions, suffit-elle à l'engagement ?

N'y-a-t-il pas un travers à ces pratiques d'importations conceptuelles qui sont l'objet, on l'a dit, du travail de Christian Girard, lorsqu'elles relèvent d'une sorte de « cannibalisme » ? On pense ici tout particulièrement à Bernard Tschumi qui recopie *La structure des révolutions scientifiques* de Kuhn en remplaçant le mot « savant » par « architecte »...

On voit, toutefois, s'esquisser une constellation de réflexions et de pratiques qui établissent des liens entre l'architecture, la philosophie, la linguistique, la littérature. La philosophie, notamment, semble donner un cadre critique à la pratique des architectes. Inversement, certains philosophes comme Nelson Goodman (que je présenterai de façon plus approfondie dans la dernière partie de ce travail) contribuent à prendre l'architecture au sérieux, à l'élire comme objet d'étude. Pour lui, l'architecture joue un rôle à la fois dans la production de sens et dans la fabrication de la réalité. Sa théorie des symboles s'intéresse à tous types de pratiques artistiques. Elle fournit de fait un cadre méthodologique qui permet de les mettre sur un plan d'égalité afin de les faire dialoguer et de pouvoir les analyser conjointement. C'est ainsi que se dévoile la possibilité d'une heuristique par le croisement des pratiques et des interprétations.

Certains architectes précédemment cités comme Peter Eisenman ou Bernard Cache font, sans nul doute, un travail de lecture et de conceptualisation, s'emparant des mots comme d'un matériau qui leur permet d'élaborer leur propre réflexion et de se positionner. Mais si pour un philosophe l'écriture est le travail même de la pensée, ce n'est pas le cas systématique des architectes, qui possèdent leurs propres outils. Dès lors, parmi ceux qui délaissent aujourd'hui la souris et l'ordinateur, autrefois le té et l'équerre, et qui s'extraient du monde du chantier et des relations avec la maîtrise d'ouvrage pour écrire, on est en droit de s'interroger...

Que nous transmettent leurs propres mots, leurs écrits ?

Notamment lorsqu'ils sortent du cadre disciplinaire, en « jouant à l'écrivain », en usant de formes « indisciplinées »... ?

N'est-ce pas, comme le soutenait Manfredo Tafuri¹⁰¹, à travers l'écriture que peut se cristalliser un engagement politique ?

¹⁰⁰ Bernard Cache, *opus cit.* p. 7.

¹⁰¹ Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, Paris, SADG, 1976.

« ... avec les livres, je construis des espaces... »¹⁰³

« *Architexte* » : le mot est introduit en 1979 par le théoricien de la littérature Gérard Genette, à l'occasion de la parution de son *Introduction à l'architexte*¹⁰⁴. Genette le définit comme étant « *L'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.- dont relève chaque texte singulier.* ». Dans cette partie, je me penche successivement sur trois textes écrits par des architectes praticiens :

- *Les pierres sauvages*, un roman de Fernand Pouillon ;
- *Naissance d'un hôpital*, journal de Pierre Riboullet ;
- *Vivre à l'oblique*, un manifeste de Claude Parent.

Trois cas d'architextes qui, au-delà de la référence théorique à Genette, s'entendent au pied de la lettre comme « textes d'architectes ».

Dans l'avant-propos de l'ouvrage collectif *Le livre et l'architecte*, Jean-Philippe Garric interroge le statut du livre d'architecture. « *Le livre est-il un outil pour l'action, une démonstration préalable d'une compétence de l'auteur, un témoignage pour la postérité, ou tout simplement la continuation de l'architecture par un autre moyen ?* »¹⁰⁵. Je ne pense pas qu'il faille trancher et choisir l'une ou l'autre de ces propositions: chacune peut tour à tour s'avérer juste. Et par ailleurs, elles ne s'excluent pas l'une l'autre. On verra dans la conclusion de cette partie si l'on retrouve ces hypothèses ou si d'autres propositions voient le jour.

¹⁰² Je souhaite souligner ici l'emploi du participe présent: il témoigne de l'acte d'écriture, de « l'œuvrer » qui est en cours plutôt que du statut ou du métier (alors, j'aurais écrit *architecte-écrivain*). A ce sujet, lorsque Charles-Edouard Jeanneret entreprend en 1943 les démarches administratives pour changer officiellement son nom en « Le Corbusier », il donne comme étant sienne la profession d' « architecte-écrivain ».

¹⁰³ Rem Koolhaas, « OMA : un projet linguistique » entretien avec Eric Sadin, in *éc/artS*, n°3, dir. E. Sadin, Paris, 2002, p.63.

¹⁰⁴ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 8.

¹⁰⁵ Jean-Philippe Garric, « Avant-propos » in *Le livre et l'architecte*, J-P. Garric, E. Thibault, E. d'Orgeix (dir.), Bruxelles, Mardaga, Paris, 2011, p.10.

PRECISIONS METHODOLOGIQUES

Ce point a pour objectif d'explicitier la méthodologie employée dans l'étude des textes qui vont suivre. Si chaque analyse se déploie selon des thèmes identifiés et spécifiques à chaque ouvrage, l'explicitation du contexte de production de l'écrit ainsi qu'une présentation de l'architecte se trouvent systématiquement fournies. Peut-être serait-il bon de rappeler que l'objectif de connaissance est de déterminer à la fois ce qui se joue et ce qui est mis en jeu par les architectes dans leur pratique d'écriture.

Il semble, par ailleurs, nécessaire de préciser les critères de sélection qui ont permis d'élire les trois ouvrages servant d'étude de cas. Comme vu précédemment, l'écrit contribue à asseoir la discipline ainsi que le métier d'architecte établi par Alberti. Depuis le XIX^{ème} siècle, il y a eu profusion d'architectes ayant écrit et produit des textes, qu'ils soient praticiens, critiques ou historiens. Parmi cette profusion, la question du choix s'est vite posée. Fallait-il choisir des auteurs relativement peu étudiés : André Ravéreau, Emile Aillaud, Philippe Madec, pour ne citer que des praticiens français ? Ou au contraire adopter le corpus de références dites « incontournables » : Le Corbusier, Adolf Loos, Aldo Rossi, Venturi, Rem Koolhaas ? Somme toute, comment choisir ?

Ainsi a-t-il fallu évaluer, catégoriser, trier, la production sur laquelle j'allais me pencher. On pourra peut-être s'étonner de ne pas trouver ici d'étude d'un ouvrage du fameux néerlandais, pourtant prolifique architecte-écrivain comme chacun sait. Toutefois, Koolhaas a précisément été beaucoup étudié, discuté, débattu. Par ailleurs, si ses livres ont trouvé une place considérable dans les bibliothèques des architectes, l'importance qui y est donnée à l'image (et qu'on retrouve dans *Learning from Las Vegas* de Venturi) s'écartait du propos de ce travail.

Se concentrer exclusivement sur les mots plutôt que sur les images, reines en ce monde d'instantanés a donc été le premier critère.

En second lieu, j'ai rapidement décidé de ne retenir que des textes étant **le fruit d'architectes praticiens**. Cette précision est pour moi cruciale, car elle me replace aussi dans une démarche prospective vis-à-vis de mon futur exercice professionnel. J'embrasse ici le point de vue d'Adam Caruso qui nous dit que « *the most significant writing by architects have been developed in parallel to their work in practice.* »¹⁰⁶. De par ce critère, il est admis que la trace littéraire découle d'une pratique architecturale, sans lui être préalable : avant l'écriture, il y a l'acte. Soulignons qu'en tant qu'architecte praticien, on est amené à rédiger différents types de textes. Il y a bien sûr le CCTP (Cahier des Clauses Techniques et Particulières), texte technique qui fait loi, et qui prévaut même sur le dessin de détails : il ne peut y avoir de mise en œuvre que de ce qui est uniquement dessiné et non (d)écrit. Les raisons d'être de ces textes sont toutefois purement normatives et institutionnelles. Mais j'ai par ailleurs pu remarquer que la notice architecturale, qui décrit le projet, est très fréquemment un exercice de

¹⁰⁶ Adam Caruso, *The Feeling of Times*, Poligrafa, Barcelona, 2008, 4^{ème} de couverture.

persuasion, un texte de séduction, présentant une vision romancée du projet¹⁰⁷. C'est peut-être là que nous touchons au désir littéraire de l'architecte...

Prendre au sérieux ce désir quand il s'exprime dans un livre, travail d'une toute autre ampleur que celui de la notice, c'est aussi valoriser une autre temporalité que celle du projet et de la réalisation.

De plus, face à un texte d'architecte praticien, davantage que devant un texte d'architecte chercheur, critique, théoricien, nous sommes amenés à nous interroger sur les motifs du redoublement de la pratique d'édification, du faire, par une production d'écrit. Construire s'avèrerait-il insuffisant ? S'agit-il de la recherche d'une légitimation ? Est-ce le pressentiment que le livre perdure quand l'architecture périclité ?

Pour autant, le danger d'une collection de monographies superficielles était bien réel. C'est donc par le biais de la classification des genres littéraires, esquissée dans la première partie, que s'est encore resserré le faisceau des possibles. C'est à dire que j'ai exclu les types d'écrits « *instaurateurs* », pour me concentrer sur **des ouvrages non théoriques**, *a priori* du moins. Il s'agit par là de tenter d'échapper au caractère limitatif de ces types de textes¹⁰⁸ (traités, manuels, recueils) et de se focaliser sur les potentialités des écrits « indisciplinés ». S'ouvrait dès lors le champs des ouvrages relevant de la poésie, de l'épistolaire, de la fable... toute une littérature potentiellement beaucoup moins explorée et analysée, qu'elle soit fictionnelle, argumentative, ou encore purement descriptive.

Il n'en reste pas moins qu'une de nos hypothèses est que cette écriture littéraire soit un espace de travail pour l'architecte. Mais de quelle(s) manière(s) ? En venant étayer le sens de la production construite ? En rendant accessible à tous « quelque chose » que tout le monde ne peut pas « lire » – car il y a bien un apprentissage de la lecture d'un plan, d'une coupe ? Si chaque auteur étudié ne le précise pas, on ne peut que rappeler ici ces mots de Vitruve : « *Car je me suis mis à les écrire comme Grammaire exercité, ny ainsi que grand Philosophe, ou Rhetoricien bien emparlé, mais comme Architecte enroze seulement de ces doctrines* »¹⁰⁹.

Un autre critère de choix a été celui de **la langue de l'écriture**. C'est ici la compréhension et l'accès aux sources qui sont en jeu: il s'agissait de lire, d'analyser, de décortiquer la parole écrite d'un architecte. Eviter alors les intermédiaires, fut-ce un brillant traducteur. En effet, « *la traduction prend toujours le risque de la trahison* », soutient Bruno Queysanne qui sait de quoi il

¹⁰⁷ J'ai observé cette tendance dans le cadre de ma mission de chargée d'étude au sein de l'association Bétocib commencée en janvier 2017. Cette association, qui œuvre pour la valorisation de la construction en béton, a de nombreuses agences adhérentes. Dans le cadre de cette mission permise par la WIP de l'école, je rédige des fiches synthétiques sur les projets des architectes adhérents. Les textes de ces fiches sont pour partie issus des notices architecturales : j'en ai donc vu passer un certain nombre.

¹⁰⁸ Françoise Choay, *La Règle et le Modèle*, opus cit.

¹⁰⁹ Citation tirée de la traduction par Jean Martin du *De Architectura* de Vitruve, Paris, Jacques Gazeau, 1547, dont des extraits sont consultables ici : http://homes.chass.utoronto.ca/~wulfric/vitruve/vit_li1.htm. (le 11.04.17).

parle puisqu'il s'est attelé à une lecture comparative de onze traductions du *De Architectura*¹¹⁰. Il y met en évidence que même le *firmitas*, pourtant l'une des trois pierres angulaires du triptyque vitruvien ne se voit pas toujours traduit de la même façon : là où français et italien le traduisent aujourd'hui par solidité, des traducteurs du XVI^{ème} le traduisaient par « fermeté », tandis que les anglo-saxons proposent « *durability* », « *strength* » ou encore « *soundness* ».

Enfin, je souhaitais que les trois architectes choisis soient à la fois proche de nous dans le temps, tout en étant déjà inscrits dans l'histoire : une presque histoire du temps présent. Cette quasi-contemporanéité me semblait permettre d'éviter de se retrouver happée par le poids de l'histoire et la quantité d'analyses produites, ainsi que de mieux pouvoir envisager, imaginer, le contexte de production des livres. Cela en vue se doter d'outils pour pouvoir questionner voire critiquer, de proche en proche, la production actuelle d'écrits des architectes.

Enfin, il serait hypocrite de ne pas admettre que ces ouvrages font partie de ceux ayant marqué « sentimentalement » mon cursus d'étudiante.

Ainsi furent choisis un roman, un journal, et un manifeste.

¹¹⁰ Bruno Queysanne, « Sur la traduction de quelques propositions vitruviennes » in *Discipline. Visée disciplinaire.*, opus cit., p. 79.

Les Pierres Sauvages paraît en 1964¹¹¹. Initialement intitulé *Alpha et Oméga*, l'ouvrage fût ébauché lors du second séjour en prison de l'architecte, suite à son procès en 1963. Sans ce séjour, qui constitue une interruption forcée de son rythme de vie trépidant¹¹² et de l'exercice de son métier, il n'y aurait peut-être pas eu d'écrit signé Fernand Pouillon en cette deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Ce contexte de production très particulier, l'état psychologique dans lequel l'architecte se trouve, sont palpables dans l'ouvrage. A titre d'exemple, l'auteur fait commencer son récit un 5 mars, qui n'est autre que la date de sa première incarcération en 1961. Privé de sa liberté, l'architecte se met à écrire, comme ce fût le cas de Casanova, Sade, ou encore Napoléon. Afin d'échapper au présent, il se plonge dans un passé lointain, rapidement : « *quelques heures après mon incarcération, j'entrais dans l'action littéraire* » écrira-t-il dans ses *Mémoires*¹¹³. Il s'inscrit, sans peut-être le penser ainsi, dans cette tradition très ancienne qui veut que l'écriture ou du moins la narration, sauve de la mort, comme Shéhérazade qui chaque nuit parle pour retarder le destin fatal qui l'attend.

Si *Les Pierres Sauvages* semble à première vue relever du roman historique, il se révèle aussi profondément instructeur quant au positionnement de son auteur vis-à-vis de l'architecture. Mais avant d'entrer plus en profondeur dans notre propos, revenons rapidement sur le parcours de ce grand architecte français, afin de mieux situer l'ouvrage dans sa production.

Fernand Pouillon naît en 1912 dans le Lot-et-Garonne où son père est conducteur de travaux pour une nouvelle voie de chemin de fer. La famille regagne toutefois rapidement Marseille, où Fernand Pouillon suivra l'enseignement des Beaux-Arts et établira les bases de son savoir-faire architectural et constructif. En effet, le jeune architecte construit dès ses 22 ans, environ un immeuble de trente ou quarante logements par an, car il n'était alors pas nécessaire d'avoir le diplôme d'architecte pour construire. Cette expérience de chantier en laquelle il s'investit totalement sera décisive, et le jeune Pouillon obtient son diplôme en 1942. Le contexte de l'après-guerre et les besoins de la reconstruction lui donneront l'occasion de montrer son talent de penseur et d'organisateur du projet architectural et de la construction. A Marseille, il rassemble autour de lui entrepreneurs, ingénieurs voire artistes pour faire la synthèse du projet de logements La Tourette, sur le Vieux Port. Ce rassemblement en « *bureau de coordination* » permet d'arriver à un budget bien ficelé, préalable nécessaire au démarrage des travaux de reconstruction du Vieux Port détruit en 1943¹¹⁴. C'est pour cette opération qu'est développée par

¹¹¹ Fernand Pouillon, *Les Pierres Sauvages*, Paris, Seuil, 1964.

¹¹² On pense ici à son slogan pour les 200 logements construits à Aix en Provence en 1951 : « 200 logements en 200 jours pour 200 millions [de francs, ndlr] ».

¹¹³ Fernand Pouillon, *Mémoires d'un architecte*, Seuil, 1968, p.417.

¹¹⁴ Lors de la rafle de Marseille les 22, 23, et 24 janvier 1943, orchestrée par le général SS Carl Oberg sous les directives d'Heinrich Himmler et avec la collaboration de René Bousquet, qui dirigeait la police nationale française. Cette rafle fait suite à deux attentats

l'architecte la technique de la pierre banchée. Posée en plaquette d'une dizaine de centimètre d'épaisseur, la pierre sert de coffrage perdu pour le béton coulé à l'intérieur. Les deux sont ensuite reliés, maintenus ensemble par des tirants métalliques. Suite à la réalisation de l'opération de La Tourette, Pouillon est missionné pour d'autres logements à Aix en Provence et à Alger (730 pour Diar es Saada, 900 pour Diar El Massoul **et 5 000 pour les** Climats de France). Parallèlement, il encadre un atelier aux Beaux-Arts de Marseille de 1948 à 1953.

En 1955, Fernand Pouillon crée le CNL, Comptoir National du Logement, afin de réaliser ses grandes opérations parisiennes à Pantin, Montrouge, Meudon la Forêt et Boulogne-Billancourt. Le CNL constitue en fait une structure commerciale et juridique qui lui permet de mener à bien et à sa façon ses projets, qui seraient autrement bridés et ralentis par la législation. Il cumule par le biais de cette structure les rôles d'entrepreneur, promoteur, maître d'ouvrage et maître d'œuvre, une confusion qui lui vaut bien des inimitiés et qui surtout était interdite par l'Ordre des Architectes. Mais des malversations financières de ses partenaires (notamment des détournements de fonds et des fausses factures en faveur de l'Union pour la Nouvelle République), les délais de vente de logements ainsi que le retard pour payer les entreprises travaillant sur le Point du Jour à Boulogne mènent à l'arrestation de Fernand Pouillon et quatre de ses collaborateurs en 1961. Ils sont accusés de faux bilan, détournement de fonds et abus de biens sociaux ; le CNL est placé en liquidation.

Hospitalisé en clinique mais sous surveillance judiciaire, il s'évade en septembre 1962 pour réparaître lors de son jugement en mai 1963. Il est condamné à quatre ans de prison, puis libéré en janvier 1964 pour des raisons de santé. Radié de l'ordre, il s'exile alors en Algérie où il continuera à construire principalement des hôtels d'affaires et complexes balnéaires jusqu'à son retour en France en 1984. Il sera réintégré à l'ordre en 1978, et fait Chevalier de la Légion d'Honneur par Mitterrand en 1985, un an avant sa mort au château de Belcastel en Aveyron, qu'il travaillait à restaurer. En 1982, la Biennale de Venise, élaborée autour de l'architecture dans les pays islamiques, rend hommage à son travail ainsi qu'à celui d'Hassan Fathy, Louis Kahn et Le Corbusier.

Les *Pierres Sauvages*, récit historique s'il en est, témoigne au regard de cette brève biographie de l'attachement de Pouillon pour son « pays », la Provence. Le récit a en effet pour cadre la nature provençale, et relate les débuts de la construction de l'abbaye cistercienne du Thoronet en plein XII^{ème} siècle [fig.3]. Il rend compte avec précision de traditions passées, et des modes de vie des moines cisterciens : le livre fait donc office de témoignage d'une époque et d'une communauté religieuse. Et de fait, Fernand Pouillon l'avait étudiée et en avait fait le relevé, tout comme les abbayes de Sénanque et de Silvacane (les « Trois sœurs provençales ») présentées dans l'ouvrage *Maître d'œuvre, Naissance d'une abbaye*. D'ailleurs, il me semble que les descriptions de la nature environnante attestent aussi de la connaissance préalable du lieu. C'est bien ce contexte d'intrigue narrative qui en fait un récit : le temps est la forme du texte, la mémoire événementielle est sollicitée, conférant ordre et sens à l'écrit. C'est la ligne de base, le fil conducteur. Mais en y regardant de plus près, l'ouvrage

organisés le 3 janvier par les résistants marseillais contre la police allemande. Les représailles visent particulièrement le quartier nord du Vieux Port, « quartier criminel ».

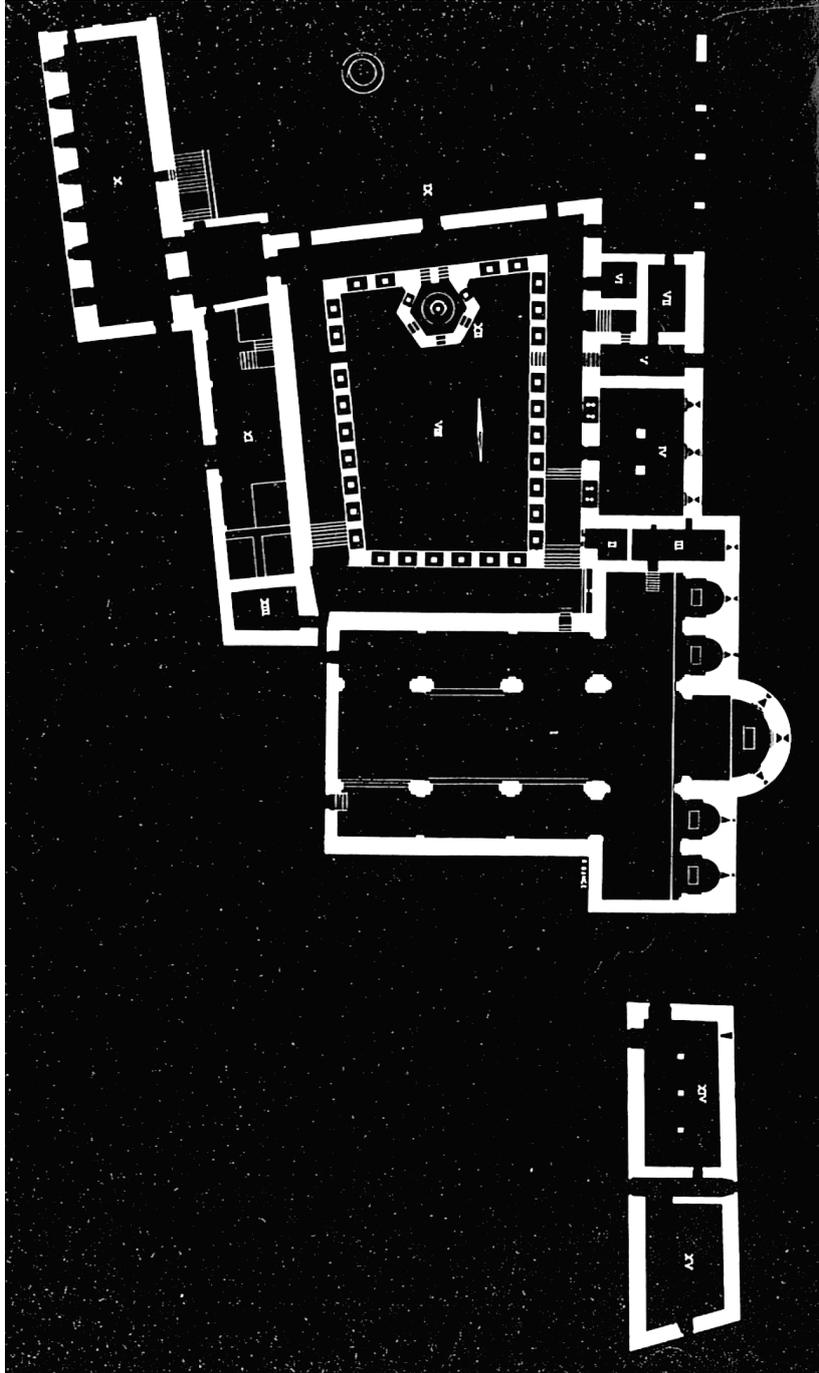


fig.3

s'avère bien plus complexe que cela, ne serait-ce que dans la définition du genre littéraire auquel il appartient. On se penchera sur ces ambiguïtés incessamment sous peu.

S'il fallait encore justifier de la légitimité ou de l'importance des *Pierres Sauvages*, sans doute pourrions-nous arguer que le roman obtint en 1965 le Prix des Deux Magots, ou encore, avancer son grand succès commercial et éditorial¹¹⁵. Mais ce livre est aussi œuvre de littérature en tant qu'est littéraire : « *le langage qui fait entendre autre chose que ce qu'il dit* »¹¹⁶ ... Annonçons le dès lors, cet écrit recèle un manifeste latent, à un double niveau de langage : il y a, d'une part, ce qui est relaté ou décrit et, d'autre part, ce qui est narré, discuté voire défendu de manière sous-jacente. C'est ainsi que je me propose d'éclaircir ces niveaux de lecture à travers l'exploration de trois axes : l'ambiguïté de la forme littéraire de l'ouvrage, le discours de la matière, et l'importance de l'écrit pour l'architecte.

L'AMBIGUÏTÉ DE LA FORME LITTÉRAIRE

Il n'y a pas de forme d'écriture meilleure qu'une autre.

Chacune se doit toutefois d'entrer en résonance avec le fond, avec le discours qu'elle véhicule. Si les écrits d'architecture sont forts nombreux, leur forme de prédilection est sans conteste celle du traité, structuré, hiérarchisé, codifié, et laissant la part belle aux gravures et illustrations¹¹⁷. Peu d'architectes se sont attelés à l'écriture d'un roman. Outre Fernand Pouillon, on pense à Eugène Viollet-le-Duc, qui signe avec *Histoire d'une maison*¹¹⁸ un roman d'apprentissage ou encore à Franz Jourdain, architecte de La Samaritaine et auteur d'un roman intitulé *L'Atelier Chantorel*¹¹⁹.

Toutefois, Pouillon admet à propos des *Pierres Sauvages* qu'il a écrit « *sans le vouloir vraiment un livre qui aborde une nouvelle théorie de l'architecture.* »¹²⁰. Alors, roman, théorie, ou bien les deux ? Dans son mémoire de master Thomas Reis¹²¹ s'attache à montrer que le genre et la forme littéraire du roman sont en parfaite cohérence avec une certaine théorie d'architecture propre à l'architecte.

¹¹⁵ 30 000 exemplaires furent vendus l'année suivant la parution.

¹¹⁶ Michel De Certeau, *Histoire et psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1987, p.248-249.

¹¹⁷ De nouveau, se référer ici à l'ouvrage de Françoise Choay, *La Règle et le modèle*, opus cit.

¹¹⁸ Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*, Gollion, InFollio, 2008.

¹¹⁹ Frantz Jourdain, *L'Atelier Chantorel : mœurs d'artistes* (1893), avant-propos de J.-H. Rosny Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle.

¹²⁰ Fernand Pouillon, *Lettre à un jeune architecte*, Paris, éditions du Linteau, 2010. Pouillon mentionne un projet d'ouvrages composé de lettres au cours d'une conférence donnée en 1965 à l'École des Beaux Arts. Donnant la priorité à ses mémoires, il ne le mena pas à terme, et n'en laissa qu'une à la postérité, vraisemblablement rédigée en 1965. C'est celle-ci qui a fait l'objet d'une publication en 2010 aux Editions du Linteau. Notons, au passage, l'hommage à Rilke.

¹²¹ Thomas Reis, *Une théorie par le roman d'architecture, Les Pierres Sauvages de Fernand Pouillon*, sous la direction de G. Lambert et E. Thibault, ENSAPB, 2014.

Mais, au-delà même de cette hésitation entre ouvrage romanesque qui déroulerait une histoire fictive ou ouvrage théorique qui ne s'embarrasserait pas des codes du genre, le livre de Pouillon est complexe.

En premier lieu, force est de constater, si l'on s'intéresse un tant soit peu à la réception de l'ouvrage, que la forme du roman permet à Fernand Pouillon de s'adresser à un autre public que celui des spécialistes, qu'à la « caste » des architectes, étudiants voire amateurs. Et même pour ces derniers, la forme du roman est un moyen de détourner leur « horizon d'attente »¹²². En s'adressant aussi au grand public, au profane, l'auteur se dégage de cette sorte d'obligation d'édiction de règles susceptibles d'orienter la pratique architecturale, comme le font tant d'autres écrits. Ainsi le récit de la construction de l'abbaye cistercienne du Thoronet et de l'organisation de la vie monacale devient un savoir partagé qui n'est plus l'apanage exclusif du spécialiste. C'est, je crois, de cette façon que Pouillon échappe à l'assujettissement doctrinal : ne prônant rien en apparence, ou si peu, ne tentant pas de convaincre ni de persuader, ni d'imposer, mais simplement de relater en s'adressant à un public élargi.

L'ouvrage emprunte à la forme de l'écriture du journal : le récit est fait à la première personne du singulier par le personnage du moine Guillaume Balz, maître d'œuvre. Pas de chapitres ici ou de parties, l'ouvrage s'inscrit dans l'épaisseur du temps par ces dates, entre le 5 mars et le 5 décembre 1161, qui scandent et découpent l'écriture tout en rappelant incessamment qu'un chantier est une lutte qui se mène chaque jour. En cela, cette écriture journalistique en appelle justement aux compte-rendus de chantier sur lesquels chaque action voire chaque geste se trouve consigné¹²³. *Les pierres sauvages* révèle ainsi le lien entre, d'une part, la conscience individuelle de Guillaume Balz, qui témoigne de l'avancement de l'œuvre et, d'autre part, les phénomènes économiques, sociaux et culturels d'un chantier.

Par ailleurs, *Les Pierres Sauvages* peut aussi être considéré comme une autofiction en tant qu'hybridation entre récit réel d'éléments de la vie de l'auteur et récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci¹²⁴. Car certains indices, comme les anachronismes, permettent à un lecteur avisé ou attentif de se rendre compte que les confidences de Guillaume Balz ne sont autres que celles de l'architecte du XX^{ème} siècle. Par exemple l'emploi de certains mots d'argots (« flatteur comme une gonzesse »), ou la description d'un moine qui a une « impression d'être en vacances », expressions qui ne sont pas si datées...

¹²² « Erwartungshorizont », concept que Hans Robert Jauss reprend de Gadamer et d'Heidegger pour l'adapter à l'histoire de la littérature, dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (1972), trad. de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1978.

¹²³ On pense ici aux nombreuses recommandations du « Grand Cousin » (architecte) adressées à « Monsieur Paul » (élève le temps d'un été) disséminées tout au long du roman *Histoire d'une maison* de Viollet le Duc, *opus cit.*

¹²⁴ Le terme d'autofiction a toutefois été introduit par le romancier et critique littéraire Serge Doubrovsky lors de la parution de son livre *Fils*, presque quinze ans après la parution des *Pierres Sauvages*.

La figure du prêtre maître d'œuvre devient l'avatar de Pouillon, lui permettant de parler de sa propre pratique, tout en revendiquant de fait un modèle ancien comme un idéal de la profession. Se refusant ainsi à une écriture rigide, à une tradition théorique qu'il ne manque pas de connaître, Pouillon instille ses confidences tout en élaborant son propre mythe¹²⁵. A ce titre, Dorrit Cohn a reconstitué l'élaboration de la théorie du roman moderne comme forme symbolique de la vie intérieure représentée¹²⁶ : ici l'on retrouve en coprésence la vie intérieure du moine cistercien « directeur des travaux », et celle de l'architecte. Cette théorie décrit le roman comme forme symbolique de l'aventure intérieure, comme configuration d'une intrigue qui « dévoile constamment quelque chose qui se situe **en-deçà** d'elle-même »¹²⁷. C'est, pour reprendre une formulation de Ricoeur, la « résonance d'une expérience solitaire dans une autre expérience solitaire »¹²⁸.

Les méthodes d'élaboration du projet et du chantier, d'organisation du travail physique comme du travail mental de projection peuvent alors être lus effectivement comme une théorie. Théorie tout sauf doctrinaire, qui vise l'application et promeut l'action, ne s'apparentant en rien à un manuel qui dicterait de manière abstraite des opérations et des actions à réaliser qui, effectuées en bonne et due forme et dans le bon ordre, mènerait à une architecture construite¹²⁹. Au contraire, *Les Pierres Sauvages* décrit la mise en pratique des idées. Mais c'est bien, à mon sens, cet entremêlement de différentes formes littéraires qui permet à Pouillon d'utiliser son expérience, matière même du livre, afin de communiquer au lecteur une sensibilité au faire et à l'architecture.

En dernier lieu, *Les Pierres Sauvages* peut être lu comme un plaidoyer de défense, un moyen pour Pouillon de se réapproprier sa pratique, de répondre aux humiliations, et de faire face aux accusations qui pèsent contre lui. L'écriture, action du désespoir, va finalement nourrir sa manière de penser et déboucher sur d'autres écrits : Pouillon explorera la forme des mémoires dès 1965.

DISCOURS DE LA MATIERE

Le sol sur lequel doit être érigée l'abbaye du Thoronet est composé alternativement de terres argileuses et d'une roche à la dureté rarement

¹²⁵ C'est du moins, l'avis d'Agnès Verlet dans « Fiction architecturale et fiction littéraire » in *Ecrire l'architecture*, Revue Europe n° 1055, mars 2017, p. 75-83.

¹²⁶ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton University Press, 1978.

¹²⁷ Roberto Talamo, « Pour une théorie des narrations à partir de Paul Ricoeur », (trad. Cécile Pirat), in *Narrations littéraires, théories historiographiques, « jeux d'échelles » et représentation de la vie intérieure*, consultable en ligne ici : www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_chercheurs/theorie-narration-1.pdf. Je souligne.

¹²⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit, tome 3 : le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, cité par Roberto Talamo, *opus cit.*

¹²⁹ Cette manière là relève plutôt de la démarche d'Eugène Viollet-le-Duc dans *Histoire d'une Maison, opus cit.*

rencontrée par Balz au cours de ses précédents chantiers. Se présentant en bancs inégaux, son extraction s'avère dangereuse et lente, engendrant une grande quantité de déchets pierreux. De plus, sa dureté rend ardue la taille de précision. C'est pourtant cette pierre, issue de la carrière à proximité du chantier, qui sera le matériau de construction principal de l'abbaye. Selon Balz/Pouillon, la roche du Thoronet, pour pénible à travailler qu'elle soit, possède elle aussi la « *vocation cistercienne* ».

Mais outre les difficultés d'extraction et de taille, se pose la question de la mise en œuvre de cette matière locale, de cette ressource qu'il faut maîtriser pour mener à bien le chantier. Écoutant la pierre et les difficultés des frères convers, Guillaume Balz préconise une taille grossière. Toutefois, c'est une pose à joints secs que le maître d'œuvre souhaite pour réaliser l'abbaye et magnifier cette pierre cistercienne. Une pose qui « *dispensera le luxe dans la pauvreté, répandra sur tous les murs un dessin: filet aux mailles multiformes ou larges dentelles de fils sombres.* »¹³⁰. Il s'agit toutefois d'une pose complexe, qui nécessite encore une fois beaucoup de temps ainsi qu'une grande précision : sont en effet exigées une planéité parfaite des assises et une maîtrise absolue des arcs et des voûtes puisque les pierres ne sont solidarisées par aucun mortier [fig.4]. Ces difficultés, auxquelles il incombe pratiquement aux frères convers de faire face, impliquent un engagement d'autant plus fort du maître d'œuvre qui se doit d'en être conscient et d'explicitier cette relation entre l'homme et la matière. En effet, l'homme puise l'essence du matériau et la fait ressortir, tout en lui imprimant son esprit, son empreinte, par sa technique¹³¹. Outre cette transmission et ce respect de la matière, le maître d'œuvre, chef de chantier, doit aussi veiller à ce que soit observée la Règle, protocole énoncé par le « directeur de conscience » de l'ordre cistercien Bernard De Clairvaux, qui organisait et déterminait la vie des moines et les rapports entre eux. Impossible ici de ne pas voir le parallèle avec l'expérience et les propos tenus par Fernand Pouillon, rendant compte de l'analogie des positionnements : « *La vie d'un architecte, c'est d'être sur le chantier, c'est même d'être en rapport direct avec les ouvriers, c'est même d'être soi-même entrepreneur, c'est ça la vraie vie d'un architecte. Hélas, on a encore divisé le métier entre la conception et la technique, et encore en deux entre l'exécution et la conception et on est arrivé à une chose fantastique: ceux qui conçoivent ne connaissent pas ceux qui exécutent. [...] C'est une folie !* »¹³².

La pierre, longuement décrite dans l'ouvrage ne l'est pas tant par ses attributs que par ses histoires : son origine, ses caractéristiques, sa façon de réagir à la main, aux outils, à la lumière et au temps... Cette approche du matériau de construction est nettement dissemblable d'une conception purement technique dans laquelle prévaudrait l'efficacité constructive. La pierre du Thoronet,

¹³⁰ Fernand Pouillon, *Les Pierres Sauvages*, opus cit., p.80

¹³¹ A ce sujet, se référer aux travaux d'André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1964 ; d'Henri Focillon, *Vie des Formes suivi de l'Eloge de la main*, Paris, PUF, coll. Quadrige Grands Textes, 2004 ; ou plus récemment de l'anthropologue écossais Tim Ingold, opus cit.

¹³² Attilio Petruccioli, « Fernand Pouillon ou le génie de la construction », entretien avec Fernand Pouillon, in *Architettura nei paesi islamici*, Venezia, Electa, 1982.



fig.4

matière qui devient matériau par action de l'homme, va persister au-delà de la destination formelle qui va lui être donnée :

*« Personne n'imagine encore que la rudesse, la difficulté de taille, l'irrégularité des pierres, seront le chant et l'accompagnement de notre abbaye. »*¹³³

L'autre idée sous-jacente à ces longues descriptions, et comme héritée d'un déterminisme « divin » (ou spirituel, pour Pouillon), est que chaque matériau recèle en lui-même le secret de sa mise en œuvre. La matière cette roche encore ni extraite ni transformée, contiendrait déjà en elle la forme et la mise en œuvre idéale du matériau qu'elle va susciter sous le travail de la main de l'homme. La compréhension de l'essence de la matière est donc indispensable, et constitue une des tâches principales du maître d'œuvre : sentir, écouter, lire la matière. C'est là une véritable « foi », pour Fernand Pouillon bien sûr.

A cette foi s'ajoute l'estime voire l'amour que Balz/Pouillon porte aux savoir-faire artisanaux. A ce titre, un passage du roman vaut mieux qu'un long discours. Il s'agit de la description de la fabrication des tuiles par Joseph le potier.

*« Des gestes rituels et précis se succédèrent avec rapidité: il plonge ses mains dans le couffin et fait pleuvoir le sable en couche mince sur le cadre et sur la table, enfonce ses doigts dans le pain, les pouces se marient, et les doigts se rejoignent, arrachent le bon, l'exact morceau d'argile, et du même geste le laisse choir au milieu du cadre où il s'étale, remplit aux trois quarts la surface du trapèze. Continuant ce souple mouvement, il plonge ses mains dans le tian d'eau puis répartit la terre, la pousse dans les angles, en écrasements, glissements humides et luisants. Avec la règle carrée, le battant, il passe et repasse en appuyant légèrement, tour à tour sur les bords du cadre. Là, il s'arrêta, appela mon attention, et refit les mêmes mouvements en basculant imperceptiblement le battant une fois dans un sens, une fois dans l'autre. Il murmura: "Il faut la travailler en voûte, c'est là qu'elle résiste." En un instant il souleva le cadre, fit glisser la plaque jusqu'au bord de la table, la reçut sur la forme arrondie. La plaque épousa la forme de l'outil; elle était devenue tuile. Puis il se retourna, fit quelques pas, et la posa au sol, à côté de centaines d'autres abritées sous des claies de paille. D'un geste sec et précis il la fit glisser, et elle resta comme une voûte arc-boutée, équilibre fragile, compromis de résistance miraculeux entre la plasticité de l'argile et la loi des efforts.»*¹³⁴

Difficile, à la lecture de ce discours de la matière élaboré par Pouillon dans son ouvrage de ne pas penser à son propre usage de la pierre comme matériau de construction, en pleine période de bétonisation massive pour la reconstruction de la France suite à la deuxième guerre mondiale. Les longues descriptions de la qualité et de l'opération de la taille de la pierre, de son poids, de l'extraction de la carrière, renvoient le lecteur qui connaît son œuvre construite à ses projets construits en pierre de taille. Ainsi, entre les lignes, hors de ce qui se trouve manifestement relaté, on peut voir ce texte comme une justification des choix constructifs de l'architecte. L'exigence de Pouillon pour une construction économique tout en étant qualitative le conduit à faire le choix de la pierre,

¹³³ Fernand Pouillon, *Les Pierres Sauvages*, opus cit., p.47

¹³⁴ Fernand Pouillon, *Les Pierres Sauvages*, opus cit., p.92-93

extraite dans la carrière de Fontvieille et mise en œuvre sur le vieux Port de Marseille, à Meudon, mais aussi à Alger, car il avait trouvé le moyen de rendre la pierre économique même en incluant son transport par bateau ou camion [fig.5]. Notons que l'argument de l'économie permise par l'utilisation de la pierre structurelle est également avancé par Gilles Perraudin depuis une vingtaine d'années. Son opération de logements menées sur la ZAC Monges Cornebarrieu en périphérie de Toulouse a coûté 1000€ du m2 construit¹³⁵.

Si mon avis est donc que Fernand Pouillon, par ce discours sur la matière, revisite les conditions de la consistance architecturale de sa propre production construite, il vise également à l'inscrire dans le régime d'historicité propre à l'écriture. Il se joue pour lui quelque chose autour de la mémoire du bâtir, entre un passé lointain et sa propre production, l'inscription dans un fil logique et dans une tradition se fait par le biais de l'écriture des *Pierres Sauvages*. Car il inscrit de fait son œuvre dans la continuité des constructions abbatiales. Les descriptions de manipulations techniques, d'intervention de la main de l'homme sur la matière, afin de former matériau, montrent aussi combien Pouillon assure ses gestes d'architectes par la connaissance des gestes de l'ouvrier¹³⁶. S'il ne les fait pas, il les connaît, les reconnaît, et c'est d'ailleurs ainsi que le dialogue peut se faire : tant au XIII^{ème} qu'au XX^{ème} siècles, il y a là une certaine persistance des choses...

Cela m'évoque les mouvements contemporains à l'écriture du livre qui se déroulent de l'autre côté de l'Atlantique, au Brésil. A cette époque un trio de jeunes architectes ayant reçu l'enseignement de Vilanova Artigas fonde le groupe *Arquitetura Nova*. Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre et Flavio Imperio mèneront ensemble la *Critica ao canteiro de obra*¹³⁷ qui remet en question les rapports de production de l'architecture, et parle de l'hétéronomie du chantier existant depuis la séparation entre idéalisation et réalisation. Dans cette critique, Sergio Ferro ira jusqu'à parler « *d'aliénation* » au sujet de l'usage du revêtement ou du parement. De chaque côté de l'Atlantique, au même moment, des architectes défendent donc cette vérité du matériau qui porte les traces de la production et du travail de la main de l'homme. Ici, l'enjeu de « vérité » est sensiblement différent de la vérité structurelle prônée par Viollet-Le-Duc : certes, Pouillon refuse le mensonge ou l'apparat, mais c'est avant tout une question qui s'est déplacée, qui a glissé de l'architecture autocentrée vers l'homme, éternel habitant.

¹³⁵ Propos tenus par l'intéressé lors d'un débat à la Cité de l'Architecture le mardi 26 Septembre 2017 sur le thème « Les maisons groupées. Ecologie constructive et travail sur les espaces intermédiaires ».

¹³⁶ Cette nécessité de la connaissance du geste, ou du moins de l'expérience, est de plus en plus prégnante je trouve chez les étudiants en architecture. Certainement afin de pouvoir faire correspondre une décision, un dessein, un dessin, à une réalité. Je cherche moi-même depuis deux ans à me confronter à la pratique, par les workshops étudiants et chantiers participatifs.

¹³⁷ Sérgio Ferro, *O canteiro e o desenho*, São Paulo, Projeto, 1979. Publié en France : *Dessin/Chantier*, Paris, éditions de La Villette, coll. Ecole d'Architecture de Grenoble, 2005.



fig.5

Si l'attachement de Fernand Pouillon à l'écriture se lit à proprement parler dans *Les Pierres Sauvages* dans les nombreuses citations en exergue, il est une autre de ses aventures qu'il convient de mentionner ici pour mieux appréhender son rapport aux livres. En effet, l'importance accordée par l'architecte aux livres, à l'écriture, et à la culture des architectes prend acte par la création de la maison d'éditions des Jardins de Flore, en 1974. Cette entreprise n'est aucunement une vitrine au service de la promotion des propres œuvres construites de Fernand Pouillon, comme c'est usuellement le cas des praticiens qui se lient au monde de l'édition¹³⁸. Son ambition était de « *renouveler et repenser l'éditions de livres rares et précieux en France, avec le concours d'artisans dont l'expérience pourrait satisfaire les véritables bibliophiles.* »¹³⁹. Une grande partie des ouvrages édités ou réédités sont chers à l'architecte et constituent des pierres angulaires de sa bibliothèque personnelle, majoritairement des livres sur l'art et l'architecture jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. L'éclatisme des publications, d'ouvrages d'architecture navale à ceux sur les jardins en passant par *Des Fortifications et artifices*, ouvrage de Jacques Perret daté de 1601, n'est donc dû qu'aux goûts de Pouillon. L'architecte, superviseur annotant dans les marges les modifications à apporter aux planches, attachait une attention totale à tous les détails : le grain du papier, qui provenait du Moulin Richard Le Bas et était réalisé « à la feuille » en Auvergne, les finitions, les structures des titres, les matériaux et types de reliure, la typographie, les illustrations, etc. Dans ce souci et cette exigence du détail, 33 ouvrages seront édités entre 1974 et 1980.

Ce travail d'édition peut être comparé à celui du chantier à deux égards. Tout d'abord, il est une entreprise collective dont le travail est pensé en fonction des qualités de ses collaborateurs. Ainsi, André Masson et Léo Marchutz réalisèrent plusieurs lithographies, Jean-Marie Le Danois fut chargé de la mise en couleur de la réédition des *Oiseaux du Nil et de la Syrie*, et Roger Devauchelle, historien du livre et relieur, fut un collaborateur fréquent pour la question des reliures. En deuxième lieu, cette activité d'édition atteste de l'absolutisme et de l'exigence de Fernand Pouillon, de la conception à l'achèvement d'un projet, quelle qu'en soit l'échelle : de l'objet livre au projet *Climats de France* à Alger. En somme, faire l'effort de se pencher sur l'écriture et la conception du livre par Fernand Pouillon nous permet de mieux comprendre son architecture. Par ailleurs, l'auteur établit lui-même le parallèle entre écriture littéraire et architecturale :

« *Et, là aussi, l'économie était payante: un vocabulaire limité donne toujours plus de force à l'expression. En cela, l'art d'écrire est comparable à l'art de bâtir. Lorsque je l'eus compris, je sus qu'en littérature de même qu'en architecture, l'inspiration correspond à la composition structurée. L'écriture proprement dite*

¹³⁸ A ce sujet voir Catherine De Smet, *Le Corbusier et ses livres*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2005.

¹³⁹ Fernand Pouillon, *Introduction au catalogue du Jardin de Flore*, cité par Emilie D'Orgeix, « Fernand Pouillon (1912-1986) : architecte, libraire, et éditeur », in *Le livre et l'architecte, opus cit*, p.109.

vient après. Elle représente à la fois le matériau et l'indispensable outil pour accomplir une besogne aride et exaltante. »¹⁴⁰

Cet usage d'un vocabulaire relativement simple, exception faite des termes relevant des champs lexicaux spécifiques de la construction et de la religion, se lit donc comme une exigence d'économie.

Dans sa vie également, mythifiée, romancée dans ses mémoires, il arrive que la littérature, ou du moins une réminiscence de la littérature, déclenche en lui un élan, voire un achat. Ainsi s'offre-t-il le manoir de Belcastel, entre autres parce qu'il s'agit d'une ancienne propriété d'un châtelain « que des générations d'oisivetés avaient ruiné, semblable à un héros jailli de l'un de ces acides contes de Maupassant »¹⁴¹. Le romantisme d'un homme aussi pointilleux et exigeant n'en finit pas de me surprendre...

CONCLUSION

Si Agnès Verlet dit de Fernand Pouillon qu'il fût « *écrivain quand il écrivait, architecte quand il faisait de l'architecture* »¹⁴², ce n'est ni l'avis de l'intéressé¹⁴³ ni le point de vue défendu ici. Car certains éléments de ce livre l'inscrivent dans une trame qui sous-tend l'ensemble son œuvre, engagée et essentiellement architecturale. Par ailleurs, le caractère « *traumatographique* »¹⁴⁴ de l'écrit transforme le lecteur en spectateur de la mémoire de l'architecte... afin qu'il adopte un jugement clément, puisque l'écriture confessionnelle marque un « *désir d'être absous.* »¹⁴⁵.

En rendant lisible la part usuellement invisible du travail d'un maître d'œuvre, Pouillon élabore en arrière plan le modèle de cette œuvre globale. C'est comme si le livre jouait le rôle d'un révélateur, retissant le lien entre chaque production, mettant en évidence les obsessions et récurrences de l'architecte. L'écriture se glisse ainsi au sein d'un « environnement » déjà construit à plusieurs niveaux. La littérature forme comme un mortier qui tient ensemble les pièces du puzzle. Dans ce stratagème, l'abbaye du Thoronet joue essentiellement comme symbole,

¹⁴⁰ Fernand Pouillon, *Mémoires d'un architecte, opus cit.*, p.44

¹⁴¹ Fernand Pouillon, *Mémoires d'un architecte, opus cit.*, p.339

¹⁴² Agnès Verlet, in *Ecrire l'architecture*, Revue Europe n° 1055, mars 2017, p.79

¹⁴³ Fernand Pouillon : « Je ne suis, je ne serai jamais un homme de lettres et encore moins un romancier. Il me semble du reste que cette catégorie d'écrivains a disparu. » in *Mémoires d'un architecte, opus cit.*, p. 9. Sa réflexion sur la disparition du romancier peut s'interpréter comme étant assez romantique. Toutefois, cela pourrait aussi être une référence aux débats sur le Nouveau Roman qui agitent le petit monde littéraire de l'époque.

¹⁴⁴ Arnaud Tellier, *La traumatographie : expériences traumatiques et passage à l'écriture*, Paris, Economica, 1998.

¹⁴⁵ Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », préface de *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946, p.14

sa construction devient une sorte de modèle de référence qui illustre ce qu'il en est des différents niveaux d'action. Pouillon en fait à la fois le moyen et la fin. Les relations entre passé et avenir sont alors maintenues en tension, la pratique de l'architecte est éclairée à la lumière d'horizons d'expérience précédents, légitimée par l'histoire.

Cette pratique de l'architecte est précieuse : elle est, en fait, le matériau premier du livre. Elle est expérience vécue qu'il s'agit de partager, de traduire à travers l'invention d'un langage, afin d'en assurer la transmission. Pour cela, la forme du roman est en effet particulièrement juste, car elle permet au lecteur de s'approprier cette expérience. L'architecte théoricien se terrant au fond d'un cabinet, spéculant sur de nouvelles utopies et se prenant pour un artiste n'est donc pas, pour Pouillon, un architecte. Cela entre bien sûr en contradiction avec la définition par le Code 1941 de l'architecte comme un artiste et un praticien¹⁴⁶, définition qui exclut donc les activités à caractère commercial. L'architecte ne peut être un industriel, ni un entrepreneur, ni un fournisseur de matériaux. Notons que c'est en partie pour non-respect de cette clause que Pouillon sera condamné.

Il est pourtant assez clair dans le roman que le salut de l'architecture, pour Pouillon, se trouve dans l'action, dans la présence intime au faire au chantier, et dans l'écoute de la matière. Il n'est en aucun cas sensible aux questions d'académisme ou de « modes » et autres tendances architecturales, qu'il dénonce d'ailleurs¹⁴⁷. Pour autant, il ne faudrait pas tomber dans une lecture trop premier degré des *Pierres Sauvages*. Si Pouillon y fait un éloge de la pierre, il privilégie à mon sens surtout l'écoute de la matière. Ce sens primordial devant être développé par l'architecte lui permettrait de faire face à l'obsolescence des savoirs techniques, et surtout d'apprendre à innover avec les moyens techniques du XXème siècle afin que la matière soit mise en œuvre de façon sensible, économique, et plastique. En cela, on peut soulever l'hypothèse que Pouillon contribue à remettre en question le modèle hylémorphique hérité de la philosophie aristotélicienne. Si le philosophe antique écrit que « *la matière est puissance alors que la forme est réalisation* »¹⁴⁸, les propos de Pouillon tendent à faire croire que la matière est elle-même déjà réalisation, puisqu'elle a quelque chose à nous dire.

Cette écoute de la matière qui passe on l'a dit par la remise en valeur des savoir-faire est visible dans l'importance que Pouillon accorde à la trace, aux variations de la matière, à la façon dont elle est mise en œuvre et la difficulté que cela représente ou non pour l'ouvrier. Les traces, valorisées, sont le vestige de l'opération technique. Le maître n'est donc plus en opposition totale avec les bâtisseurs, le dessin technique perd de son « *intention combative* »¹⁴⁹. L'attachement de Pouillon à la figure du maître d'œuvre, chef de chantier par

¹⁴⁶ Définition fournie lors de la création de l'Ordre le 31 Décembre 1940. Cet arrêté, sous l'impulsion de Louis Hautecoeur, définit l'architecte.

¹⁴⁷ Fernand Pouillon, *Mémoires d'un architecte, op.cit.*, p.205. Une réflexion au sujet d'André Bloch, des formalistes usant du béton brut de décoffrage et des plastiques « frigides ».

¹⁴⁸ Aristote, *De l'Âme*, Paris, Flammarion, 1993, p.135

¹⁴⁹ Mandredo Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo, opus cit.*, p.15-29.

excellence, si bien mis en évidence dans le mémoire de Thomas Reis¹⁵⁰, signe en quelque sorte un retour à l'étymologie ancienne du mot « architecte ». A savoir selon l'origine grecque : *arkhi* – chef et *tekton*, artisan ... soit le maître-bâtitseur¹⁵¹. En quelque sorte, sa pratique vise à continuer d'affirmer l'architecte comme un pôle de décision, tout en remettant en avant les savoir-faire propres aux corps de métiers et aux ouvriers, ébranlés dès la renaissance par la nouvelle position de l'architecte qui, si elle est théorisée par Alberti, se trouve selon Sergio Ferro pour la première fois incarnée par Michel-Ange¹⁵². Ainsi Pouillon n'annule pas vraiment « *l'hétéronomie* »¹⁵³ du chantier qui a été créée par la séparation entre « *idéalisat*ion » et réalisation, mais il réinvestit tout de même le projet citoyen et social propre à toute construction.

Et si *Les Pierres Sauvages* recèle une visée *instructive*, ce n'est peut-être pas tant par les précisions techniques, mais par la description du processus et de l'organisation du chantier de la construction d'une abbaye. Notons que l'écriture ici montre « *combien est invisible l'invisibilité du visible* »¹⁵⁴ : combien s'efface le chantier dans l'œuvre finie sur laquelle encore aujourd'hui nos yeux se posent. Si ce roman recèle une théorie c'est bien celle-là : une théorie de l'attention et du faire. Une théorie qui ne fixe rien, ne donne pas de protocole ni de méthode, mais indique ce qu'il convient de chercher, et vers où le chercher. Pas de dogme, ici, mais une illustration. Dans laquelle « *les petits faits parlent aux grands problèmes* »¹⁵⁵ : tous les petits détails, pensées, prises au milieu du fleuve du texte, nous informent petit à petit sur le positionnement de l'architecte mais aussi sur son monde.

Pouillon, « *maçon qui sait le latin* »¹⁵⁶, offre toutefois une image de l'architecte comme étant un créateur solitaire, personnage en marge qui se bat contre l'adversité. Cela ne l'empêchera pas de construire 13 552 logements en pierre au cours de sa carrière. Une vision assez centralisatrice et totale, très loin des formes collectives de production de l'architecture, composées d'équipes pluridisciplinaires¹⁵⁷. Le côté démiurgique de sa pratique n'est peut-être déjà plus adapté à notre société du XXI^{ème} siècle, bien différente de celle des années 60 en France. Ce qui me semble toutefois certain c'est que l'engagement corporel sur le chantier d'une part est absolument nécessaire, et que le retour d'un discours de la matière doit se faire entendre de nouveau. Certaines initiatives et le retour progressif de certains architectes vers l'utilisation de la pierre et plus généralement vers le souci des matériaux locaux, loin d'une architecture high-tech ou « de peau », me paraissent alors comme une raison d'être optimiste. En

¹⁵⁰ Thomas Reis, *opus cit.*

¹⁵¹ Voir aussi à ce sujet Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture : The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 3-4.

¹⁵² Sergio Ferro, « La sémantisation du geste technique », in *Stratégies d'Appareil*, Ecole de Grenoble, 1988 : « Tout le pouvoir dans la production, une fois ébranlé l'appui du savoir-faire, émigre vers le nouveau pôle de décision, l'architecte, dont Michel-Ange est le premier représentant. ».

¹⁵³ Sergio Ferro, *Michel-Ange, architecte et sculpteur de la chapelle Médicis*, Paris, éditions de La Villette, 1998.

¹⁵⁴ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Fontfroide le Haut, Fata Morgana, 1986, p. 24.

¹⁵⁵ Thomas Reis, *opus cit.*, p.168.

¹⁵⁶ Adolf Loos, *Ornement et crime*, Paris, Rivages, 2015.

¹⁵⁷ On pense ici par exemple au collectif Ya+K, Quatorze, Sans plus attendre, Cigüe, etc.

effet, peut-être se trouve là une manière d'agir de façon plus humaine, en résistance aux progressistes de tout crin. Et de répondre ainsi à la définition du contemporain donnée par Agamben :

« la contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme. »¹⁵⁸.

Anachronique, sans temps, hors du temps, autant de latences de son architecture réunies par son œuvre de littérature.

Protocole n°1 : Une journée au Thoronet.

¹⁵⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce-que le contemporain ?*, Paris, Payot/Rivages, 2008, p.11.

*Naissance d'un hôpital*¹⁵⁹ prend la forme d'un journal tenu par Pierre Riboulet pendant les 5 mois et demi précédant le rendu du concours pour l'Hôpital Nord, en 1980¹⁶⁰. Il dit lui-même de ces conditions de travail qu'elles étaient « *propices pour conserver la relation de l'expérience* »¹⁶¹. Ce récit d'introspection du projet, mené en parallèle du travail intense de l'architecte, deviendra chose publique lors de sa publication. Son succès le voit reparaitre cinq ans plus tard aux éditions de l'Imprimeur, et plus récemment chez Verdier en 2010. Ces rééditions témoignent de l'importance de l'ouvrage, « *document rare* » comme le souligne François Chaslin¹⁶² dans la préface de la seconde édition. Cette rareté tient entre autres à sa forme littéraire qui ne fait que rarement l'objet de publications, du moins dans le champs de l'édition architecturale.

Pierre Riboulet vouait un amour certain pour les livres, selon Jean-Pierre Weiss dans la préface de l'hommage posthume *En présence des livres*¹⁶³, qui explore six projets de bibliothèques conçues et construites par le creusois. Diplômé en 1954 de l'Ecole des Beaux-Arts, cofondateur de l'Atelier de Montrouge, l'architecte choisit rapidement, dans un contexte d'après-guerre, de se concentrer sur deux sortes d'édifices publics : les hôpitaux et les bibliothèques. Au sein desquelles il prenait soin de ne pas les aligner plus haut qu'à hauteur d'homme : comme une façon d'instaurer une mesure d'égalité, une facilité d'accès, de laisser la lumière se propager plus aisément... On le voit dans ce choix, l'architecte creusois se voue à exercer l'architecture en ce qu'elle a de service rendu public, en ce qu'elle permet de soigner : tant le corps que l'esprit. La préoccupation sociale est bien au cœur de son travail, ce qui est tout à fait palpable dans certaines phrases : « *Il faudrait entrer dans un hôpital comme on passe dans une rue, une galerie où il y a beaucoup de choses à regarder, où l'on peut aller et venir sans obligation, courir et rêver.* »¹⁶⁴. Mais l'architecte est aussi inquiet de la symbolique et de la charge inhérente au programme même : « *Dans cet univers où l'hôpital où la mort est partout implicite, non dite et pourtant présente, l'architecture devrait l'effacer autant qu'il est possible. Limite de l'architecture, nécessairement.* »¹⁶⁵.

La lecture que je propose de cet ouvrage est découpée en trois axes qui reprennent les points qui me semblent structurer l'écrit de Riboulet et qui sont cruciaux pour cette recherche. A savoir dans un premier temps, les ambitions et la forme de l'ouvrage ; dans une deuxième partie la façon dont Riboulet informe

¹⁵⁹ Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital*, Paris, Plon, coll. Carnets, 1989.

¹⁶⁰ L'hôpital porte aujourd'hui le nom de Robert Debré. Il se trouve entre le périphérique et le parc des chapeaux rouges, dans le XIX^{ème} arrondissement de Paris, Porte des Lilas.

¹⁶¹ Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital* (1989), Paris, éditions de l'Imprimeur, 1994, p.13

¹⁶² Ancien rédacteur en chef de *l'Architecture d'Aujourd'hui* et producteur de l'émission "Métropolitains" de France Culture entre 1999 et 2011.

¹⁶³ Jean-Pierre Weiss, *En présence des livres, six points et six contrepoints, architecturaux et littéraires, autour de Pierre Riboulet*, Paris, Les Productions du Effa, 2016, p.7.

¹⁶⁴ Pierre Riboulet, *opus cit.*, p.20

¹⁶⁵ Pierre Riboulet, *opus cit.*, p.26

le processus d'invention architecturale, et enfin ce qu'il peut nous apprendre quant à la valeur du travail et le statut d'œuvre architecturale.

AMBITIONS ET FORME DE L'OUVRAGE

Ce journal relate la gestation, l'accouchement, d'un projet d'architecture. Ainsi ne faut-il pas s'étonner de ne point y trouver d'états d'âmes personnels autres que ceux suscités par le travail du projet. C'est avec son « soi » professionnel que Riboulet écrit, et sa pratique d'écriture constitue en quelque sorte la trace du façonnage de sa pensée. D'ailleurs, le texte est très peu tourné vers le réel extérieur, à peine y trouve-t-on quelques évocations des différents lieux d'où il écrit : son atelier, chez lui, ou à la campagne où « *Ce soir, à hauteur de ma fenêtre, tout près, un arbre, un tilleul où le vent bruisse.* »¹⁶⁶. Cela, ainsi que le peu de signes ou instants de rapprochement en direction d'un lecteur, est explicable par le fait que l'architecte ne prévoyait pas *a priori* de publication au moment du concours, temps de l'écriture. Le texte informe donc exclusivement le processus et les tâtonnements du projet, retraçant sa mise en forme. C'est en somme une mise en paroles écrites, en mots, du dessin, qui est à la fois une synthèse et une autre forme de représentation du projet.

Pierre Riboulet fait d'ailleurs part dès la première page de son ambition majeure au regard de ce travail d'écriture : « *garder la trace de ce travail, dans le but tout égoïste de voir clair, moi-même, à l'intérieur.* ». On peut penser que ce souhait de mémorisation, d'archivage du travail, prend sa source dans le fait que l'Hôpital Nord est l'un des premiers projets que l'architecte mène seul, indépendamment de l'Atelier de Montrouge qu'il avait fondé en 1958 en compagnie de Jean Renaudie, Jean-Louis Véret et Gérard Thurnauer. Au début de l'année 1981, le projet de Pierre Riboulet fut sélectionné parmi les six projets d'architectes invités à travailler par les Hôpitaux de Paris. A la postérité du bâtiment inauguré en mai 1988 s'ajoute la postérité littéraire, puisque le travail d'écriture inscrit le projet dans ce régime d'historicité. En sus, le projet de Pierre Riboulet se verra offrir une postérité d'un autre genre grâce à l'adaptation cinématographique réalisée par Jean-Louis Comolli¹⁶⁷.

Le journal est une forme littéraire étroitement liée à la temporalité, qui permet d'inscrire le message convoyé dans l'épaisseur de la durée tout en scandant l'écoulement du temps. Ici, les dates rappellent le rapprochement inévitable de l'échéance du « rendu ». La fréquence de la tenue du journal baisse d'ailleurs considérablement la date approchant, au regret de l'auteur qui avoue qu'il n'a alors « *plus moyen d'écrire* ». Cette courte remarque et ce constat informent bien quant à la réalité du contexte de production d'un projet, dans les années 80

¹⁶⁶ Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital*, opus cit., p. 97. Cette citation fait figure d'exception, une véritable incartade au milieu de la rigueur et de l'absence totale de contextualisation de l'écriture et de l'architecte.

¹⁶⁷ Jean-Louis Comolli et Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital*, 1990, Paris, INA et La Sept, 1991, 67 min, 16mm.

comme aujourd'hui : une course contre la montre dans laquelle chaque seconde est comptée, et où l'essentiel est l'architecture. A ce titre, l'engagement qui transpire du récit de Riboulet est entier. Une fois encore, nous sommes face à un architecte passionné.

Toutefois, cela ne l'empêche pas d'avoir conscience des difficultés et des travers qu'il y a à tenter de décrire un projet par l'écrit : « *soit que l'on tombe dans l'aridité du devis « descriptif », soit que l'on redise, par les mots, tout ce qui est déjà dit par les dessins.* »¹⁶⁸. Pour autant, le texte offre une grande facilité de lecture, par ses phrases courtes et concises, sa syntaxe simple. Au contraire de la lecture de plans et de coupes, qui nécessitent un apprentissage et un certain « savoir-faire », son livre rend lisible à tous, du moins, à un public élargi, un projet d'architecture pourtant complexe. Nul besoin non plus d'avoir étudié l'histoire de l'architecture auparavant : Pierre Riboulet mobilise peu de références venues de l'histoire de l'architecture. Le Corbusier est cité à deux reprises, presque autant que Céline et Hegel tous deux mentionnés une fois. Il y a donc véritablement, à mon sens, une volonté de démystification du processus de conception, de fabrication d'un projet, aux antipodes de l'architecturologie nébuleuse de Philippe Boudon.

Enfin, en faisant état des conditions de la pratique du métier et considère la société de l'époque, ainsi que les conditions de production de l'architecture, Pierre Riboulet énonce sans autrement sa volonté de révéler un état des choses :

*« Il faut montrer notre temps, lui constituer une unité allant contre le fractionnement, la parcellisation, l'atomisation des choses et des gens. »*¹⁶⁹.

DE L'INTUITION NON VERIFIEE A LA COMPOSITION

Cet ouvrage s'attache donc à éclaircir la manière dont Riboulet mène un projet, en une tentative de rendre lisible l'invention architecturale évoquée dans la première partie de ce mémoire. L'architecte fait preuve d'une certaine obstination à démontrer combien le projet est un rituel de logique mentale où l'œuvre se présente comme une unité peu à peu construite, pour aboutir à un tout auquel il n'est possible ni de retrancher ni d'ajouter quoi que ce soit. Ce combat pour le projet comme entité rejoint le combat dans la langue que mène Pierre Riboulet : énoncer, nommer, comparer, argumenter. A cet égard, le journal remplit une fonction de témoignage, voire une fonction didactique : comme il le reconnaît dans la postface ajoutée à la deuxième édition, la lecture de *Naissance d'un hôpital* est la meilleure façon de connaître son projet : « *Dans ce détail des jours, on comprendra la raison des décisions prises successivement [...]* »¹⁷⁰. Néanmoins, l'architecte reste assez nébuleux sur son invention architecturale. Si la méthode et le travail impliqués sont clarifiés, l'origine même du projet est

¹⁶⁸ Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital*, opus cit., p.123.

¹⁶⁹ Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital*, opus cit., p.71.

¹⁷⁰ Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital*, opus cit., p.120.

rapportée au terme un peu flou « *d'image mentale* ». Il reconnaît d'ailleurs qu'elle est une « *intuition non vérifiée* » :

« *Incontestablement il y a, au début, cette image mentale – surgie de quelles profondeurs ? – qui s'impose et suivant laquelle les premières réflexions et analyses s'établissent.* »¹⁷¹

... Ceci dit, tout travail ne consiste-t-il pas précisément à mettre au point ce qui ne l'est pas ? Ce qui initialement est flou...

C'est à la suite de cette image mentale que s'enrange le travail projectuel de l'architecte, par le dessin, les maquettes et la réflexion, et surtout à partir de la prise en compte du programme, « *préalable indispensable* » au projet ¹⁷². C'est ce travail, appelé par l'architecte « *composition* », qui fait toute la matière première de l'écrit : « *Je tiens ce journal pour tenter d'apprécier les mécanismes de la composition* »¹⁷³.

Sans vouloir ici établir un historique très précis du mot « *composition* », il est important de relever qu'il a d'abord trouvé application dans le champ pictural, et qu'il infusa ensuite dans celui de la création musicale (1508) et de l'assemblage typographique (1531)¹⁷⁴. En architecture, l'un des premiers à avoir parlé de composition serait Alberti, non pas dans le *De Re Aedificatoria* mais dans le *De Pictura* de 1435 (soit quarante ans avant son traité dédié à l'architecture). Comme le relève Jacques Lucan, le livre II du *De Pictura* traite de la peinture sous trois aspects : la « *circonscription* », la « *composition* » et la « *réception des lumières* »¹⁷⁵. L'usage du mot « *composition* » devient plus courant dans les traités d'architecture du XVIII^{ème} siècle. S'entend en lui l'idée d'un démarche synthétique, qui lierait les éléments entre eux pour faire les parties et les parties entre elles pour former l'ensemble. En effet, le verbe composer est apparu en français dans le sens « *d'assembler les éléments en un tout* »¹⁷⁶, d'après le latin *com-ponere*, soit le fait de mettre-ensemble. La composition en vient à désigner la conception même de l'architecture, par un glissement de langage que l'on retrouve ici chez Riboulet. La notion se trouve toutefois confondue dans un premier temps avec celles de distribution et de disposition, comme l'attestent ces définitions proposées par Durand : « *l'architecture a pour objet la composition et l'exécution tant des édifices publics que des édifices particuliers* » et la disposition est « *l'art de composer des bâtiments particuliers* »¹⁷⁷.

¹⁷¹ Pierre Riboulet, *opus cit* p.43

¹⁷² Paroles de Pierre Riboulet rapportées dans *En présence des livres, opus cit.*, p.84.

¹⁷³ Pierre Riboulet, *opus cit* p.43

¹⁷⁴ Ces dates nous viennent du *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert, 1998.

¹⁷⁵ Jacques Lucan *Composition, non-compositions, architecture et théories XIX^{ème}-XX^{ème} siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009 citant Leon Battista Alberti, *De Pictura*, (1435), édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, 2004, p.129.

¹⁷⁶ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel de la langue française, opus cit.*

¹⁷⁷ Jean-Nicolas-Louis Durand, première phrase de l'introduction de son *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique*, 1802. L'édition de 1825 est accessible sur gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5762681g.

Guadet exprime ces ambiguïtés encore plus clairement : « *La disposition, c'est ce que nous appelons la composition* »¹⁷⁸. La tradition de la composition est une véritable récurrence architecturale, qui se retrouve chez Blondel et Pierre de Cortone. Plus tard, au cours du XX^{ème} siècle, Le Corbusier et Aldo Rossi entre autres s'appuyèrent également sur cette notion, définie comme une démarche intégrative.

Chez Pierre Riboulet, l'idée de composition est intimement liée à la musique. D'ailleurs, si dans *Naissance d'un hôpital* les références au monde extérieur sont, on l'a dit, plutôt rares, elles sont le plus fréquemment corrélées à la musique qu'il écoute pendant son travail : Bach, Brahms, Couperin, la musique du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Pour cette analogie entre le projet et la musique, il va jusqu'à parler du projet comme étant « *une composition polyphonique où chaque voix se fait entendre et se distingue* »¹⁷⁹. Au XVIII^{ème} siècle, Bernardo Vittone, architecte piémontais du baroque tardif, énonçait lui aussi cette correspondance entre « voix (voies ?) musicales » et proportions, celles convenant à l'oreille étant à même de convenir à l'œil¹⁸⁰... Au XX^{ème}, Paul Valéry poursuit cette alliance entre les deux arts allant même plus loin dans la mise en parallèle. Lorsqu'il (re)donne la parole à un Socrate qui échange avec Phèdre dans le monde des morts, le philosophe distingue ces deux arts de tous les autres¹⁸¹. Ils seraient, par ailleurs, les seuls à échapper à un rapport d'imitation du monde et du réel, les seuls à ne pas être centrés sur eux-mêmes, auto-référencés :

« *Mais la Musique et l'Architecture nous font penser à toute autre chose qu'elle-même ; elles sont [...] comme les monuments d'un autre monde [...].* »¹⁸²

A mon sens ce recours fréquent à cette analogie musicale dit, au fond, la difficulté à décrire le projet architectural en soi, à l'isoler pour le définir, sans recourir à d'autres champs et d'autres pratiques. D'ailleurs, on voit bien à travers l'usage du terme de composition que Riboulet ne se dégage pas complètement du discours théorique de l'architecture. Il a été démontré combien ce mot « composition » pour parler du projet est traditionnellement et historiquement ancré¹⁸³. La composition est considérée comme l'une de ces « règles » à respecter pour faire un bon projet, pour atteindre une unité harmonieuse de l'architecture. Une règle venue de la tradition des Beaux-Arts (rappelons ici que Riboulet fit ses études avant le schisme soixante-huitard), qui continue au XX^{ème} siècle de faire effet, comme le montre aussi cette phrase d'André Lurçat : « *Composer consiste à grouper selon un mode harmonique, afin d'en faire un tout homogène* »¹⁸⁴. Cela fort heureusement n'amène pas Pierre Riboulet à se positionner de façon

¹⁷⁸ Léon Guadet, *Eléments et théorie de l'architecture*, cité par Jacques Lucan, *opus cit.* p.132.

¹⁷⁹ Pierre Riboulet, *opus cit.*, p.102.

¹⁸⁰ Bernardo Vittone, *Instructions élémentaires pour l'adresse des jeunes gens dans l'étude de l'architecture civile* (1760), cité par Bruno Queysanne, « Le Graticolo de Vittone », in *Architecture : récits, figures, fictions, opus cit.*, p.20.

¹⁸¹ « Cette imagination me conduit très facilement à mettre d'un côté, la Musique et l'Architecture ; et de l'autre, les autres arts. » Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, coll. Poésies, 1945, p.41.

¹⁸² *Ibid.*, p.46.

¹⁸³ A ce sujet voir Françoise Choay, *opus cit.*

¹⁸⁴ André Lurçat, *Formes, compositions, et lois d'harmonies. Éléments d'une science de l'esthétique architecturale*, Paris, Eds. Vincent, Fréal et Cie, Tome IV, 1955, p.18.

doctrinale : il ne cherche jamais à professer que la méthode qu'il relate, la sienne, soit la seule et unique façon de projeter. C'est ainsi que ses préceptes, qu'il énonce d'ailleurs dans un cours donné à l'École des Ponts, semblent d'autant plus aisés à mettre en pratique, car fondés sur une sorte de « bon sens » peu doctrinaire.

VALEUR DU TRAVAIL ET STATUT D'AUTEUR

On l'a vu, Pierre Riboulet souhaite par ce journal informer le processus de création, d'invention architecturale. A savoir que pour ce faire il procède à une véritable « filtration » dans son énonciation: jamais il ne s'attarde sur les présentations du projet ultérieures, ni sur les négociations avec la maîtrise d'ouvrage. Aux origines de sa démarche je lis un regret, celui de l'invisibilité du travail architectural, que Pierre Riboulet illustre par un parallèle avec le travail littéraire de Céline :

« *Le prodigieux travail qu'il a fait sur le langage n'est pas visible, en tant que tel, dans le texte final, où il ne reste que la forme achevée, c'est à dire le style, la musique.* »¹⁸⁵.

Cette idée selon laquelle dans un projet construit il n'y ait jamais de lecture possible de la quantité du travail de réflexion effectué en amont de la construction me semble intéressante pour informer ce qui est en jeu dans cet « architecte ». Le processus de conception architecturale, dont la trace se trouve effacée dans l'œuvre finie, est *in fine* tout le sujet de ce journal, qui vise en somme à pallier cette disparition des ébauches et des esquisses successives qui sont le propre du travail de projet. On est en droit, alors, de se demander où se trouve pour l'architecte la valeur de son travail.

Revenons sur la remarque ayant trait à Céline. Elle revêt une valeur informative importante quant à la vision de l'architecture de Pierre Riboulet : comme si le prestige de son travail créatif résidait précisément dans ce faire projet qu'il raconte, qu'il détaille, à nous ses lecteurs... plutôt que dans la construction en elle-même. Ainsi, l'architecte se place dans le prolongement de la tradition héritée des Beaux-Arts de l'architecte comme artiste, et comme auteur d'une œuvre artistique. C'est bien ce « statut » qui se trouve mis en exergue tout au long du livre, comme dans le film de Comolli. D'ailleurs, la solitude évidente de l'architecte tout au long de ces cinq mois tend à renforcer cette vision romantique : c'est l'artiste au travail, le concepteur unique, qui est la condition de la réalisation d'une œuvre architecturale.

Mais que représentent ces notions d'œuvre et d'auteur ?

¹⁸⁵ Pierre Riboulet, *opus cit.* p.63.

Comme le souligne Antoine Compagnon, la notion d'auteur recouvre « *des sens divers et des réalités nombreuses* »¹⁸⁶. Elle est intrinsèquement liée à la notion d'œuvre, qui est définie par Panofsky comme « *un objet créé par l'homme, qui sollicite une perception d'ordre esthétique* »¹⁸⁷. Par ailleurs, ces deux notions ont également une forte dimension juridique. Ainsi, dans la loi française, une œuvre est reconnue comme telle et protégeable selon deux conditions : forme et originalité. Selon la Société Civile des Auteurs Multimédia, la forme implique la concrétisation, tandis que l'originalité implique l'expression personnelle de l'auteur. Notons que l'idée de l'œuvre d'art comme forme est une récurrence philosophique, que l'on retrouve par exemple chez Kant « *La cause productrice dans l'art en général a pensé à une fin à laquelle l'objet doit sa forme.* »¹⁸⁸.

Et *quid* de ces notions pour les architectes ?

L'architecture dessinée par un architecte lui échappe deux fois. D'abord dans sa réalisation, qu'il partage avec d'autres, puis dans sa livraison. C'est là le début de la « vie » d'une architecture, et sa vraie raison d'être : abriter les hommes, les mettre à couvert. A partir de ce moment, l'architecte n'est plus le « propriétaire » de l'architecture, au propre comme au figuré. A contrario, une œuvre de littérature reste la propriété intellectuelle de celui qui l'a écrite. On peut supposer alors un rapport d'appropriation d'un auteur à son ouvrage, l'écrivain étant à la fois garant du discours et propriétaire de son œuvre. C'est là, d'ailleurs, la première caractéristique spécifique de la « *fonction auteur* » élaborée par Foucault : « *la fonction auteur est partie du système juridique et institutionnel des discours* »¹⁸⁹. Une postérité serait donc toujours plus ou moins consciemment recherchée par ceux qui écrivent... Idée qui s'inscrit dans une longue tradition remontant aux *Contes des Mille et Une Nuits*, dans lesquels la mort se trouve chaque soir conjurée.

Peut-être se joue, donc, quelque chose pour les architectes, par le biais de l'écriture, autour de la propriété de leur production bâtie... Mais cette production, relève-t-elle de l'art ou du travail ?

Il semble important, à ce stade, de mentionner que dans *Naissance d'un hôpital* Pierre Riboulet rend compte à la fois d'un travail sur un projet, mais aussi des conditions et des moyens de production de ce projet. Ensuite, l'ouvrage n'est pas complètement exempt de considérations sur l'architecture comme pratique. Cet aspect est rendu présent par de nombreuses remarques liées à l'usage social de l'architecture, à l'économie du projet et au chantier, évoqués principalement dans la postface ajoutée lors de la seconde édition. Elles ne pourraient être faites par un non praticien, et sont malheureusement toujours aussi vérifiables

¹⁸⁶ Antoine Compagnon, « *Qu'est-ce-qu'un auteur ?* », cours de théorie de la littérature à Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, intitulé de la sorte en référence à conférence de Michel Foucault prononcée en février 1969 devant la Société Française de Philosophie. Disponible sur :

<https://aphelis.net/wpcontent/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf>

¹⁸⁷ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, (*Meaning in the visual arts*, 1955), traduction de Martine et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁸⁸ Emmanuel Kant, *Critique du Jugement, suivie des observations sur le sentiment du beau et du sublime*, cité par Alain Rey (dir.), in *Dictionnaire culturel de la langue française, opus cit.*, entrée « œuvre ».

¹⁸⁹ Michel Foucault, *opus cit.*, p.88.

aujourd'hui. En effet, qu'il parle des conditions de travail humiliantes des architectes créées par le système des concours (que dirait-il aujourd'hui de projets comme *Réinventer Paris* qui mettent en concurrence les agences sans même rétribuer le travail proposé pour répondre à l'appel ?) ou de « *l'inferral cadre réglementaire* »¹⁹⁰, on est en droit de ne pas être tout à fait optimistes quant à l'impact des revendications de certains architectes sur ces déterminismes politiques qui sont au fond toujours les mêmes, voire qui empirent. Ces déterminismes, ces empêchements, ces limitations m'amènent à penser que Pierre Riboulet craint la disparition de l'architecte comme auteur, sous la nuée des acteurs nécessaires au projet. Ce qui, pour autant, ne signifie pas qu'il n'a pas conscience de l'importance du collectif dans la réalisation d'un projet et dans la réponse au concours. Ainsi, l'architecte reste un travailleur qui répond à une commande, dans un contexte capitaliste, et qui devra faire face à des exigences de la part d'un client, d'un maître d'ouvrage, ou encore d'entreprises. L'architecture, comme l'art d'ailleurs, n'échappe en rien aux rapports marchands.

Toutefois, l'architecte produit une réponse unique, non reproductible, et *Naissance d'un hôpital* en donne la preuve tout du long. Si l'on s'appuie sur la pensée de Walter Benjamin, c'est bien l'unicité de la réponse architecturale qui lui donne sa valeur en tant qu'art, en tant qu'œuvre¹⁹¹.

CONCLUSION

In fine, le travail de publication de ce journal montre combien l'écriture possède le pouvoir de réactiver un bâtiment et un travail, de le réactualiser : par la lecture de l'ouvrage que chacun peut faire, il est redonné vie au projet. En donnant la parole à ce projet, en lui fournissant une mémoire anté-constructive, son architecte lui évite l'oubli. Et cela, même si l'on pourrait suspecter dans ce travail d'édition des velléités de communication et de fabrication d'une certaine image de l'architecte par le texte¹⁹².

Il serait plaisant, en conclusion de cette lecture, de pouvoir aussi affirmer que le travail d'écriture concomitant au travail de projet auquel se livre Pierre Riboulet a participé et façonné son projet architectural. Cependant, aucun élément ne le prouve réellement, et il s'agirait là d'une vue de l'esprit, une surinterprétation risquée. *Journal d'un hôpital* est un témoignage qui est remarquable par l'honnêteté et la franchise que l'architecte y met : si réellement l'écriture avait influencé le projet, Pierre Riboulet n'aurait pas manqué de le relever voire de le

¹⁹⁰ Pierre Riboulet, *opus cit.*, p.128.

¹⁹¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011. Et du même auteur, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p.137 : « [...] ne sera jamais uniquement le travail sur des produits mais toujours en même temps un travail sur les moyens de production ».

¹⁹² Une tendance qui s'annonçait d'ailleurs dès 1901 avec Frank Lloyd Wright, lequel écrivait régulièrement sur ses projets et réalisations dans le *Ladies' Home Journal*, premier magazine américain à atteindre un million d'abonnés en 1903.

souligner. Gageons pour autant que ce texte, cette écriture du projet rend finalement mieux compte du processus mental de la conception architecturale : de son itérativité, de son mouvement. Là où un croquis fixe une image mentale, même si l'énergie, la force, la vitesse transmise par la main au crayon et du crayon au papier peut se lire, le texte donne à lire, donne à voir un mouvement qui s'étale, un fil qui se déroule... A mille lieues d'un dessin technique « fini » qui est abstraction, qui commande ce qu'il va falloir construire. Car plans, coupes et élévations sont des abstractions codifiées, qui éventuellement, lorsque leur échelle se rapproche de l'échelle du monde réel, peuvent donner des instructions sur la manière de faire, d'assembler les matériaux, de façonner le monde.

Selon Tim Ingold et Kathryn Henderson, les dessins des architectes et des ingénieurs « fournissent des détails précis sur la façon de faire ou de construire », mais ne parlent pas, car ils ne sont au fond « pas conçus pour dire quoi que ce soit, mais visent plutôt à spécifier et à articuler »¹⁹³. Les dessins qui parlent seraient plutôt ceux qui découleraient des choses, des corps, qui indiqueraient un mouvement plutôt qu'un état figé. La relation que nous avons à nos dessins d'architectes est essentiellement visuelle, et assez peu tactile, encore moins « haptique »¹⁹⁴. Ces dessins sont, pour bonne part de l'architecture actuelle, devenus des buts en soi, certains architectes semblant plus soucieux de ces dessins que de leurs desseins... Avec les longs débats sur tel ou tel graphisme, la multiplication des images séduisantes, qu'elles soient hyper-réalistes ou au contraire empreintes de codes graphiques très particuliers façon collage¹⁹⁵, l'architecte devient un producteur d'images. Certains se spécialisent d'ailleurs dans cette production, bien plus rémunératrice¹⁹⁶. Toutefois, cette production frénétique semble effacer l'essence, voire le sens ontologique de ces dessins, c'est à dire guider *in fine* la matérialisation, la construction, de ce qui se trouve représenté.

Et peut-être que c'est pour cet ensemble de raisons que Pierre Riboulet se met à écrire. Pour échapper à la prégnance de l'image, et pour « dire » ce que le dessin, ce que le bâtiment ne dit pas. Non pas qu'un bâtiment ne dise rien, mais il dit d'autres choses ! Il dit son époque, le contexte financier et économique qui l'a vu naître Il dit le passage du temps et de l'eau sur lui, ou encore la façon dont les gens, les souris, le lichen l'habitent...

En somme, l'écriture présente tandis que l'image et le dessin *re-présentent*¹⁹⁷. Elle est une façon pour l'architecte de s'émanciper de ces images, de ces outils.

¹⁹³ Tim Ingold, *opus cit.*, p.262-264. Il cite Kathryn Henderson, « On line and paper : visual representations, visual culture and computer graphics » in *Design Engineering*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

¹⁹⁴ A ce sujet se référer à Aloïs Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive* (1901).

¹⁹⁵ Voir par exemple les images de l'agence NP2F ou de Fala atelier.

¹⁹⁶ On pense ici au cas des « pers-man » qui maîtrisent sur le bout des doigts les logiciels de rendu. En effet, nombre d'agences sous-traitent les images pour les concours. A 2000 voire 3000 euros la perspective, quand on sait qu'un jeune diplômé à peine embauché prétend rarement à plus qu'un smic, peu de doutes que le nombre de « pers-man » ait dernièrement explosé.

¹⁹⁷ Cela m'évoque l'intervention de Pierre-Damien Huyghe « Montrer sans convaincre » lors de la journée d'étude *Architecture et idéologie* du 23.11.2017, organisée conjointement par le LIAT et OCS. A cet endroit, le philosophe rappela la définition de Marx des idéologues, qui « accordent aux représentations une valeur excessive » et « limitent leurs analyses aux états de conscience ».

Mais elle aussi une modalité d'affirmation de son rôle. Son travail – concept avant tout économique et, on l'a vu, dépendant d'un contexte marchand – se transformant en œuvre – concept avant tout esthétique – sous l'effet distancié et historicisant de l'écrit. Écrit qui joue, par ailleurs, comme un dispositif par lequel Pierre Riboulet est identifié et constitué comme double auteur: d'architecture d'une part, d'un livre d'autre part. Un auteur qui serait à la fois artiste frappé d'intuition (comme le montre la citation sur « *l'image mentale* ») mais aussi un producteur : par l'écriture, Riboulet cherche la vérité de son œuvre dans sa sphère de production, dans le travail quotidien – de dessins, de maquettes – dont il rend compte. En tant que pensée dessinée et fondée, le travail du projet, que Riboulet nomme « *travail manuel* » fait art.

L'écriture est donc ici à la fois un moyen d'émancipation et d'affirmation de l'architecte.

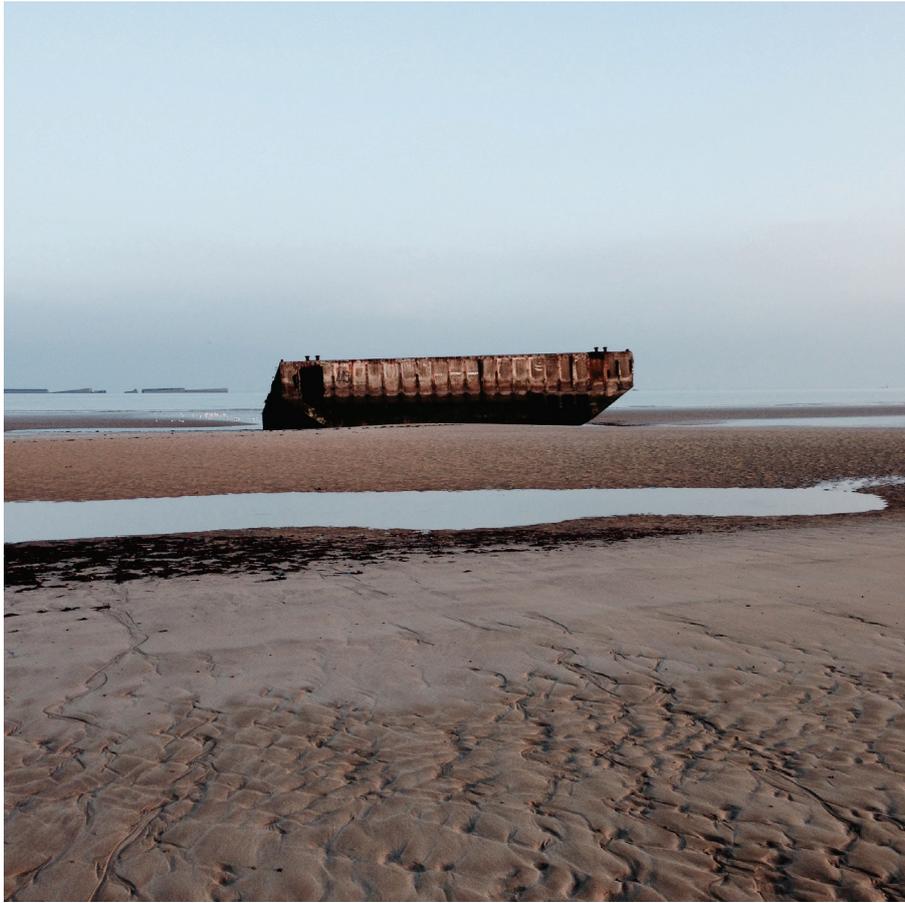


fig.6

Vivre à l'oblique paraît en 1970¹⁹⁸.

Le livre s'inscrit dans la continuité des travaux menés par Claude Parent et Paul Virilio sur la Fonction Oblique, qui prennent leur source dans les études de l'essayiste¹⁹⁹ sur les bunkers des plages du débarquement [fig.6]. En 1966, le tandem fonde la revue manifeste *Architecture Principe*²⁰⁰ qui paraît entre février et décembre, et Parent est admis sur dossier à l'Ordre des Architectes. La fonction oblique élaborée à l'endroit de cette collaboration vise la dislocation de la norme de l'orthogonalité en urbanisme comme en architecture. Si un Niemeyer la brise par la courbe, Parent et Virilio l'abrogent par l'inclinaison : on se retrouve à mi-pente, entre la verticale et l'horizontale. Leur production fait débat, et pour cause : plus qu'une simple rotation du rapporteur, plus qu'une manipulation géométrique, la fonction oblique veut révolutionner le rapport de l'homme à son environnement. C'est un projet total, de « *mise en marche physique et morale d'un homme qui franchit les lointains* »²⁰¹. La réception controversée de leur pensée, notamment à l'occasion de la conférence de Folkestone organisée par Archigram²⁰² ; les événements de 1968 auxquels Virilio, plus jeune, pris part plus activement ; et enfin leur divergence de position « *sur fond d'un désaccord profond* »²⁰³ quant à la question du nucléaire, mènent les deux compères à entériner la fin de leur collaboration en 1969. A ce titre je ne peux que penser, en constatant que Parent écrit *Vivre à l'oblique* à la première personne sans jamais citer Virilio, qu'il avait en 1970 encore un fond de rancœur envers son ancien compagnon de route... alors même que tout le matériau de pensée de *Vivre à l'oblique* avait été développé conjointement par *Architecture Principe*.

¹⁹⁸ Claude Parent, *Vivre à l'Oblique* (1970), Paris, Jean-Michel Place, coll. Architecture, 2004.

¹⁹⁹ On réfère souvent à Paul Virilio comme à un urbaniste, sociologue, philosophe. Et de fait, sa pensée est multiforme et touche à bien des domaines. En réalité, il a tout d'abord suivi une formation de maître verrier à l'École des Métiers d'Arts, tout en suivant des cours d'histoire et de philosophie à Paris. Suite à son étude sur les bunkers et sur la fonction oblique il deviendra professeur à l'École Spéciale d'Architecture, et mènera ainsi plusieurs réflexions sur la ville, l'architecture et la sociologie, d'où cette appellation d'urbaniste.

²⁰⁰ Claude Parent et Paul Virilio, *Architecture Principe*, Besançon, L'Imprimeur, 1996. Dans cette réédition à l'occasion des 30 ans de la revue différentes interventions sont ajoutées aux fac-similés des numéros parus en 1966.

²⁰¹ Claude Parent, *opus cit*, p.25.

²⁰² Les *International Dialogues on Experimental Architecture* (IDEA) se tinrent en 1966 à Folkestone, dans le sud de l'Angleterre. Expositions de travaux des métabolistes japonais et conférences réunissant des personnalités importantes de la scène architecturale comme Hans Hollein, Cedric Price, ou encore Yona Friedman. Selon Claude Parent, « *tout UP6, dont Bernard Huet, était venu [leur] faire la peau!* », in Gilles Coudert, *Parent-Virilio, grandes conférences* [DVD], Tours, Centre de Création Contemporaine, Université François-Rabelais, 11 décembre 1996.

²⁰³ Jascinte Pesci, *Atomiser l'Atome*, mémoire de master sous la direction de F.Fromonot, M. Deming, ENSA Paris Belleville, 2015, p.103.

Né en 1923, Claude Parent se destinait après ses études d'ingénieur à une carrière dans l'aéronautique. Je suppose qu'un attrait pour l'art et le contexte de la seconde guerre mondiale le mène à s'inscrire en 1942 aux Beaux-Arts de Toulouse. En 1946 il rejoint les Beaux-Arts de Paris, qu'il finira par quitter sans être diplômé pour fonder son agence avec Ionel Schein. Dès le milieu des années 50, il est parmi les premiers à entrer en opposition avec le modernisme. Ses articles, projets réalisés, et dessins manifestes illustrent tous cette rupture épistémologique et contribuent à repenser notre entendement de l'espace.

Ainsi *Vivre à l'oblique* est un manifeste qui expose une vision à la fois politique et esthétique. Comme certains manifestes des avant-gardes artistiques du début du siècle dernier, il a ce ton prophétique, voire total²⁰⁴. Un côté légèrement oraculaire qui réaffirme cependant une dimension politique de l'architecture. Le langage utilisé par Claude Parent reste plutôt abordable et compréhensible par tous, ce qui à mon sens témoigne de son désir de faire porter sa voix au-delà du cercle des architectes.

Le lecteur attentif ne manquera pas de remarquer que ce choix d'ouvrage constitue une entorse à l'un des critères énoncés plus haut : il n'est pas composé exclusivement de texte. Pour ma défense, il est très rare depuis les avant-gardes qu'un manifeste soit exempt d'images, d'illustrations, de manipulations typographiques, en somme d'une dimension esthétique. *Vivre à l'oblique* est un livre dont le texte lui-même est considéré comme une image : la police est soigneusement choisie, grasse, sans sérif, et certains mots sont écrits en majuscules. Il est en outre interrompu par de nombreux schémas et dessins qui illustrent différents principes et aspects de la fonction oblique : les plans inclinés, à la fois sol et toiture, l'intégration de la circulation à l'habitation, que tout support soit parcourable, que l'espace soit « aventure », une architecture de l'effort, etc. [fig.7].

L'ouvrage peut être divisé en deux parties, inégales en termes de nombre de pages. Dans un premier temps, Claude Parent explicite théoriquement la fonction oblique à l'aide de schémas, et la justifie d'un point de vue politique et social. Pour ce faire, il la décortique en thèmes, tant spatiaux que physiologiques. La deuxième partie concerne une éventuelle mise en œuvre de sa théorie, une tentative d'ancrage dans le réel et de planification de la mise en œuvre du projet.

Pour cette lecture, un autre découpage a toutefois été choisi, thématique. Dans un premier temps, nous verrons ce que ce manifeste a en réalité d'utopique, ensuite, en quoi Claude Parent s'adresse ici principalement à d'autres architectes. Enfin, nous tenterons de comprendre dans quel but réellement l'architecte pose des bases de « vraisemblance » à ce manifeste : est-ce réellement en vue d'une réalisation ?

²⁰⁴ Je pense notamment au manifeste futuriste écrit par Filippo Tommaso Marinetti, publié en 1909: « Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno. » soit « Nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing ».



fig.7

UN MANIFESTE UTOPIQUE.

Le genre littéraire du manifeste est assez courant en architecture. De celui du futurisme écrit par Marinetti aux « *Nouvelles Richesses* » du collectif 14²⁰⁵, en passant par les CIAM²⁰⁶ et Superstudio, ce genre s'est historiquement constitué comme vecteur de revendications artistiques, politiques permettant de se positionner en rupture vis-à-vis du passé. C'est par ailleurs tout à fait le cas de la fonction oblique, née comme on le disait en réaction au modernisme et dénonçant de manière virulente la planification urbaine moderne qui a systématisé la voiture et verticalisé l'habitat. L'image type contre laquelle se battent Parent et Virilio étant bien sûr celle du Plan Voisin corbuséen... même si Parent fait exception de la verticalisation manhattanesque, qu'il décrit comme étant la « *rencontre d'une économie avec une géographie* », et qu'il « justifie » donc ainsi. Cependant, il ne cautionne pas son utilisation comme modèle transposable partout. Ce qui est toutefois cocasse dans cette critique, c'est que Parent ne fait jamais référence à la rampe et à la promenade architecturale du Corbusier, alors que le parallèle avec sa fonction oblique est évident.

C'est d'abord par cet aspect revendicateur que le manifeste peut croiser l'utopie. En effet, les deux genres témoignent par bien des aspects d'un « *refus d'adhésion au monde tel qu'il est* »²⁰⁷. Ainsi, *Vivre à l'oblique* peut tout autant relever du genre utopique que du manifeste²⁰⁸.

Par ailleurs, et comme le souligne Françoise Choay, l'utopie a été maintes fois utilisée par les architectes pour convoyer des messages à la société. L'on pense bien sûr aux architectes révolutionnaires, aux dessins de Boullée, mais le XX^{ème} siècle n'est pas en reste, il n'y a qu'à penser à Broadacre City de Wright ou à *Exodus ou les prisonniers volontaires*, projet de diplôme de Rem Koolhaas... C'est que l'utopie, étymologiquement « *nulle part* », « *ne tenant pas compte de la réalité* »²⁰⁹, représente un moyen fécond de rassembler en une forme spatiale un idéal politique et social.

C'est l'écrit éponyme de l'anglais Thomas More²¹⁰ qui fait apparaître le genre littéraire, dès 1516. Un autre illustre anglais, Jonathan Swift, poursuivra cette dynamique. Si nombre d'écrivains s'inscrivent dans cette tendance littéraire prospective, qui permet dans des contextes révolutionnaires d'affirmer des idées

²⁰⁵ Regroupement d'architectes issus des AJAP 2012, en charge de la programmation du pavillon français lors de la dernière Biennale d'Architecture de Venise en 2016.

²⁰⁶ Dont on peut dire que le manifeste n'est autre que la Charte d'Athènes.

²⁰⁷ Jean-Louis Violleau, *L'Utopie et la ville après la crise, épisodiquement*, Paris, Sens & Tonka, 2013, p.8

²⁰⁸ Au sujet des utopies, le lecteur pourra se référer à Karl Mannheim, *Idéologie et Utopie* ; Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie* ; ou encore Pierre Macherey, *De l'Utopie !*. Dans le champ architectural, j'ai notamment consulté Manfredo Tafuri, *Projet et Utopie*, Paris, Dunod, 1979 ; et Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, Paris, La Découverte, 2016. Au sujet des manifestes : Ulrich Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du XX^{ème} siècle*, Paris, éditions de La Villette, coll. Penser l'espace, 2002.

²⁰⁹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française, opus cit.*, p.3980

²¹⁰ Thomas More, *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*(1516) , plus connu sous le titre de *Utopia*, Paris, Libro, 2016.

à travers la fiction, les architectes se chargent de mettre en dessin, en espace, de représenter ces utopies, ces lieux sans lieux, ces mondes. C'est le cas notamment des architectes dits « révolutionnaires » par Emil Kaufman²¹¹, à savoir Boullée, Ledoux, et Lequeu. C'est aussi celui de Frank Lloyd Wright avec son projet *Broadacre City*, ou encore de Superstudio avec le *Monumento continuo*, « un modèle architectural pour une urbanisation totale ». De même, le diplôme de Rem Koolhaas, intitulé « Exodus ou les prisonniers volontaires », n'est rien d'autre qu'une forme d'utopie critique. On retrouve par ces exercices de dessin une certaine mission de l'architecture : celle de matérialiser et de symboliser une société, de fournir le cadre qui permet à des idées de s'épanouir. Mais aussi son corollaire, celui d'incarner le pouvoir. Notons que certaines utopies furent réalisées. C'est en quelque sorte le cas des cité-jardins théorisées par Ebenezer Howards et réalisées par Raymond Unwin au nord de Londres. De même, le phalanstère de Charles Fourier connaît une forme d'incarnation à travers l'expérience du familistère de Guise, construit au milieu du XIX^e siècle par l'industriel Jean-Baptiste André Godin. Sensé permettre le mieux-vivre ouvrier et la vie en communauté, le familistère peut aussi être analysé comme une construction de l'idée de la surveillance, quelques pas avant le panoptique de Bentham étudié par Foucault²¹². Cet exemple est ainsi révélateur d'une possible dérive de la concrétisation d'un modèle utopique.

Pour revenir à notre propos, il se trouve qu'en matière d'utopie Claude Parent n'en est pas à son premier essai. En effet, les premières explorations autour de l'architecture « spatio-dynamique » relèvent purement de l'utopie. Elles sont menées par l'architecte entre 1953 et 1955 avec Ionel Schein, son associé sur de nombreux projets depuis la fin de la guerre, et Nicolas Schöffer qui travailla par la suite avec Edgard Varèse, Ianis Xenakis et Le Corbusier sur le pavillon Philips de l'Exposition Universelle de 1958 à Bruxelles. Après sa rupture avec Ionel Schein, avec qui il réalisa pourtant les maisons Gosselin et Le Jeannic respectivement à Ville d'Avray et Issy les Moulineaux, Parent continua de travailler avec Schöffer sur l'habitation Alpha de la ville spatio-dynamique²¹³.

Par ailleurs, Claude Parent, Paul Virilio et Patrice Goulet sont commissaires, en 1965, d'une exposition à la Saline d'Arc-et-Senans, projet phare de Boullée, intitulée *Exploration du Futur*. Divisée en deux salles, elle présente les travaux et projets des architectes révolutionnaires, ceux des « utopistes du moment », Archigram, Team X, métabolistes japonais... ainsi qu'Architecture Principe.

Si *Vivre à l'oblique* est un manifeste, il n'est toutefois pas constitué comme un programme politique ni comme une liste de propositions. Il fonctionne plutôt comme un récit marqué par des régimes d'intensité diverses, appuyées par le graphisme et les choix typographiques, et parsemées au milieu de considérations sur la ville, l'espace, et l'architecture. Ainsi, par exemple :

²¹¹ Emil Kaufman, *opus cit.*, p.12. Notons au passage que Boullée comme Ledoux furent emprisonnés un certain temps pendant la révolution.

²¹² Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1993.

²¹³ Selon le fonds de l'Institut Français d'Architecture, consultable ici : http://archiwebture.citechailot.fr/fonds/FRAPN02_PARCL/inventaire

« la fonction oblique c'est l'architecture de l'effort qui éveille et catalyse l'homme ; elle est opposée au confort lénifiant qui l'endort et conduit son mental à la mort »²¹⁴.

Bien que l'on puisse interpréter cette phrase comme une forme de renouveau hygiéniste axé sur le corps et l'esprit, elle confirme surtout amplement cette pensée de Foucault qui nous dit que les utopies « sont nées du corps lui-même »²¹⁵. Notons que si l'utilisation du temps présent donne l'illusion d'une réalité, et rend l'assertion plus convaincante, l'utilisation ponctuelle du futur pour parler de la mise en place du projet témoigne, pour sa part, de ce côté utopique manifeste.

Enfin, si une utopie a pour trait d'être « chimérique, ne tenant pas compte des réalités »²¹⁶, Claude Parent s'attache quand même à la légitimer par des références à l'histoire, qu'il regroupe sous l'appellation « archéologie de la fonction oblique ». Il évoque ainsi Catal Huyuk, en Turquie, plus ancienne cité ancienne connue, ou encore la mosquée de Samarra [fig.8]. A noter que ces exemples relèvent plus souvent de l'escalier ou de la pyramide, ayant trait au phénomène d'ascension de l'homme vers le ciel donc vers le divin, que de la fonction oblique ou d'une réelle vie à l'oblique. Ces références lui permettent toutefois d'asseoir sa projection idéale de la ville du futur, liée intrinsèquement à l'avenir de l'humanité. On peut y lire un concept élaboré quelques années plus tard par Paul Ricoeur selon lequel le présent – ici le temps de l'écriture – est positionné « entre horizon d'attente et espace d'expérience »²¹⁷.

QUAND L'ARCHITECTE S'ADRESSE A SES PAIRS

Mais l'architecte fait aussi appel à Venise, un cas d'étude classique de l'histoire de l'urbanisme, de l'architecture et même de l'art²¹⁸. C'est cette référence particulière qui confirme *in fine* que Parent a tout à fait conscience qu'il s'adresse à un public très spécifique composé d'architectes, urbanistes, sociologues. De plus, la mobilisation de références et de notions propres à l'architecture, comme celle de « seuil », forcément déjà connues de ses lecteurs atteste de l'existence d'une culture architecturale à proprement parler. Pour autant, peut-on dire de cet écrit, manifeste utopique, qu'il est « théorique » ?

Outre ces références, c'est tout le champ lexical et vocabulaire spécifique qui dénote cette spécification du lecteur : dès la deuxième page Parent évoque les notions d'espace investi ou privatif. Il énonce ensuite, au regard d'une brève

²¹⁴ Claude Parent, *opus cit*, p. 47.

²¹⁵ Michel Foucault, *Les Corps Utopiques*, conférence radiophonique sur France Culture, 1966, publié sous le titre : *Les Corps Utopiques, les Hétérotopies*, Fécamp, éditions Lignes, 2009.

²¹⁶ Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Littéraires.

²¹⁷ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. Esprit, 2009, p.272.

²¹⁸ Entre autres, de John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, Paris, Hermann, 1986 ; d'Alvise Zorsi, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Roma, Bompiani, 2001 ; de Philippe Sollers, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris, Plon, 2004.

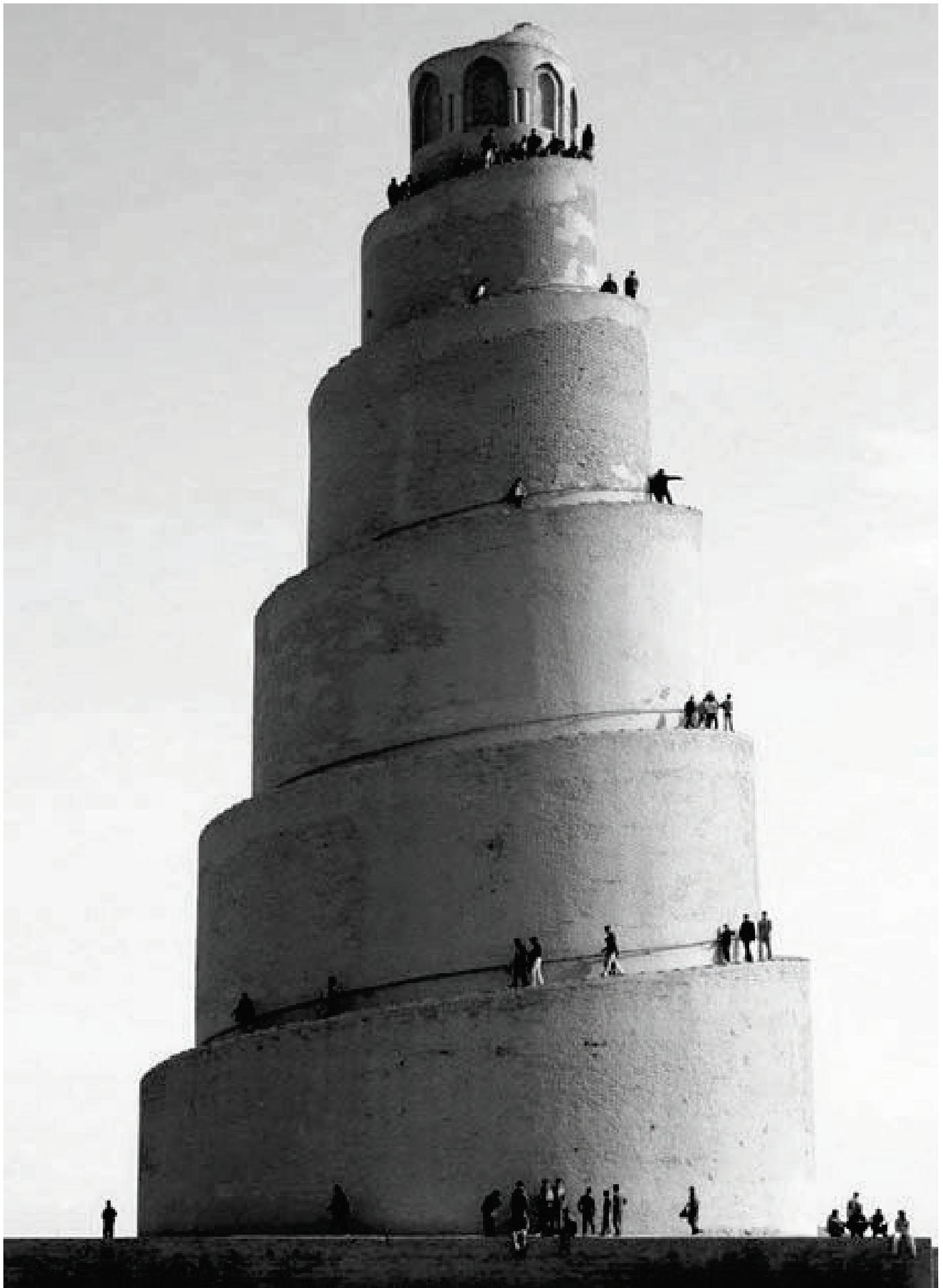


fig.8

référence à la mythologie de l'origine de l'architecture²¹⁹, l'apparition de la notion de circulation comme l'espace qui s'oppose à celui de l'habitation. Cette notion de circulation est en réalité centrale dans la fonction oblique puisque l'une de ses caractéristiques majeures est faire de tout support, de toute surface inclinée, un lieu de passage que l'on peut arpenter... Par exemple « *une bibliothèque que l'on peut escalader* »²²⁰. Cette idée rejoint, à certains égards, un idéal de nomadisme, condition première de l'homme avant la sédentarisation par l'agriculture²²¹. Notons que cette fascination pour le mouvement est déjà présente chez lui dès le début des années 50. Ainsi, dit-il, à propos du groupe Espace fondé en 1951 qui visait à réunir peintres, architectes et sculpteurs revendiquant l'influence de Mondrian ou Theo Van Doesburg : « *d'instinct, cela m'a plu, cela m'a convenu, cette quête très géométrique, cette quête du mouvement* »²²².

Pour revenir à cette scission entre l'espace de l'habiter et celui de la circulation, advenue avec le premier enclos, il se trouve que Claude Parent y voit le commencement de l'ère moderne. Pour lui, ce qui détermine le Moderne c'est, en effet, cette opération de cloisonnement, de séparation d'avec un état primitif et inclusif de « nature ». Bien sûr, l'acception et la datation de la « modernité » est sujette à débat. En architecture, certains (Françoise Choay par exemple) la font remonter à Alberti et à l'apparition de l'architecte séparé du faire, indépendant du corps des ouvriers et des artisans. Emil Kaufman²²³, voit en Boullée, Ledoux, et Lequeu, les trois architectes révolutionnaires, les initiateurs du mouvement moderne. Certains seraient sûrement plus restrictifs, limitant le Modernisme architectural aux débuts du fonctionnalisme et de l'École de Chicago. Et l'on pourrait fort bien soutenir aussi, avec de bons arguments, que la modernité architecturale est entérinée après la première guerre mondiale avec la création de l'École du Bauhaus en 1919. Si l'on voit là que, dans le champ de l'architecture, cette « modernité » pose déjà bien question, c'est aussi le cas pour les historiens et penseurs. Si certains datent son origine à la prise de Constantinople en 1453, Ivan Illich la fait quant à lui remonter au XII^{ème} siècle²²⁴. Quant à son utilisation dans la langue française, l'utilisation du terme dans son acception actuelle est marquée par Baudelaire, qui dans *Le Peintre de la vie moderne* en propose cette définition : « *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif,*

²¹⁹ A savoir, l'enclos, proche dans la description qu'il en fait de la cabane originelle fantasmée entre autres par Gottfried Semper . D'autres voient l'origine de l'architecture dans l'habitat troglodytique, ou les tumulus (Tim Ingold, *opus cit.*). Pour d'autres elle réside dans le fait de disposer un élément horizontal sur deux éléments verticaux: selon cette conception, Stonehenge serait le premier acte d'architecture connu (Livio Vacchini, *opus cit.*).

²²⁰ Claude Parent, *opus cit*, p.43

²²¹ Cette condition est souvent rappelée par les architectes, chez Semper comme chez Patrick Bouchain qui écrit « Ce qui est incompréhensible dans la constitution d'une ville, c'est que l'homme est avant tout nomade, et non sédentaire. » in *Construire Autrement*, Arles, Actes sud, 2006.

²²² Claude Parent, in Hans Ulrich Obrist et Claude Parent, *Conversation avec Claude Parent*, Paris, Manuella, 2012, p. 6.

²²³ Emil Kaufman, *Trois architectes révolutionnaires : Boullée, Ledoux, Lequeu, opus cit.*

²²⁴ L'auteur se réfère aux « [...] techniques de la mise en page qui, au XII^e siècle, détachèrent le texte de la page. La nouvelle suite de mots qui s'adressait directement à l'esprit par l'œil, plutôt que par l'oreille, fut la technique critique qui propulsa la mentalité occidentale dans la modernité. » Ivan Illich, *La perte des sens*, Paris, Fayard, 2004, p. 7.

le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »²²⁵. Mais la modernité dont parle Claude Parent, celle dans laquelle il vit, sensée être l'avènement du confort, est pour lui synonyme d'enfermement : elle s'accompagne en fait d'une restriction de l'espace vital dévolu à chacun et de la perte du sol commun.

Face à ce diagnostic de « *maladie urbaine* », Parent propose son manifeste, la fonction oblique, qui représente un changement structurel de la « *fixation* » de la population dans le territoire et dont le corollaire est l'invention d'un nouveau mode d'investissement des lieux vécus. Selon lui, il s'agit de mener idéalement une révolution urbaine... et sociale. Ce côté révolutionnaire se retrouve dans cette formulation : « *en fonction oblique, l'homme ne pourra plus jouer au petit châtelain du XVII^{ème}* ». Il n'oublie alors pas de décrire et prendre en considération des aspects physiologiques et pratiques à l'instar du pourcentage des rampes (sans pour autant entrer dans un niveau aigu de détail), la rugosité, la texture du sol ; le déroboement du support, et la situation du corps par rapport à l'effort. Il va ensuite jusqu'à proposer une typologie des espaces suscités par la fonction oblique : espace « *plongeant* », « *ascendant* », « *pincé* », ou encore « *écarté* ».

Enfin, revenant au schisme habitation/circulation, Claude Parent conceptualise sa fonction oblique comme la réconciliation des deux : en quelque sorte, il propose un effacement du moderne. Et voilà que les concepts de « *clôture praticable* » et de « *circulation habitable* » voient le jour. En ce sens, nous sommes donc face à un texte de théorie, puisqu'il est le lieu de la production de ses propres concepts et outils de compréhension.

VERS UNE REALISATION DE LA FONCTION OBLIQUE ?

De toute évidence, *Vivre à l'oblique* rentre dans le cadre de la fiction théorique explicitée en première partie de ce mémoire. L'utopie de Parent est en effet utilisée comme un instrument de production d'une forme de théorie architecturale prospective. C'est probablement pour cela qu'il s'attache dans une deuxième partie à la rendre plausible, à l'enraciner dans un système de réalité.

Ainsi, l'évocation de localités géographiques précises et existantes comme Les Causses ou la Bretagne permet un ancrage concret dans la réalité du territoire français. A leur propos, il parle déjà de « *désert français* ».

Mais cet ancrage se voit rapidement doublé d'une vision prévisionnelle, d'échelonnement de la mise en place de son utopie, qui accroît elle aussi la vraisemblance du projet : « *Cette action consciente et cohérente doit se faire en deux temps* »²²⁶. Ces deux temps sont respectivement celui de l'expérimentation « *dans un délai très rapide* » qui consiste à réaliser des prototypes de structures inclinées, et celui de la construction à proprement parler des « *grandes structures d'accueil* ». C'est ce deuxième temps qui narre et prévoit l'édification

²²⁵ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, (1863) article paru dans *Le Figaro*, repris in *Art Romantique* (1868), Paris, Flammarion, 1999.

²²⁶ Claude Parent, *ibid.*, p.66.

des villes à l'oblique qui témoigne du gigantisme de l'ambition utopique de l'architecte. A cet égard, on trouve dans la liste placée à la fin de l'ouvrage pour répertorier les « *archéologies de la fonction oblique* » des éléments comme les reliefs naturels, les rivages, ou encore les digues, qui relèvent de forces telluriques et de l'échelle territoriale. Cela témoigne bien d'un intérêt de l'architecte pour ce qui est hors mesure, du moins hors mesure humaine, tant au niveau spatial qu'au niveau de la temporalité. Il semble vouloir ici rattacher la fonction oblique à un ordre cosmique ou du moins naturel, qui nous dépasserait²²⁷, d'en faire quelque chose qui serait sous-jacent et qu'il s'agirait de révéler, de faire émerger, et qui ferait en quelque sorte paysage. Ainsi fait-il part de son souhait d'« *hisser l'habitation à la dimension du site* »²²⁸ (en lettres CAPITALES !). L'utopie de Parent a, donc, bien ce côté monumental, un peu mégalomane, et qui par ailleurs n'est autre qu'une proposition de *tabula rasa* des villes tant modernes qu'historiques. On ne manquera pas de remarquer le paradoxe : s'il fait une critique acerbe d'une partie des principes modernistes, sa propre vision n'est pas moins radicale, comme en témoigne cette citation : « *Nos nouvelles villes doivent être isolées et inabsorbables par le tissu de nos anciennes cités.* »²²⁹. Au vu de ces positions, on peut s'interroger sur ce qu'il imagine que deviendraient les villes anciennes dans l'option où son utopie se réaliserait. Des villes fantômes ? Des ghettos ? Sa formulation « *environnement cancérigène* » pour parler des villes et métropoles dans lesquelles nous vivons suscite une image apocalyptique et réveille tout un imaginaire de scénario catastrophe. Tchernobyl n'avait pourtant pas eu lieu, Hiroshima non plus, et même *Stalker* de Tarkovsky ne sort dans les salles que neuf ans plus tard... Notons cependant que l'architecte ne cédera jamais sur cette vision très noire de la ville, puisqu'il écrira, en 2011, « *La ville est maudite dans la mesure où elle nous dérobe l'horizon.* »²³⁰.

Pour revenir aux prévisions de Claude Parent quant aux mises en œuvre de son projet utopique, il se trouve qu'il préconise les processus participatifs des habitants, notamment en vue d'une meilleure appropriation des espaces à travers les gestes de la construction. Par ailleurs, s'il oblitère presque totalement la question de la matérialité, l'architecte a conscience que son utopie doit se doubler d'une complète modification de la technologie constructive : « *on se rend compte que la fonction oblique réclame une technique nouvelle qui n'a rien à voir avec la façon de bâtir actuelle* »²³¹. Et ce, afin d'assurer à ses « *macrostructures* » une pérennité telle qu'elle fasse disparaître la notion d'entretien de ces édifices. Parent relie donc son utopie au contexte industriel de la société des années 70,

²²⁷ En ce sens, le fait qu'il se positionne comme figure principale du Collège des Architectes du Nucléaire atteste à notre sens de ces velléités. L'ingénieur qu'il était avant même d'être architecte lui permet peut-être aussi de pressentir la nécessaire « *domination du potentiel de l'industrie* ».

²²⁸ Claude Parent, *ibid.*, p. 57.

²²⁹ Claude Parent, *ibid.*, p.65.

²³⁰ Claude Parent, « Horizon », *Spéciale'Z*, Paris, ESA, n° 2, 2011, cité par Julie Cattant, « L'horizon, matière de l'habiter », publié le 20/12/2013 sur *Projet de Paysage* - www.projetsdepaysage.fr

²³¹ Claude Parent, *opus cit.*, p.71

ce qui lui permet d'aborder dans les grandes lignes la question de l'économie du projet. Comme Pierre Riboulet quinze ans plus tard, il se positionne contre le cloisonnement des budgets : « *l'économie doit être globale, sinon elle n'est pas* »²³², et de l'organisation du chantier architectural. On voit bien là comment son programme en vient de nouveau à toucher le champ socio-politique, bien qu'il reste très vague sur les conditions et possibilités de réalisation. Il mentionne toutefois quelques acteurs sensés prendre part à la construction des villes obliques et à la reprise de contrôle sur l'industrie : les écoles, les universités, ou encore le CNRS (Mai 68 n'était pas loin, c'est évident).

Mais il reste ardu de savoir si l'architecte croit réellement en ce qu'il avance ou s'il agit par pure provocation, dont on a vu qu'il était friand. Un doute confirmé par cette étrange formule finale :

« *Je préférerais avoir participé à l'édification de gigantesques structures d'accueil, même en les croyant **inutiles** et utopiques.* »²³³

Est-ce là à dire qu'au fond il ne croit pas en ce qu'il propose ?

Ou alors, qu'il le propose non pas en vue d'une réalisation, mais avec un autre objectif en tête : ce plaidoyer pour la fonction oblique serait alors en réalité un prétexte. En ce sens, la fonction oblique ne vaudrait pas tant pour son potentiel réaliste ou réalisable que pour sa force de proposition, pour les questions qu'elle pose. Comme, par exemple, celle d'une voie (et d'une voix...) pour la survie de l'espèce humaine. Ou, de manière moins catastrophiste, pour la survie de l'architecture ! Car Parent identifie justement dans son ouvrage une crise de l'architecture dont il estime qu'elle durera jusqu'aux années 2000. Sans s'avancer dans le débat sur l'étendue de cette crise, qui déborde de toute façon le cadre architectural, constatons tout de même que cette idée est assez récurrente chez les architectes de l'époque. Un peu plus tard en effet, Bernard Huet écrira lui aussi que si l'architecture a eu un début, « *elle pourrait bien avoir une fin* »²³⁴.

Dès lors, la fonction oblique se présente comme un projet qui vise à dynamiser - voire, dynamiter, la discipline architecturale, afin de l'empêcher de sombrer dans la crise où elle s'installe.

²³² Claude Parent, *ibid.*, p.69

²³³ Claude Parent, *ibid.*, p.76. Je souligne.

²³⁴ Bernard Huet, « Petit manifeste pour célébrer la nouvelle année », éditorial de *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°177, janvier-décembre 1975

CONCLUSION

Claude Parent montre, avec *Vivre à l'oblique*, combien l'architecture est un art de l'anticipation, d'une réalité construite mais aussi d'usages, de mouvements, voire de regroupements. Cet écrit est lui-même une projection d'espace, certes, mais surtout projection du désir d'un individu pour la future société des hommes. Tout comme un projet d'architecture vise par le dessin à orienter l'action constructive, à la délimiter, à la susciter, la fonction oblique vise à orienter un changement global dans la manière d'appréhender à la fois la société et sa façon de s'ancrer, de s'installer. C'est qu'elle est un outil métaphorique : en outrepassant les bornes convenues, en faisant basculer les murs, au sens propre comme au figuré, c'est l'évocation littéraire, poétique, que l'architecte active. Cette confiance dans le pouvoir d'évocation des projets et des mots qui parlent du projet est une récurrence chez Claude Parent. Ainsi, lors de ses multiples études pour les centrales nucléaires d'EDF²³⁵, chaque titre d'esquisse fait métaphoriquement référence à autre chose. « Les Amphores » [fig.9], « les pattes du Tigre », ou encore, « les Orgues ». Les dessins sont d'ailleurs eux aussi très parlants en terme d'analogie, le rapprochement formel se faisant évident. De ces titres, Claude Parent dira qu'ils « étaient là pour provoquer. Pendant des années, je n'ai jamais abandonné le dessin de provocation. »²³⁶.

Provoquer d'accord, mais provoquer pour quoi faire ? La fonction oblique ne servirait qu'à produire des images marquantes, qui s'imposeraient sans aucun autre dessein, justement...?

Ce n'est pas le point de vue défendu ici. A mon sens, l'enjeu de la fonction oblique c'est l'explosion du carcan de l'angle droit, n'en déplaise à Le Corbusier. En se projetant dans un futur nécessairement fictif, aux bords du vraisemblable, en rendant instable les règles séculaires du bâti et de la descente des charges et en dynamisant les corps, l'architecte écrivant cette utopie remet en question et en jeu à la fois la société depuis laquelle il écrit et sa propre discipline. D'ailleurs, si il tâche très manifestement à légitimer la fonction oblique vis-à-vis de cette « grande discipline » qu'est l'architecture, ce « lieu privilégié de la création où aspect, structure technique, et usage sont indissociablement liés »²³⁷, c'est bien qu'il œuvre à son renouvellement à elle. Pour autant, ce renouveau ne se trouve pas tant littéralement, explicitement dans l'utopie de la fonction oblique : au fond *Vivre à l'oblique* ne vise pas tellement à anticiper un réel à venir. Elle est une sorte d'exercice qui entre dans une certaine tradition de la définition de la pensée, dont la fonction ne serait pas seulement de « représenter le réel, mais d'orienter l'action. »²³⁸.

Dans son mémoire sur l'aventure du Collège du Nucléaire, Jascinte Pesci pose un regard attentif sur la carrière et la vie de Claude Parent qui montre qu'une grande partie de la vie de l'architecte fut consacrée à « parler d'architecture

²³⁵ Etudes menées dans le cadre du Collège des Architectes du Nucléaire, aventure qui se déroula de 1974 à 1982.

²³⁶ Claude Parent, in Magalie Rastello, "Entretien avec Claude Parent", *Azimuts*, n°31, 2008, p. 74.

²³⁷ Claude Parent, *opus cit.*, p.73.

²³⁸ Frank Vermandel, « Introduction », in *Fiction Théorique*, *opus cit.*, p. 8

plutôt qu'à en faire »²³⁹, comme en attestent ses dessins, écrits, et ses multiples missions d'architecte-conseil.

Enfin, le livre de Claude Parent rappelle combien la littérature est un espace de liberté, un endroit d'expression, un convoyeur de messages. A cet égard, Roland Barthes dit que « *L'utopie est familière à l'écrivain, parce que l'écrivain est un donateur de sens [...]* »²⁴⁰. Ainsi, pourrait-on dire de même de Claude Parent, qui a fait de l'utopie une amie, afin de tenter à son tour de « projeter » du sens.

Protocole n°3 : Un aller-retour à Nevers pour voir Sainte Bernadette du Banlay et se souvenir d'Alain Resnais.

²³⁹ Jascinte Pesci, *opus cit.*, p.26.

²⁴⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, (1975) collection « Ecrivains de toujours », Paris, Seuil, 2010, p.91.

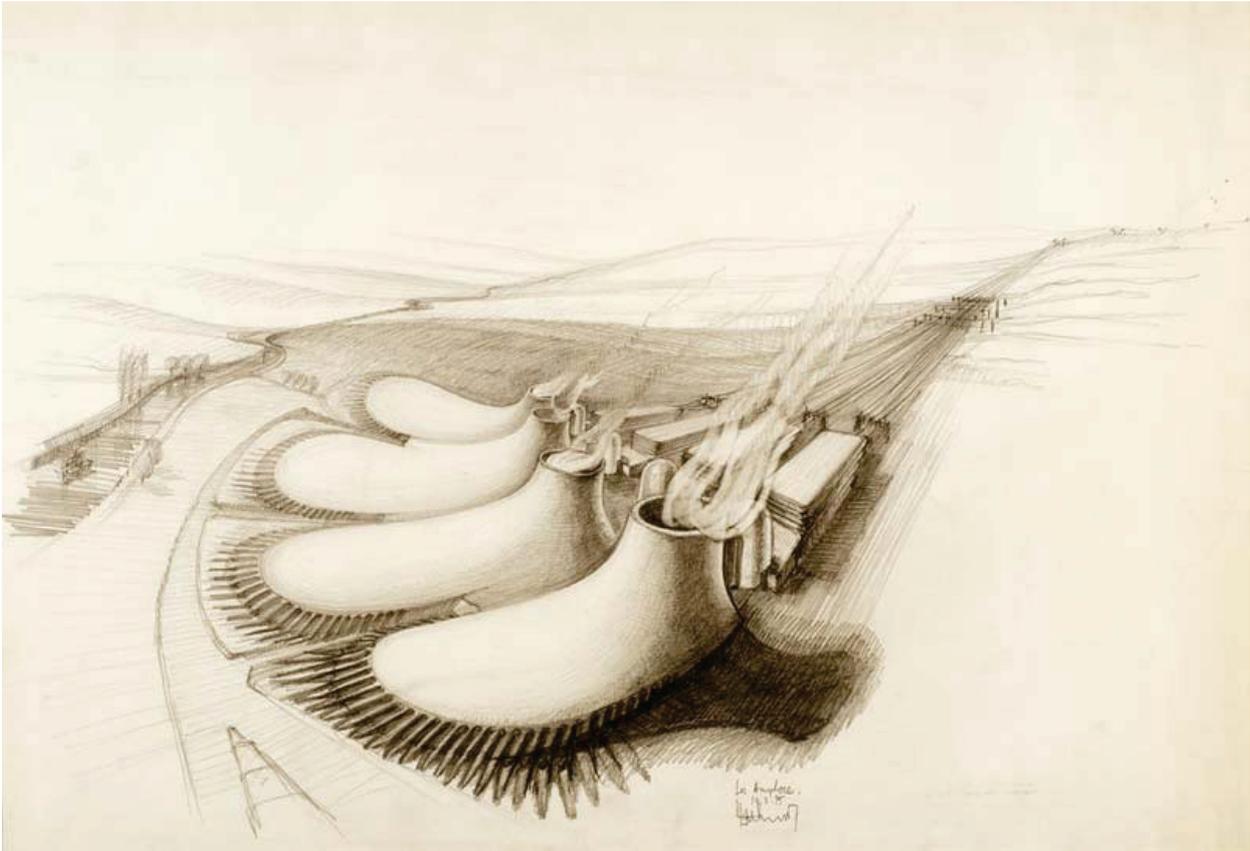


fig.9

Ces trois livres, issus d'un travail d'écriture, donc de ratures et de combat dans la langue, jouent le rôle d'« *agents socioculturels* »²⁴¹ qui révèlent des leviers d'action. Ils invitent à se méfier des esthétiques convenues, de l'engourdissement disciplinaire, à lutter contre la séparation de la Pensée et du Faire et la dévalorisation du travail de l'architecte.

D'une manière globale, ils jouent aussi comme des invitations à la compréhension de l'œuvre architecturale de leurs auteurs. Si l'on revient à la racine latine du mot auteur, on trouve « *auctor* », soit celui qui accroît, celui qui fait pousser la pensée. Dès lors, plus qu'une tentative – qui serait de toute façon illégitime – de psychologie des trois auteurs à travers leurs œuvres, c'est à la pensée qu'ils font croître que je me suis intéressée. Ainsi, s'est-il agi de dévoiler des racines, des sens, recelés par ces écrits, qui concernent et informent directement le champ architectural.

En réalité, je me suis retrouvée dans la position de lecteur producteur formulée par H.R Jauss²⁴². Ce théoricien de la littérature posait la question de la vocation de la littérature, en réinvestissant le lecteur d'une fonction, en lui donnant un rôle jusque là oublié par les théories littéraires²⁴³. Il développa en ce sens le concept d'« *horizon d'attente* », sorte de bagage propre à chacun, qui conditionne sa perception, sa « *réception* » des livres lus : l'horizon d'attente diffère selon chaque lecteur. En tant qu'étudiante en architecture, mon horizon d'attente était forcément conditionné par des savoirs, ou compétences préalables, par tout un contexte de références. Cela n'empêche pas, toutefois, la « *jouissance esthétique* » de la première lecture, bientôt suivie du travail de réflexivité nécessaire à l'écriture de ce mémoire. A cet égard, Jauss souligne un autre double mouvement inhérent à la lecture, à la fois de perte du sens de ce que l'auteur (« *l'émetteur* ») souhaite signifier, et production d'autres sens par le lecteur-producteur. Ces productions là étant elles-mêmes fonction de la société dans lequel il évolue et de la temporalité de sa lecture. Enfin, notons que l'horizon d'attente diffère nécessairement dans le cas d'ouvrages littéraires venus du passé que dans celui d'ouvrages contemporains.

En tout état de cause, il y a donc eu production de sens. Peut-être que ces sens sembleront, à certains égards, « *trahir* » les textes. Mais toute lecture littéraire n'est-elle pas une appropriation ²⁴⁴? Et n'est-ce pas le propre d'une œuvre littéraire que de signifier hors de son contexte premier ? Ces sens produits sont

²⁴¹ Roger Chartier et Daniel Roche, « Le livre : un changement de perspective », in Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, vol.3, pp.115-136.

²⁴² Hans Robert Jauss, *opus cit.* Cette expression fait aussi écho au texte de Benjamin « L'auteur comme producteur » in *Essais sur Brecht, opus cit.*, p. 122-144.

²⁴³ « On n'a pas su reconnaître toutes les personæ dramatis, tous les acteurs dont l'action réciproque est nécessaire pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire, ou invention de nouvelles normes dans la pratique sociale », Jean Starobinski, « Préface », in H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 12.

²⁴⁴ « Dans cette solitude qui est la sienne, le lecteur [...] s'empare de sa matière jalousement [...]. Il est prêt à se l'approprier sans laisser le moindre reste, à l'engloutir pour ainsi dire. En effet, il anéantit, il avale sa matière comme le feu dévore un tas de bois dans la cheminée. », Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté, opus cit.*, p.88.

synthétisés et organisés dans cette conclusion. Ils forment en quelque sorte les prémices d'un répertoire de raisons d'écrire pour un architecte. Ils montrent ce qui est en jeu dans le processus d'écriture, et finalement en quoi la littérature est une matière qui, pour impalpable qu'elle soit, est opérationnelle et réutilisable (ré-interprétable) à l'envie. C'est peut-être là sa force allée avec sa faiblesse²⁴⁵.

PRENDRE LA PLUME POUR RENOUVELER LA DISCIPLINE

Nous avons vus pour chacun des ouvrages que leurs formes inhabituelles représentent la saisie par les architectes d'un nouvel espace de liberté, un espace d'expression littéraire, chacun l'exploitant à sa manière. A la manière dont un philosophe se met à écrire en vers (*Dithyrambes de Dyonisos*, Nietzsche), récuse la forme continue du livre pour lui préférer le fragment (*Mythologies*, Barthes) voire s'inspire du traité de géométrie (*Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein), les textes choisis, en renouvelant la forme littéraire générique de l'architecture, dépassent et redessinent les limites de la discipline. Le pas sur le côté vis-à-vis de la forme d'écrit conventionnelle et historiquement fondée qui est celle du traité permet ainsi un nouveau type de partage du savoir. De plus, ces textes, en ce qu'ils ne visent pas forcément « la » vérité, et ne s'appuient pas sur de l'institutionnel échappent peut-être par certains aspects à l'un des « *trois grands systèmes d'exclusion qui frappent le discours* » selon Foucault, à savoir, la volonté de vérité²⁴⁶. On observe, donc, qu'en renouvelant le « contenant » (ou la « forme ») s'opère un déplacement du « contenu » (ou du « fond ») : les frontières étanches entre ces deux conceptions n'ont pas ici lieu d'être, les deux s'influencent mutuellement. En somme, ces genres littéraires inusuels participent du remaniement de la pensée architecturale, à apporter du « grain à moudre ».

En effet, force est de constater que les trois livres en présence, bien qu'ils ne se réclament jamais explicitement de la théorie, contiennent en eux les germes d'une « théorie » de l'architecture pour Pouillon, ou de « doctrines » personnelles pour Riboulet et Parent²⁴⁷. Les trois ouvrages fonctionnent, chacun à sa façon, comme un ensemble de préceptes, de ressources, qui guident l'action sans pour autant la commander ou la déterminer. Ils montrent une voie, une méthode, un engagement. Pour Pouillon, c'est notamment un engagement pour la considération de la matière, l'importance du rôle du maître d'œuvre sur le chantier. Chez Riboulet, c'est un plaidoyer pour le mécanisme solitaire et inspiré du travail de l'architecte permettant d'obtenir une « *œuvre architecturale* ». Pour Parent, c'est d'indiquer, en réinjectant du fictionnel et du rêve dans la pensée de

²⁴⁵ Ou... « C'est la mer allée/ avec le soleil », Arthur Rimbaud, *L'Eternité*, in *Une Saison en Enfer. Poésies. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1999. D'ailleurs repris en voix off dans les dernières secondes de *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965).

²⁴⁶ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, *opus cit.*, p.16.

²⁴⁷ Pour revenir rapidement sur cette distinction déjà abordée en première partie, la distinction entre ces deux termes réside notamment dans l'ampleur de leur périmètre d'influence : une théorie est largement partagée, tandis qu'une doctrine peut n'être partagée et promulguée que par un individu, ou un petit groupe.

l'architecture, son potentiel de transformation pour l'établissement des sociétés humaines. Le récit et la fiction sont introduits, tant par Pouillon que par Parent, tandis que le discours et la transmission d'une méthode sont abordés sous un angle inédit par Riboulet. On voit combien la tentation littéraire qui a touchée ces architectes, tentation réalisée, permet de ranimer, par la forme inusuelle, le « fond » de l'architecture. Il n'y a ni justification polémique d'un projet, ni enjeu purement théorique, mais *in fine* pour tous trois une exploration du hiatus entre monde réel et conception. L'écrit vient ainsi se placer à la charnière entre le penser et le faire, vient s'intercaler et nourrir le savoir architectural, entre l'initiative (« *arkhein* ») et la charpente (« *tektôn* »)²⁴⁸. En fait, ces livres participent de la praxis de ces architectes, tant qu'on ne les enferme pas dans un pur logos. Les mots et les écrits viennent ainsi apporter le « jeu » nécessaire à l'articulation, les architectes s'en emparent plutôt que de se faire jouer par eux, plutôt que de se faire dépasser. Ils réveillent des enjeux à travers l'écrit. A mille lieues de « *l'hégémonie de la règle* » et du « *totalitarisme du modèle* », ils valent pour leur potentiel de réinvention des règles du jeu, une façon de relancer les dés du débat architectural...

EN QUETE D'UNE LEGITIMATION

Si les textes renouvellent les débats de la discipline, en donnant leur assise à des pensées complexes et non figées, ils sont aussi le lieu d'une « défense », voire d'une lutte. Contre une potentielle crise de l'architecture à venir : pour Claude Parent, il s'agit de retourner un certain académisme, de montrer son engagement architecturo-politique aux accents révolutionnaires. Contre le mystère qui rôde autour de l'invention d'un projet d'architecture, Pierre Riboulet défend l'opération créative de son métier en tentant de la rendre « lisible », se présentant comme un ascète de l'architecture, un artiste entièrement tourné vers son œuvre. Enfin contre un procès, l'éventuel empêchement de continuer à exercer son métier, et une possible (probable) incarcération. Pour lui, l'écriture devient une façon de reprendre une forme de contrôle sur sa vie, de mener son propre plaidoyer en défendant sa façon de faire de l'architecture. En ce sens, s'assimiler à un prêtre me semble d'ailleurs très subversif !

Au-delà de ces cas particuliers, c'est aussi la défense d'une profession qui est en jeu, la recherche d'une légitimation de la position de l'architecte. Et cette légitimation, aux yeux de la société, passe ici par l'écriture. En réalité, cette idée de la défense d'une profession n'est pas nouvelle. A ce titre Frantz Jourdain, « architecte écrivain » méconnu²⁴⁹, avait pour ambition de promouvoir un art

²⁴⁸ Selon Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue française*, op. cit., l'« archi » est tiré du grec arkein « prendre l'initiative, commencer », rapidement devenu « commander », tandis que la « tecture » vient de « tektôn » le charpentier. Pierre-Damien Huyghe souligne lui aussi cette origine in *Commencer à deux. Propos sur l'architecture comme méthode*, Paris, Mix, 2009, p. 15.

²⁴⁹ Il fait effectuer les travaux d'adaptation des immeubles existants de La Samaritaine de 1883 à 1902, et de 1930 à 1932, les magasins n° 3 et 4 avec Henri Sauvage. Il est par ailleurs l'auteur de nombreuses critiques d'art, de quelques pièces de théâtre et d'un roman intitulé *L'Atelier Chantorel*.

qu'il jugeait méconnu des amateurs, qui étaient selon lui intimidés des contraintes techniques inaccessibles au profane. À la Société Centrale des Architectes Français, il présente ainsi en 1891 un projet de requête au gouvernement : « 1° en vue de l'acquisition par l'État de dessins d'architecture ; 2° en vue de l'affectation, dans ses musées, de salles réservées aux dessins d'architecture »²⁵⁰. C'était probablement là les débuts de la « médiation » architecturale. Dans cette même veine on pense à Bernard Zehrfuss qui parle du besoin urgent d'une revalorisation de la profession, ainsi que de la tendance de la société à rejeter toutes les fautes sur les architectes²⁵¹. Si l'on peut s'interroger sur la pertinence de cet aspect de l'architecte « persécuté », force est de constater que cette vision de l'architecte étant à la source des erreurs a la vie longue : déjà Flaubert dans son drôlissime et révélateur *Dictionnaire des idées reçues* écrivait à l'entrée architecte, « Tous des imbéciles. Oublient toujours l'escalier des maisons. »²⁵².

Si l'écrit peut être ce lieu de la défense de la profession, on fait l'hypothèse qu'il représente aussi une tentative d'institutionnalisation – que Bernard Haumont estime inachevée... Comme si les architectes n'étaient pas suffisamment assurés pour « se dispenser de reformuler de façon permanente ce qui les assemble come groupe professionnel »²⁵³.

Revenons, toutefois, un instant à nos cas particuliers. Car si ces écrits contribuent à légitimer la profession de l'architecte en montrant son importance, la nature de son travail, ils installent aussi les architectes Pouillon, Riboulet et Parent comme des auteurs « doubles ». D'une part, les textes opèrent comme une justification de leur œuvre bâtie, d'autre part ils les positionnent comme « écrivains ». Auteurs pluriels donc, à la fois capables d'ascétisme, se positionnant, comme Pierre Riboulet, dans la continuité du mythe de l'écrivain solitaire et détaché du monde, mais aussi de par leur profession capables d'intervenir dans le monde. Ainsi se font-ils, en quelque sorte, porte-parole d'un pluralisme du statut d'auteur.

En ce sens le fameux « *Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle !* »²⁵⁴ ne se vérifie pas : pas de disparition de la figure de l'auteur chez les architectes écrivant, au contraire²⁵⁵. Leur nom est d'une importance cruciale vis-à-vis de leurs édifices. On l'a vu, en architecture, l'accès à l'intention de l'architecte (pour autant qu'il y en ait une, mais c'est une autre histoire...) est compliquée du fait que plusieurs personnes interviennent dans le processus de

²⁵⁰ Marianne Clatin, « Un brin de plume au manche du tire-ligne » : Frantz Jourdain (1847-1935) in *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n°5, 1er semestre 2003. p. 37-53.

²⁵¹ Bernard Zehrfuss, 1971. Entrevue télévisée avec De Caunes. *L'invité du Dimanche*, Paris. Archive INA projetée lors de l'exposition *L'Architecte. Portraits et clichés*. A la Cité de l'Architecture et du Patrimoine du 21.04 au 04.09.2017.

²⁵² Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* (1913, posthume), Paris, Librio, 2008.

²⁵³ Bernard Haumont, *opus cit.*, p.38

²⁵⁴ Citation de Samuel Becket utilisée par Foucault dans les premières minutes de sa conférence « *Qu'est-ce-qu'un auteur ?* » à la SFP en 1971, et cité de nouveau par Giorgio Agamben, *Profanations*, Payot, Paris, 2009, p.77

²⁵⁵ On peut par ailleurs s'interroger sur la disparition effective de l'auteur. A mon sens les seuls textes qui se dégagent réellement de cette « présence » sont ceux écrits collectivement à l'instar du roman *Vivre près des tilleuls* du collectif AJAR, formé de plusieurs jeunes écrivains de la suisse romande.

construction. Qui plus est, ces différentes personnes ne partagent pas toujours les mêmes intentions. Il peut exister, en outre, différentes temporalités intentionnelles : la première, lors de la conception; ensuite, celle qui peut intervenir lors de la construction, ou juste après avoir livré le bâtiment; et, enfin, celle qui peut survenir des années après la livraison, notamment dans le cas des réhabilitations. Ainsi, ces écrits sont-ils une forme de nouvelle intentionnalité. Chez Riboulet, l'écrit joue le rôle d'une « maintenance » du sens et de l'intention première de l'architecte, de fixation en quelque sorte de cette intention, afin qu'elle ne soit pas oubliée, effacée, par la réalisation de l'hôpital. Chez Pouillon et chez Parent, il s'agit plutôt d'une opération de cohérence, de cohésion, permise par l'écriture. En quelque sorte, l'opération change d'échelle, avec l'écriture : elle n'est plus seulement artistique ou architecturale, elle devient culturelle. De la littérature comme mortier, ou comme liant les diverses réalisations de ces architectes.... Ou encore, comme ce qui permet d'inscrire chaque réalisation dans une filiation, (qui est aussi historique pour Pouillon), dans une même intention commune à toute leur « œuvre » prise au sens large. On pourrait, alors, justement pour eux considérer l'écrit comme ce qui « *configure comme même œuvre les différentes formes qu'elle a adoptée* »²⁵⁶.

Pareillement, si la littérature joue ce rôle de cohésion, elle modifie l'expérience même de l'architecture construite de ces architectes par le visiteur l'ayant lue. Comment ne pas penser que ces écrits ont, en quelque sorte, modifié les architectures tangibles ? En effet, celui qui a lu *Les Pierres Sauvages* ne peut s'empêcher de « voir » ou de « chercher à voir » au Thoronet, le chantier que Pouillon décrit. Tout comme il est compliqué de ne pas penser au roman en se perdant au Point du Jour... De même, comment visiter l'Hôpital Nord ou même passer devant sans penser à l'écrit de Riboulet ? Et comment ne pas penser à la difficulté de concrétisation de la fonction oblique en se confrontant à Sainte Bernadette du Banlay... ?

Quelque part, c'est comme si la pratique de l'écriture venait transformer la matière qui la nourrit, c'est à dire l'expérience de l'architecte, sa pratique et ses réalisations, pour l'exposer et la relier à une perspective plus vaste. Peut-être que, faute de savoir mieux dire, on laissera à Proust le mot de la fin sur ce point:

*« la valeur de la littérature n'est nullement dans la matière déroulée devant l'écrivain, mais dans la nature que son travail opère sur elle. »*²⁵⁷.

SENSIBILISER, TRANSMETTRE

Se pose encore la question du lectorat de ces ouvrages, difficilement évaluable si ce n'est par le nombre d'exemplaires vendus, ainsi que celui des rééditions. C'est pourtant une question importante si l'on veut comprendre ou envisager l'impact et la résonance de ces écrits.

²⁵⁶ Jac Fol, *Arts visuels et architecture : propos à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2000.

²⁵⁷ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, volume 2, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1952, p.30, cité par Pauline Newmann-Gordon et Alphonse Juilland, *Dictionnaire des idées dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Mouton, 1968.

Il semble premièrement assez évident que les genres du roman, du journal et, dans une moindre mesure, le manifeste utopique, permettent une diffusion différente du livre que s'il s'agissait d'un traité ou d'un manuel qui se voit cantonné aux librairies ou rayons spécialisés. Une autre conséquence de ce choix littéraire « indiscipliné » serait ainsi de permettre une diffusion de l'écrit d'architecte hors du traditionnel lectorat, hors du cercle des confrères ou personnes déjà sensibilisées à l'architecture. On peut être relativement certains de cet effet pour *Les Pierres Sauvages*, du fait de l'attribution au roman du Prix des Deux Magots, ainsi que de l'importante présence dans la presse de « l'Affaire du CNL ». Les journalistes de l'époque se faisaient un devoir de relayer les péripéties du procès de l'architecte. Pour les deux autres, il est plus difficile d'assurer cet élargissement de la diffusion hors de la petite sphère de l'architecture, du fait de l'absence de critères observables. Bien sûr, les chiffres des ventes sont des indicateurs, toutefois, rien n'indique la répartition de ces ventes par couches sociales ou catégorie socio-professionnelle. Ceci dit, on peut suspecter d'après le nombre des rééditions que *Naissance d'un hôpital* et *Vivre à l'oblique* eurent bonne présence sur le marché. Le journal de Riboulet ayant de plus été adapté sous forme documentaire grâce à une coproduction par l'INA et Arte, tout me pousse à penser qu'il eut un certain succès dans la société au tournant des années 90. Il est d'ailleurs notoire qu'une adaptation d'un écrit a souvent pour corollaire l'augmentation des ventes de l'ouvrage. Mais, en réalité, que ce phénomène soit difficilement objectivable ou prouvable ne remet pas en question le rôle de diffusion ou de sensibilisation à l'architecture auprès du grand-public.

Dans le simple refus de se plier à une forme théorique, il y a une certaine volonté de « vulgarisation » de l'architecture. Cela n'est en rien évident que de transmettre à un public « profane » des éléments de compréhension de l'architecture sans tomber dans la leçon, la caricature, ou la simplification à outrance. Il est difficile dans ma position de juger de la réussite de cette entreprise, ne pouvant m'extraire de ma position d'étudiante, d'« initiée »²⁵⁸.

Cette problématique de la sensibilisation à l'architecture, de la médiation, est importante pour les architectes et commence à se constituer comme champ de recherche : en ce sens, un séminaire a été ouvert récemment à l'Ecole de La Villette, ainsi qu'une spécialité de master à l'Ecole de Bordeaux. L'action des CAUE, le développement de la communication à Chaillot, dont les affiches d'exposition se font très présentes dans le métro parisien, les expositions et ateliers du Pavillon de l'Arsenal, toutes ces « mesures » participent de la sortie de l'architecture hors de son cadre quelque peu sectaire. En réalité, cette interrogation sur la diffusion n'est pas nouvelle et offre un précédent notable dans l'histoire, celui du cours de Jean-François Blondel, étudié entre autres par

²⁵⁸ Cependant, j'ai pu me rendre compte de la difficulté d'écrire de façon « abordable » sur l'architecture dans le cadre de mon activité de rédactrice d'article pour « Because Architecture Matters », une entreprise réunissant un architecte et un diplômé d'HEC dont le but est de faciliter la mise en contact des clients avec les architectes. En plus de cet aspect, ils ont développé un blog pour parler d'architecture simplement, de manière accessible et compréhensible par tous. Echapper au jargon, aux mots-clés, tout en ne tombant pas dans le stéréotype et la facilité, trouver un bon équilibre et une juste mesure pour transmettre d'un projet ce qu'il me semblait « architecturalement important » s'est avéré ardu.

Fabrice Moulin, professeur à Paris IV Sorbonne²⁵⁹. Ce dernier se penche donc sur le cas Blondel, premier architecte à donner des cours à l'Académie d'Architecture créée sous Louis XIV. L'intention fondamentale de ce cours est de s'adresser, certes, aux futurs architectes mais également à ceux qu'il appelle les « amateurs » et qu'il sous-divise en trois groupes : les hommes de pouvoir, destinés à gouverner; les propriétaires et hommes susceptibles de faire construire (donc les maîtres d'ouvrage); et, enfin, les amateurs qui n'ont pas de raison pratique mais culturelle de s'intéresser à l'architecture. Ce dernier groupe est bien celui qui est la « cible » des campagnes et opérations de diffusion par les organismes précédemment cités, et ceux qui forment une partie du lectorat de nos trois « architectes écrivant ».

Pour autant, n'oublions pas que leurs ouvrages font aussi - et surtout, le miel des étudiants et architectes, qui peuvent y puiser la relation d'expériences cruciales à la pratique et à la compréhension du métier. Dans *Les Pierres Sauvages et Naissance d'un hôpital* notamment, l'expérience de l'architecte, matière de son écrit, se transforme en matériau. Un matériau offert au reste du corps de métier, qui peut alors être « mis en œuvre », à condition qu'il soit digéré, interprété (en somme, compris) : tant étudiants que praticiens et enseignants continuent de s'appuyer sur ces pensées, sur la parole et le message partagé. Ce propre mémoire n'en est qu'un exemple parmi tant d'autres. En réalité, cette transmission de l'expérience est ce qui donne de la valeur à notre patrimoine culturel²⁶⁰, ce qui assoit dans une continuité les pensées et les projets d'architecture grâce à une mise en perspective et un partage. C'est en cela que l'on peut considérer Pouillon, Riboulet et Parent comme des « narrateurs » au sens de Walter Benjamin, dont le rôle serait « d'élaborer de façon solide, utile et irremplaçable, le matériau des expériences »²⁶¹.

C'est que malgré l'omniprésence de l'image dans notre société, et l'importance de la culture visuelle pour nous autres architectes²⁶², la littérature continue de fédérer les savoirs en condensant un propos entre une première et une quatrième de couverture. Le format de l'objet livre lui confère un caractère transportable, partageable, échangeable... et permet donc la propagation d'un savoir, plus que d'une simple information. Ainsi, et comme l'écrit Ludmilla Cerveny, l'écriture reste « une valeur sûre de la transmission d'une pensée »²⁶³.

²⁵⁹ Fabrice Moulin, « L'architecte et l'amateur, les Belles-Lettres dans le Cours d'architecture civile », in P. Hyppolite (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Pulim, coll. Espace Humain, 2006.

²⁶⁰ « Que vaut en effet tout ce patrimoine culturel si il n'est pas lié justement à l'expérience ? », in Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté, opus cit.*, p.40.

²⁶¹ Walter Benjamin cité in C. Géry (dir.), *Nikolai Leskov*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. Les dossiers H, 2006, p.269.

²⁶² Ce qui semble par ailleurs plutôt normal, puisque la première matérialisation que nous opérons reste le dessin, soit une image. Par ailleurs, l'architecture fonctionne nécessairement par analogie, par citation vis-à-vis d'un passé, par collage, par « visions » imprimées en nous et qui ressortent d'une manière ou d'une autre dans l'élaboration du projet. Ainsi, Valerio Olgiati n'a-t-il pas proposé lors de la Biennale de Venise de 2012 à 44 architectes de lui fournir 10 images cruciales pour chacun d'eux ? Voir Valerio Olgiati, *The images of architects*, Luzern, Quart, 2013.

²⁶³ Ludmilla Cerveny, *opus cit.*, p.149

L'ENGAGEMENT POLITIQUE

Comme le souligne Jean-Louis Cohen, des avant-garde aux années 70, l'engagement politique est une tradition architecturale. Par engagement politique n'est pas ici entendue une proximité d'avec le pouvoir, bien que les architectes aient historiquement bénéficié d'une place privilégiée auprès du pouvoir entre la Renaissance et la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, s'en éloignant ensuite peu à peu avec la montée en de l'ingénierie, et l'apparition de la modernité... à l'exception, peut-être, de cas très particuliers comme celui d'Albert Speer. Pour autant, par engagement politique j'entends ici défendre que l'architecte peut encore porter un rôle fort dans la société. Quelque part, n'est-il pas, en effet, responsable des espaces dans lesquels la société s'installe ? Des lors, on ne peut que déplorer aujourd'hui le nombre d'architectes se déclarant « apolitiques » ou ne considérant plus forcément que cet engagement est de leur ressort. Ces trois livres me semblent tous avoir trait à une forme d'engagement politique, au sens ancien du terme venu du grec *politikos*, dans lequel on retrouve la cité et le citoyen ; soit un engagement pour l'organisation de la vie en société.

Les écrits analysés font « discours », au sens que lui donne Michel Foucault : « *Le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer.* »²⁶⁴. C'est à dire que l'architecte trouve à travers l'écrit une autre modalité d'intervenir sur le monde et de s'y positionner. En sus de la transformation de la matière en matériau, de la mise en œuvre de celui-ci qui donne lieu à l'édification d'un bâtiment dans la réalité, la production d'un discours vient compléter et enrichir l'œuvre construite. On l'a vu, ces livres sont des moyens d'affirmer une position, de défendre des idées.

Je voudrais ici retourner un moment vers Victor Hugo et son *Ceci tuera cela* déjà évoqué précédemment²⁶⁵. Hugo, dans ce dernier chapitre du livre V, dresse le diagnostic de la maladie qui a selon lui frappé l'architecture avec l'invention de l'imprimerie : la pensée, qui avait toujours à son sens été matérialisée dans la pierre, s'en échappe. C'est que le livre imprimé, et la diffusion des idées qui lui est corrélée, rend la pensée vivace, « *insaisissable* », à la fois plus immatérielle mais par là même plus durable et plus solide. Je concorde avec ce constat de la perte de la cohésion des arts autrefois rassemblés par l'art « suprême » qu'était l'architecture (en tant qu'incarnation du pouvoir religieux), mais doit-on réellement plaindre l'émancipation des arts, la sculpture devenant statuaire, l'imagerie devenant peinture, le canon devenant musique ?

Et par ailleurs, je me propose de nuancer le propos tranché du grand poète et romancier : à mon sens, il y a plutôt transformation de la pensée – par cette révolution qu'est l'imprimerie – que simple disparition ou « retrait ». Et même, si le mode d'expression et le format changent, c'est que le contenu et l'émancipation des idées en dépendent ! La lutte contre le retrait de la pensée est en réalité à mener continuellement.

²⁶⁴ Michel Foucault, *L'Ordre du Discours*, opus cit., p.12.

²⁶⁵ Victor Hugo, opus cit.

Et précisément, Pouillon, Riboulet et Parent combattent ce retrait de la pensée en utilisant ce « médium » qu'est le livre, sensé pourtant l'avoir « tuée » si l'on en croyait Hugo. En se saisissant de la plume, ils démontrent ce qu'il y a de « pensé » dans l'architecture, à la fois dans l'acte de la construction, dans le processus de conception, et dans son potentiel de transformation du monde.

In fine, ces livres, fruits de bâtisseurs, invitent également à ne pas séparer la pensée de l'expérience et du faire, à « rebattre les cartes » de l'architecture²⁶⁶. Ainsi, ce qui semble donc se dégager comme fil rouge, c'est l'affirmation de ces textes d'architectes comme guides pour l'action. Une action qu'ils nous invitent, depuis le temps et le lieu d'où ils nous parlent, à réinvestir politiquement, afin de reprendre notre part de responsabilité sur la fabrication du monde construit contemporain.

Et en se plaçant dans cette perspective, dans cette démarche, peut-être a-t-on trouvé là un point de contact, d'articulation, de commun, entre l'architecture et la littérature, si l'on reprend la définition de celle-ci que proposait Leskov :

« *La littérature n'est pas pour moi un art libéral, mais un artisanat* »²⁶⁷.

²⁶⁶ Paul-Emmanuel Loiret, « Quel projet pour l'architecture ? », <http://jolyloiret.com/les-textes/>

²⁶⁷ Nikolai Leskov cité par Walter Benjamin, *opus cit*, p.72

« *Ce qui vient au monde pour ne rien troubler
ne mérite ni égards ni patience.* »²⁶⁸

Cette partie est dédiée au second processus étudié dans ce mémoire, à l'autre visage de Janus, celui de la lecture. Elle s'appuie sur une deuxième hypothèse de travail, celle de la possibilité de la construction effective de ce qui est lu²⁶⁹. Pour que cette éventuelle construction se produise, il est nécessaire de s'intéresser à la manière dont l'architecte agit vis-à-vis de la littérature. Que fait l'architecte qui se place de lui-même dans une position de « lecteur-producteur »²⁷⁰ ? Quelles sont les opérations qu'il mène à partir de la littérature ? Opérations dialogiques, plurielles, qui font communiquer les savoirs, les références, et qui permettent également de développer une certaine manière de concevoir le projet d'architecture. L'objectif de cette seconde partie est donc de repérer et de nommer, en s'appuyant sur des travaux significatifs, ces différentes opérations et de tenter de comprendre pourquoi elles sont nécessaires, et ce qu'elles disent de la pratique des architectes qui vont être étudiés. Dans un premier temps sera brièvement présentée l'élaboration de cette partie. Dans un second temps les modalités identifiées et pour certaines leurs « penseurs » significatifs, à savoir : la référence et Nelson Goodman, la citation et Gérard Genette, l'analogie et Aldo Rossi, mais aussi la traduction, la transposition, et la métaphore. Dans un troisième temps trois études de cas viendront illustrer ce qu'il en est de ces réflexions théoriques. Il s'agit des jardins d'Ermenonville, du Danteum de l'architecte Giuseppe Terragni, et enfin de quelques échantillons du travail de Jacques Hondelatte.

²⁶⁸ René Char, *Fureur et Mystère* (1948), Paris, Gallimard, 2008, p.263.

²⁶⁹ Ce qui revient à dire ici, « ... de ce qui est écrit. ».

²⁷⁰ Hans Robert Jauss, *opus cit.*

PREALABLES

UNE MATERIALISATION DE LA LITTERATURE ?

Au commencement du séminaire en octobre 2016, je me préoccupais beaucoup de la spatialisation de la littérature. Je recherchais ainsi des projets d'architecture construits qui seraient nés au sein d'œuvres littéraires avant d'être dessinés puis construits : un cheval de Troie a-t-il jamais réellement vu le jour sur les rives de Thèbes... ? Je cherchais à la fois un livre et une architecture construite : un livre qui serait matérialisé dans l'espace vécu, un livre rendu architecturalement « arpentable », expérimentable par l'ensemble de nos sens. Je n'ai pas trouvé de projet construit qui corresponde *stricto sensu* à cette ambition. Pour autant, très nombreux sont les projets d'architecture (de papier et construits) témoins de liens très forts avec un ouvrage ou une œuvre d'écrivain. On pense ainsi à la casa Malaparte construite par Adalberto Libera pour le journaliste et romancier Curzio Malaparte, ou encore le musée de l'innocence à Istanbul, né d'abord dans l'ouvrage éponyme de l'écrivain nobélisé Orhan Pamuk avant d'exister réellement dans le quartier des antiquaires, Çukurcuma. Toujours est-il que la conception d'une architecture nous plonge dans une exploration imaginaire, qui, par définition, « jette un pont entre les ordres de réalité les plus éloignés »²⁷¹.

J'ai d'abord pensé que ce qui advenait là, dans ce passage entre deux mondes, entre littérature et monde construit, était de l'ordre de la traduction. Ainsi avais-je sous-titré cette partie « *architecte traducteur* ». Mais en réalité, en avançant dans les recherches sur les théories de la traduction²⁷² et sur les études de cas possible, j'ai compris que les modalités de passage étaient plurielles, que je ne pouvais me cantonner au phénomène de traduction qui en outre se définit comme le « passage dans une autre langue »²⁷³. Définition qui implique de considérer l'architecture comme une langue, ce qui a été maintes fois défendu par les aficionados du structuralisme, mais sujet sur lequel on ne s'étendra pas dans le cadre de ce travail.

DE L'ESPACEMENT A LA SPATIALISATION : PAGE, TOILE, CALQUE...

On l'a vu dans la première partie de ce travail, lorsqu'on touche à la littérature, la question de l'espace peut s'entendre de différentes manières. La première étant de considérer la surface même de la page comme un espace, en deux dimensions, dans lequel ou plutôt sur lequel l'écriture peut se développer, prendre plus ou moins de place, d'espace. Cet espacement est la raison même qui mène à de nombreux parallèles entre l'art typographique et l'architecture, depuis la

²⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir*, Paris, éditions de Minuit, 2011, p.22.

²⁷² Roman Jakobson, "Aspects linguistiques de la traduction" in *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, éditions de Minuit, 1963 p.71-86 ou encore Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

²⁷³ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, opus cit.

Renaissance jusqu'aux avant-gardes. Stéphane Mallarmé fut l'un des premiers à jouer ainsi avec le blanc – d'aucuns diraient le vide – de sa page [fig.10], se jouant des conventions, et permettant de démultiplier les sens de sa poésie. En réalité, cette surface en deux dimensions atteint sous sa plume la qualité de « toile » :

« Solitude, récif, étoile. À n'importe ce qui valut. Le blanc souci de notre toile. »²⁷⁴

Plus tard Guillaume Apollinaire se saisira lui aussi de cet espace pour faire de sa poésie, qu'elle soit de prose ou en vers, un signifiant imagé, un dessin : ce sont ses calligrammes, rassemblés dans un ouvrage éponyme paru en 1918. On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que cette toile où le blanc reprend place voire, s'affiche, est un moyen d'inviter le lecteur à élaborer ses interprétations, de le rappeler à ses propres constructions imaginaires, à son paysage mental.

En ce qui concerne les architectes, c'est le révolutionnaire Jean-Jacques Lequeu qui use de la littérature, ou plutôt d'une forme poétique d'écriture, sur ses planches à dessin. De ces dessins utopiques mêlés d'écriture on sait qu'il a eu pour projet de les rassembler en un Traité, mais qu'il finit par en faire don à la Bibliothèque Royale en 1825²⁷⁵. Sur ces planches, le texte n'est pour lui ni légende ni annotation, il est l'égal du dessin, contribuant à l'élaboration du sens ou de la petite histoire souvent ironique voire à connotation érotique que chaque planche raconte [fig.11].

La découverte des planches de Lequeu a contribué à soulever au début de cette recherche de master la question de l'écriture comme outil de représentation pour l'architecte²⁷⁶. Un outil permettant d'augmenter la capacité narrative de l'architecture, suppléant l'unique dessin. Sur les planches de Lequeu le texte, qu'il soit titre ou commentaire, présente plus qu'une simple lisibilité. Il entre dans le domaine du visible, prend sa place sur le calque, de manière plus ou moins composée. La calligraphie liée et ronde, la typographie, contribuent bien sûr de ce basculement entre le lisible et le visible. En réalité, Paul Valéry évoquera plus tard cette question non pas comme un basculement mais comme une concomitance, une coprésence, une deuxième manière de voir, immédiate et simultanée, parallèle à la lecture. Ainsi écrit-il qu'« une page est une image »²⁷⁷, qui présente des noirs et des blancs, ces deux valeurs entre lesquelles joue Mallarmé.

Ainsi le troisième des architectes révolutionnaires, et le moins connu, fait exister autrement le texte sur le calque. Habituellement, les mots écrits sur les documents produits par l'architecte concernent des éléments de programme, des indications de matériaux, d'appareillage. Ils informent la mise en œuvre, ou

²⁷⁴ Stéphane Mallarmé, « Salut » (1893), *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1999. Dans la préface de *Un coup de dés* (1914) Mallarmé a tout à fait conscience de l'aspect inédit de son travail, bien qu'il le minimise : « *Le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture* » (p.2).

²⁷⁵ <http://peccadille.net/2016/11/29/jean-jacques-lequeu-gallica/> article posté le 29 novembre 2016

²⁷⁶ Découverte d'abord due à l'ouvrage de Philippe Duboÿ, *Jean-Jacques Lequeu, une énigme*, Paris, Hazan, 1987. Puis à celui d'Anthony Vidler, *L'Espace des Lumières, architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1995.

²⁷⁷ Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre » in *Notes sur le livre et le manuscrit* (1926), Paris, C. Aveline, 1926.

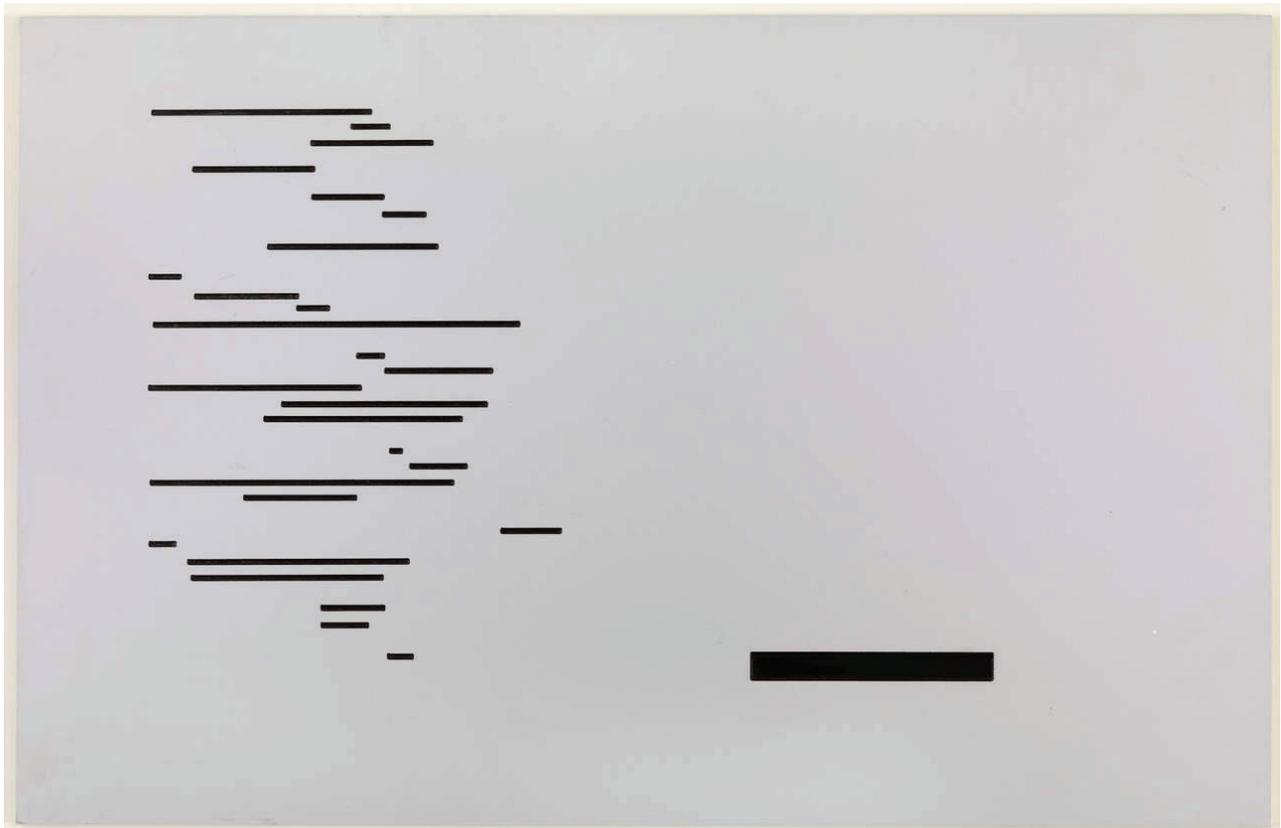


fig.10

N^o Les inscriptions gravées sur le marbre et sur l'airain.

Sur la Pyramide.
La vie vaut-elle au parent honneur

mère, épouse, sœurs,
cypriotes qui versés des pleurs
approchés de nos maux ôlés
et calmés vos justes douleurs.

Sur le Sarcophage.
Citoyens, allez dire à tous nos frères
que nous sommes morts ici pour
sauver la patrie.

Sur la porte du caveau
Silence ! ils reposent au fond
de ce caveau.

Sur les Obélisques
Lumens de la patrie
tremble, ils laissent leur
troupeau

(C'est)
deux tombeaux, perissent
leur gloire et étouffe
comme l'empire de
la liberté.

Sur la porte du caveau
Petite Doublon.

Monuments des braves citoyens
morts pour la patrie; Erigés au lieu
du Sang de la palée des morts.

Fig. 60.

N^o Classe le massif des murailles de l'enceinte
sont ay introduire des corps dans les niches ou cavités;
des sépultures par étages sont formées d'un plaqué de petite pierre, qui n'est cadée, simple mais ornée du Portrait ou bas relief de chaque personne.

Deux qui représentent avec des figures, par quelle tentes,
et comment on doit laver les plans, l'événement
et profils des corps opaques.

Le rocher de la montagne.

Est dans un rocher en manière de table en caillé.

Le Temple de castyle, côté de la
principale entrée.

Fig. 61.

N^o La Maîtresse porte
à l'extérieur et intérieur
sont de sa courbe parallèle.

N^o Le tympan du fronton triangulaire
est orné en cul-de-four.

Sur les bombes et encre, on en
fait de Dieu incognito.

Le fronton principal.

Stipendiaria

Le plus petit est le foyer.

Ce Temple est taillé dans le roc vif de la montagne, et seulement
au ciseau; aussi on ne distingue aucune trace de ciment.

permettent la compréhension dudit document par d'autres que des initiés. De nos jours encore, ces mêmes mots sont indexés sur les planches de détail que l'on trouve dans des revues comme *El Croquis* comme autant de notes de bas de page venant informer ce qu'il en est de la représentation dessinée.

Bien sûr, d'autres attitudes existent, comme celle de Jean-Christophe Quinton qui accompagne ses projets de textes poétiques très beaux, à la manière de haïkus, l'écriture est une modalité supplémentaire de représentation du projet, qu'il place sur un pied d'égalité avec la coupe, le plan isométrique, le croquis, ou l'axonométrie éclatée. A son sens, la parole poétique permet de retranscrire « *avec sa manière propre, l'expérience immédiate de l'architecture* »²⁷⁸.

Dans son intervention intitulée *L'Architecture à l'œuvre*²⁷⁹, Pierre Hyppolite présente un autre mode d'articulation de la littérature au projet à travers l'exemple de la pratique de Daniel Libeskind. L'architecte, dans le cadre du projet Berlin City Edge, recouvre ses maquettes conceptuelles d'extraits de textes et autres lambeaux de journaux. Le texte apparaît alors clairement comme le palimpseste d'une topographie, mais joue aussi sur plusieurs niveaux de référence voire d'allusion. Ainsi du marteau placé sur un livre ouvert (maquette A) en lequel Hyppolite voit un clin d'œil à Nietzsche²⁸⁰. La maquette B est elle aussi composée d'écrits de Joyce et Benjamin sur la ville de Berlin : c'est une topographie culturelle, ou un « tapis de calligramme ». Pour Pierre Hyppolite, ces maquettes montrent une volonté de « *construire à livre ouvert* »²⁸¹.

Alors au-delà de la représentation ou de l'information du dessin, qu'en est-il de la littérature utilisée comme réelle matière ? Qu'en est-il de ces opérations de transfert entre la littérature et l'architecture ?

²⁷⁸ Jean-Christophe Quinton, *Vers l'immédiate étrangeté des formes*, Paris, édité par J-C. Quinton, 2017.

²⁷⁹ Pierre Hyppolite, « L'architecture à l'œuvre », in P. Hyppolite, A. Leygonie, A. Verlet (dir.) avec la collaboration de G. Morel-Journel, *Architecture et littérature, une interaction en question*, (Actes du colloque de Cerisy), Aix en Provence, Presses Universitaire de Provence, 2014.

²⁸⁰ A savoir : *Crépuscule des Idoles, ou comment philosopher à coups de marteau*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988.

²⁸¹ Pierre Hyppolite, *opus cit*, p.12.

MODALITES DE PASSAGE

HYPertextUALITE

Dans le champ de la littérature, ce sont les travaux de Gérard Genette qui m'ont permis d'éclairer ce qu'il peut en être des « passages » entre différents textes. Le théoricien propose en effet en 1982²⁸² une classification des modalités relationnelles pouvant avoir lieu entre deux ou plusieurs textes, regroupées sous le concept de transtextualité. Cette théorie ne se concentre pas tant sur la poétique de la littérature mais sur son potentiel de transcendance, principalement dû à ces interrelations. Il détermine donc cinq sous-catégories de la transtextualité, au rang desquelles figure l'hypertextualité qui relève non pas de la référence explicite mais plutôt de la mimesis ou de la transformation, et dont il dira qu'elle « *n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine.* »²⁸³. Les autres catégories sont l'intertextualité, basée sur les travaux de la linguistique et psychanalyste Julia Kristeva, ayant trait aux textes placés explicitement en coprésence, à l'instar des citations ; la paratextualité dont relèvent par exemple les notes de pas de page, les renvois, les indexes ; la métatextualité, qui instaure un rapport commentatif d'un texte par un autre « *sans nécessairement le citer (le convoquer)* »²⁸⁴, et enfin l'architextualité, définie dans la partie précédente.

Dans le cadre de ce travail c'est plutôt la catégorie de l'hypertextualité qui m'a intéressée, en ce que sa définition implique un processus de « métamorphose ». Difficile par ailleurs de nos jours d'échapper à la puissance évocatrice de la polysémie du mot : à l'instar des liens éponymes, ce type de relation textuelle désigne peut-être une nouvelle façon de penser irrémédiablement influencée par le fonctionnement computationnel. L'image visuelle que j'associe, peut-être à tort, à ce fonctionnement est celui du collage et de la juxtaposition. Evidemment le reproche que l'on peut faire à ce fonctionnement réside en son éventuelle incapacité à rentrer dans l'épaisseur, glissant sur une surface lisse dont l'oubli est le corollaire. Pourtant pour Christian Vanderdorpe²⁸⁵, l'hypertexte représente la forme la plus aboutie d'écrire et de lire en ce qu'elle permet à chacun de se forger ses propres connexions, son propre réseau d'interrelations. Mais encore faut-il posséder les moyens critiques de l'analyser...

²⁸² Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

²⁸³ *ibid*, p. 59.

²⁸⁴ *ibid*, p.10.

²⁸⁵ Christian Vanderdorpe, *Du Papyrus à l'hypertexte*, Paris, La Découverte, coll. Sciences & Sociétés, 1999.

Le terme « référence » apparaît dans la langue française dans une traduction de l'utilitariste Jeremy Bentham par Etienne Dumont²⁸⁶. Cet emprunt à la langue anglaise désigne alors l'action ou le moyen de se référer à quelque chose. A partir de 1868, entre dans l'usage commun son sens actuel comme celui de renvoyer un lecteur à un texte, à une autorité, à un document. Par extension, l'indication qui résulte de ce renvoi sera également appelée référence. Après 1960, spécialement en philosophie et en linguistique, le terme indique la fonction par laquelle un signe renvoie à ce qu'il désigne²⁸⁷.

L'usage de la référence fait l'objet de nombreux travaux et n'est bien sûr pas l'apanage de l'architecture. En effet, cette démarche existe dans tous les champs de recherche, mais aussi chez les artistes et les écrivains. Les étudiants en architecture sont régulièrement amenés à faire usage de références, principalement sous forme d'images, qu'elles représentent des bâtiments d'architecture ou des œuvres d'art. Ces références là permettent d'une part d'inscrire un projet dans une filiation, voire un courant, d'autre part d'enrichir sa conception sur le plan imaginaire et symbolique. Selon Anne Frémy, « *le principe de la référence visuelle [...] s'avère déterminant pour la construction de l'édifice comme pour celle de l'architecte.* »²⁸⁸. Pour autant, la référence peut aussi, pour les architectes, être d'ordre littéraire, et c'est bien ce qui intéresse ce travail. Ainsi Géraldine Molina relève-t-elle chez Pierre Riboulet la récurrence de l'évocation des existentialistes, mais aussi de Proust, Valéry, ou encore Rimbaud et Cendrars, autant d'auteurs ayant fait l'objet « *d'une véritable appropriation subjective et affective* »²⁸⁹. Mais pour moi l'exemple le plus fort de l'effet d'une œuvre littéraire sur un architecte est celui qui lie Daniel Libeskind à Paul Celan. L'architecte, nomme une des cours du musée juif de Berlin la « Celan Hof ». Dans cette cour, il imagine la plantation d'un unique pauwlonia, l'arbre préféré de l'écrivain, qui par ailleurs « *abrite le prénom du poète* »²⁹⁰.

Pour Nelson Goodman, philosophe analytique américain, l'architecture trouve sa place parmi les objets d'études de l'esthétique²⁹¹. Il l'aborde tout particulièrement en 1985 dans l'essai « *How Buildings mean* »²⁹², dans lequel il

²⁸⁶ Jeremy Bentham, *Œuvres de Jeremy Bentham*, trad. et éd. Etienne Dumont, Bruxelles, 1829. Bentham est perçu par certains comme étant un précurseur du libéralisme. Il fut surtout le fondateur, avec John Stuart Mill, de l'utilitarisme, et un défenseur des droits (au divorce par exemple), à l'abolition de la peine de mort et de l'esclavage, à l'égalité des sexes ainsi qu'à la dépénalisation des rapports homosexuels.

²⁸⁷ Ces informations proviennent du *Dictionnaire Culturel de la Langue Française*, in Alain Rey (dir.), Paris, Robert, 2005

²⁸⁸ Anne Frémy, *L'image édifiance, le rôle de l'image de référence en architecture*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Potié et Paolo Amaldi, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, Décembre 2016.

²⁸⁹ Géraldine Molina, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics*, Université de Toulouse II- Le Mirail, sous la direction de Robert Marconis et Thierry Paquot, 2010, p.482.

²⁹⁰ Jean-Baptiste Para, in revue *Europe, opus cit*, p.14. Il redirige aussi vers Yvonne Al-Taie, *Daniel Libeskind : Metaphern jüdischer Identität im post-shoah-zeitalter*, Schnell & Steiner-Verlag, 2008.

²⁹¹ L'esthétique est une branche de la philosophie.

²⁹² Essai qui a ensuite été publié dans son ouvrage *Reconceptions in philosophy and other arts and science, opus cit*.

montre que l'architecture joue un rôle à la fois dans la production de sens et dans la fabrication de la réalité. Elle ne peut être cantonnée, selon lui, à la construction physique de bâtiments qui remplit une fonction essentiellement pratique, bien que l'on puisse déjà voir dans cette fonction primaire de l'abri une certaine dimension métaphysique. Dans le cadre épistémologique et proche du structuralisme que construit Goodman, les bâtiments sont porteurs de sens à travers le symbole. Ou plutôt, les bâtiments sont des symboles porteurs de différents sens et de différentes façons, selon différentes temporalités. A la suite de Bergson qui introduit la durée dans la pensée philosophique sur le temps, Goodman propose une nouvelle formulation quant à la quête sur l'essence ontologique de l'art et de l'architecture : « *When is art ?* » se substitue dès lors au « *What is art ?* ». Ainsi Goodman a grandement contribué à rendre acquis le fait que les formes soient signifiantes et soumises à interprétations.

Pour fournir un exemple concret, par la philosophie de Goodman, une ferme peut tout aussi bien référer à une forme d'habitat, à une activité économique et productive, des valeurs traditionnelles, un style architectural, ou encore à la nostalgie pour des modes de vie déclinants. C'est d'ailleurs ce caractère symbolique de l'architecture qui permet de « justifier » certains termes et concepts que l'on peut trouver dans les textes qui parlent d'architecture : ambiguïté, contradiction, allusion, etc. J'insiste sur le fait que c'est bien cette notion de symbole qui permet au philosophe de mettre les arts sur un plan d'égalité et ainsi de parler des différentes manières qu'une architecture peut avoir de *référer* à autre chose. Ainsi une chose est le symbole d'une autre si elle y fait *référence*. En ce sens, Nelson Goodman identifie différents modes de référence, dont les deux principaux sont la dénotation et l'exemplification, suivis par l'articulation, l'expression, l'allusion, la variation, et le style.

Pour autant les symboles ne fonctionnent pas seuls mais grâce à un système de symboles, que l'on pourrait apparenter à un champ référentiel. Ces systèmes symboliques sont eux-mêmes multiples : notationnel, verbal, musical, pictural, etc. L'architecture entre dans le système symbolique notationnel, les plans, coupes et élévations constituant la notation. Par exemple, sur un plan, un cercle dénote une colonne, deux lignes parallèles un mur, l'arc de cercle affilié à une porte son sens d'ouverture. D'autres symboles peuvent aussi intervenir dans les plans, à l'instar des cotations. Notons que le philosophe relève que la fonction de la notation est précisément la sauvegarde de l'identité d'une œuvre, ou d'un travail. Ce que la notation de la danse développée par Laban ou Schlemmer illustre aussi parfaitement, puisqu'il s'agit avant tout de garder la trace d'un mouvement pour pouvoir le communiquer, le partager. Un autre exemple relevant du système notationnel est le code postal, chaque nombre ne correspondant qu'à une seule localité précise sur le territoire.

Aussi, en concevant et en construisant des bâtiments, les architectes sont également des producteurs de symboles. Pour autant l'accès à l'intention ou aux intentions de l'architecte est compliqué, parce que plusieurs personnes interviennent dans le processus de construction, et ne partagent peut-être pas toutes la même intention. A cet égard Goodman opère une distinction entre les « *one-stage art* » et « *two-stage art* ». L'architecture appartient à cette deuxième catégorie parce qu'elle se décline en deux temps : celui de la conception et celui

de la construction. Et c'est précisément pour cette raison que la notation est nécessaire et a été développée : pour assurer la transition entre ces deux temps.

Toutefois le mode de référence de l'architecture n'est pas exclusivement celui de la dénotation. Ainsi peut-on trouver pléthore de citations, comme la colonne de Filarete du palais Ca' Del Duca à Venise reprise par Bernard Tschumi au Lerner Hall de Columbia, ou par Aldo Rossi dans son opération de logements à Berlin sur la Wilhelmstrasse. L'exemplification, mode de référence utilisé lorsqu'un objet possède et réfère à quelque chose en même temps, peut également se trouver en architecture : on pensera là à certains bâtiments de Peter Zumthor qui exemplifient bien souvent les qualités du bois. En outre, la référence par le style est également identifiable dans le champs architectural : la villa Savoye en constitue un exemple parfait, en ce qu'elle est une incarnation précise des fameux cinq points de l'architecture moderne énoncés par Le Corbusier.

Je n'expliciterais ici que très brièvement les autres modes de référence analysés par Goodman. L'expression est une exemplification non littérale, donc métaphorique. L'articulation est une condition ni nécessaire ni suffisante à l'exemplification. L'allusion est un mode de référence indirect, qui, comme la métaphore, n'est pas nécessairement symétrique : plus clairement, ce n'est pas parce qu'un objet fait allusion à un autre que cet autre fait allusion au premier. L'évocation est la production d'un sentiment, d'une émotion ou d'une idée qui ne passe pas nécessairement par une relation référentielle. Enfin la variation est un mode de référence que l'on trouve essentiellement en musique, caractérisé par une modification du thème d'une mélodie tout en assurant qu'il soit reconnaissable.

Je voudrais éclaircir pour finir la confusion qu'il peut y avoir entre la référence et la citation, celle-ci relevant toujours de la première, mais la première n'étant pas nécessairement une citation. La citation est selon Antoine Compagnon un « *travail nécessaire* »²⁹³, un mécanisme littéraire fondamental, au même titre que la réécriture. « *Passage rapporté d'un auteur* »²⁹⁴, première forme d'appropriation littéraire, elle est prélevée de son con-texte et isolée, éventuellement en vue d'être déposée dans un autre.

LA QUESTION DE LA TRADUCTION

Cette partie du travail fût en premier lieu dirigée essentiellement autour de la traduction, avant que le propos se trouve élargi, on l'a dit, à d'autres « modalités de passage ». Il convient toutefois de rendre compte de ces recherches, puisque certains outils développés par les théories de la traduction serviront pour l'analyse du projet du Danteum, notre deuxième cas d'étude.

Du latin *traducere* « conduire au-delà, faire passer, traverser », le terme est d'abord utilisé dans un contexte juridique : il s'agissait de porter un individu et

²⁹³ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.37

²⁹⁴ voir « Citer », Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Culturel de la langue française, opus cit*, p. 765.

ses actions devant la justice. Il a ensuite bénéficié d'acceptions plus diversifiées comme « montrer sous un certain aspect », « incarner par des personnages » ou encore, jusqu'au XIX^{ème}, « transférer d'un lieu à un autre »²⁹⁵. Chemin faisant, le topos est devenu logos, et le terme s'est spécialisé pour revêtir le sens principal qu'on lui connaît aujourd'hui à savoir le passage d'un texte dans une autre langue. De plus, par extension, le terme s'est vu appliqué tant à l'opération qu'au résultat : le fait de traduire et le livre traduit sont tous deux réunis sous le même nom.

Dans la mesure où la traduction est conçue comme un transfert normatif d'un message d'une langue à une autre²⁹⁶, les notions de respect et de fidélité envers l'original sont cruciales. En réalité cette conception a fait l'objet de querelles à la fois théoriques et pratiques entre les traducteurs, qui n'envisagent pas tous le rapport entre « texte source » et « texte cible »²⁹⁷ de la même manière: si pour Lederer, la traduction doit permettre la restitution d'une identité de sens à travers des formes équivalentes²⁹⁸, Umberto Eco voit pour sa part la traduction comme une forme d'interprétation²⁹⁹. Il s'inscrit par là dans la continuité de Walter Benjamin qui faisait de la traduction une forme à part entière, insistant par ailleurs sur la « *tâche propre [du traducteur], distincte nettement de celle de l'écrivain* »³⁰⁰.

C'est l'introduction de la notion de rythme, comme organisation du mouvement de la parole, qui permet éventuellement de sortir de cette querelle. L'attention au rythme du texte-source permettrait de s'affranchir de ces débats sur la forme et de rendre compte non seulement de ce qui est signifié mais des mouvements de la littérature. Cette conception de la traduction s'oppose donc à une conception par le signe, qui, s'il est exclusivement considéré, mène à la fragmentation et à la discontinuité du texte-cible. Lorsque l'on constate – même à notre échelle d'écriture qui n'est que celle d'un mémoire de master en architecture – l'impact de la position d'une virgule sur le sens du texte, on ne peut qu'opiner du chef. Par ailleurs les textes bibliques³⁰¹ sont eux-mêmes organisés selon une panrythmique qui contient trois valeurs - mélodique, pausale, et sémantique – ce qui atteste de l'importance du rythme dans la fondation du livre.

On verra par ailleurs que cette notion de rythme, centrale dans les considérations d'Henri Meschonnic, sera décisive dans l'opération de traduction opérée par Giuseppe Terragni avec son projet du Dantéum.

²⁹⁵ Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Culturel de la langue française*, opus cit.

²⁹⁶ Cristina Stan, *Le problème de la composante multiculturelle dans l'œuvre de Panait Istrati : traduction, autotraduction, réécriture*, thèse sous la direction de Muguras Constantinescu, Université « Stefan cel Mare », Suceava, 2009.

²⁹⁷ Selon les expressions de Jean René Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Gallimard, 1994, p. 18.

²⁹⁸ Marianne Lederer, *Qu'est-ce-que la traductologie ?*, Artois, Artois Presses Université, 2006.

²⁹⁹ Viviana Agostini Ouafi, *La traduction littéraire, Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.

³⁰⁰ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » (1923) in *Expérience et pauvreté*, opus cit., p.124-125.

³⁰¹ Dont la première traduction fut réalisée par Saint Jérôme, par ailleurs patron des traducteurs.

Au-delà de ces considérations théoriques propre à la discipline qu'est la traduction, ce qui intéresse dans ce passage entre deux langues c'est le désir de découverte et de lien entre deux horizons culturels différents. Michel Tournier souligne aussi la nécessité de se défaire de « l'atmosphère » de la langue d'origine afin « d'évoluer en toute liberté dans la langue adoptée »³⁰². Dès lors, et dans le cadre de ce travail, l'architecte travaillant à partir d'un texte serait celui qui se saisit de cette liberté afin de renouveler son regard sur le monde et sur son activité.

L'ANALOGIE

Comme le relève Jean-Pierre Chupin dans son ouvrage dédié à la question de l'analogie³⁰³, la définition de ce processus est déjà une question théorique. C'est d'abord, selon le dictionnaire culturel de la langue française, une notion d'origine mathématique, définie alors comme une « identité de rapport entre quatre éléments ou plus, pris deux à deux »³⁰⁴. Similairement, le mot désigne dans le champ de la linguistique la ressemblance établie entre deux couples de termes.

Michel Foucault propose une définition plus poétique qui introduit la dimension d'un processus transformatif: « A mi-chemin entre identité et altérité, l'analogie fait que chaque chose n'est ni tout à fait la même ni tout à fait une autre »³⁰⁵. En ce sens, si Chupin se propose de considérer l'analogie comme matrice de l'architecture, c'est bien parce qu'elle peut s'apparenter à une forme de raisonnement, dans laquelle l'imagination convoquée et la mise en rapport est à la source d'une production de savoir. Un constat soutenu par Claude Ménéard pour qui l'analogie dépasse de loin la métaphore en ce qu'elle permet la « constitution d'un champ nouveau de connaissances »³⁰⁶. A cet égard, la tendance épistémologique autour des théories de la conception se développant à partir de la fin des années cinquante offre également une place de choix à l'analogie. En 1967 a lieu un congrès à Portsmouth qui marque un tournant important dans cette tendance du « design thinking ». Geoffrey Broadbent, l'un des premiers théoriciens de la « conception analogique », y assistera avant de développer sa méthode dans un premier ouvrage intitulé *Design Methods in Architecture*³⁰⁷. Vingt ans plus tard, il remaniera une partie de sa pensée, formulant alors ce bref résumé de sa méthode de conception : « La conception analogique reste pour l'essentiel ce qu'elle était. Il s'agit de l'utilisation d'images

³⁰² Cité sans référence par Tanel Lepsoo dans le texte d'un appel à contributions par l'université de Tartu, daté de novembre 2005, trouvé sur internet à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/actualites/theories-et-pratiques-de-la-traduction-une-approche-contrastive_12479.php

³⁰³ Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en Architecture*, inFolio, coll. Projet et théorie, Gollion, 2010

³⁰⁴ Charles Girard, article « Analogie » in Alain Rey (dir.) *Dictionnaire culturel de la langue française, opus cit*, p. 300-305.

³⁰⁵ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966, p.36.

³⁰⁶ Claude Ménéard, *Analogie et connaissance*, tome 1, Maloine, 1980, p.208.

³⁰⁷ Geoffrey Broadbent, *Design Methods in Architecture* (1969), London, Lund Humphries, 1969.

provenant de la nature, de la peinture, ou de la sculpture, de bâtiments existants et ainsi de suite ; de façon à déclencher des idées dans l'esprit du concepteur.»³⁰⁸.

L'analogie peut opérer en architecture à différents niveaux. Le premier est morphologique, ou formel. C'est le niveau le plus littéral, c'est l'architecture canard mise en évidence par Venturi et souvent confinée au seul style postmodernisme. Le second niveau est celui de l'analogie structurelle. Un exemple pourrait être celui des entrepôts Ricola, où les lignes du béton en appellent de façon confondante à la traditionnelle technique du pisé. C'est encore la colonnade de Gaudi du parc Güell, qui se base sur le schéma statique de la chaînette. Elle peut enfin être d'ordre conceptuelle. Ainsi des « textile blocks » développés par Wright dans les années 20, que l'on propose ici de relier à la théorie de Gottfried Semper.

Si John Hejduk³⁰⁹ est le premier architecte à être mentionné dans l'ouvrage de Chupin, c'est au Corbusier que l'on doit l'analogie architecturale la plus connue et répandue à ce jour à savoir celle de la machine à habiter, issue d'une comparaison entre l'automobile et l'architecture, plus précisément d'une juxtaposition entre le Parthénon et une Delage grand sport de 1921 d'une part, et du temple de Paestum avec une Humbert de 1907 d'autre part³¹⁰.

Une autre analogie fréquente est celle dressée entre les habitats du monde animal (nids, tanières, coquilles, barrages de castors...) et les maisons des hommes³¹¹. Un exemple récent et évident est celui du stade des Jeux Olympiques de Pékin conçu par Herzog & de Meuron, mais la tendance des cabanes dans les arbres n'est pas sans lien non plus avec l'idée de nid. Avec l'amélioration des connaissances scientifiques sur le corps humain, du entre autres au perfectionnement des microscopes, le métabolisme devient à son tour une analogie fréquemment employée en architecture. Ainsi le terme de cellule a maintes fois été utilisé pour décrire un minimum habitable : « *Le noyau initial de l'urbanisme est une cellule d'habitation (logis) et son insertion dans n groupe formant une unité d'habitation de grandeur efficace. Si la cellule est l'élément biologique primordial, le foyer, c'est à dire l'abri d'une famille, constitue la cellule sociale.*»³¹²

Difficile de parler d'analogie sans évoquer l'architecture des années 70 en Italie. En effet l'analogie a constitué à la fois un modèle de pensée et une méthode centrale du mouvement italien de la *Tendenza* dont Aldo Rossi était l'une des figures de proue. Le milanais a largement contribué à l'élaboration théorique et conceptuelle de l'architecture italienne. Dans *Architettura della città*, il se réfère

³⁰⁸ Geoffrey Broadbent, *Design in Architecture*, traduction de Jean-Pierre Chupin, David Fulton, Londres, 1988, p. 456-457.

³⁰⁹ John Hejduk, architecte américain, a eu une production protéiforme très étonnante. Son travail sur les masques a été étudié par Gilles Maury dans « Le Masque de Méduse. Narration, programme et utopie dans l'œuvre de John Hejduk. » in *Fiction Théorique*, Cahiers thématiques n°5, Lille, éditions de l'École d'architecture et de paysage de Lille, 2005.

³¹⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), chapitre « Des yeux qui ne voient pas », Paris, Flammarion, Champs Art, 2008.

³¹¹ A ce sujet voir Alejandro Bahamon et Patricia Perez Rumpler, *Architecture animale : Analogies entre le monde animal et l'architecture contemporaine*, Paris, L'Inédite, 2007.

³¹² *Charte d'Athènes* (1941), extrait de l'article 88, éditions de Minuit, Paris, 1957.

à la méthode structuraliste³¹³ qui lui permet de mettre au point « un programme d'analyse, une méthode qui fait ressortir les liens entre différents éléments d'une réalité ». Ce travail participe à articuler au sein d'un même système l'architecture et la ville. Trois ans après la publication d'*Architettura della Città*, Rossi envisageait l'écriture d'un nouvel ouvrage, qui aurait cette fois été entièrement dédié à l'analogie, de manière à en faire un « point nodal » à la croisée de la pratique et la théorie. L'idée de « città analoga » naît chez Rossi avec la découverte d'un tableau du Canaletto intitulé *Capriccio*, peint en 1759 [fig.12]. Il voit en ce tableau, qui juxtapose différents projets construits et non construits d'Andrea Palladio à Venise (à savoir la basilique de Vicence, le Palazzo Chiericati, et le projet pour le pont du Rialto), une « Venise analogue » où pourraient donc exister simultanément des projets réels et non réels. Lors de la biennale de Venise de 1976 Consolascio, Reichlin, Reinhardt et Rossi produisent collectivement le panneau *Città analoga* accompagné d'un manifeste éponyme. Ce dernier, de 2 mètres sur 2 mètres, deviendra l'affiche emblème de la Tendenza, très souvent reproduite, sinon entièrement par fragments. Il consiste en un collage de références et de projets construits ou non formant un ensemble complètement hétérogène, ne relevant ni du plan ni de la coupe ni même de la représentation en perspective. Ainsi par exemple sur un fragment présenté dans Lotus 13 de décembre 1976 et que reprend Chupin page 142 se trouvent juxtaposés une partie du relevé des montagnes et cols du piémont par le général Sanson, le plan de San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini, ainsi que deux projets de Rossi : celui de Gallarate et le chemin sinueux de l'hôtel de ville de Scandici.

Le procédé analogique, fondé sur l'imagination et la mémoire, consisterait selon Rossi à dévoiler de nouvelles significations à partir d'une composition relativement arbitraire qui met en relation, voire en confrontation, différentes images... de référence, bien souvent prélevées dans le magma de l'histoire architecturale. Pour autant, la « città analoga » survient dans un contexte italien de destruction des centres urbains depuis le début des années 70. Elle se veut aussi une dénonciation de ce phénomène, certes quelque peu contradictoire si l'on considère le manifeste accompagnant le panneau de 1976, qui prônait la construction d'une nouvelle ville. Toutefois, de « ville analogue », Rossi glissera peu à peu vers une « architecture analogue » ainsi que le montre l'article « *An Analogical Architecture* »³¹⁴. Dans cet article, le milanais mentionne d'ailleurs la deuxième « révélation analogique » qui l'atteignit peu après la découverte du tableau du Canaletto, et qui prend cette fois la forme d'une phrase du psychanalyste Carl Gustav Jung...

³¹³ En particulier au *Cours de linguistique générale* de Ferdinand Saussure (1916).

³¹⁴ Aldo Rossi, « *An Analogical Architecture* », in *A + U*, n°5, 1976,



fig.12

« *Analogical thinking is emotionally toned, pictorial and wordless, not discoursed, but an inner-directed rumination on materials belonging to the past.* »³¹⁵

En réalité je pense que cette phrase permet à Rossi de justifier son utilisation fragmentaire de l'Histoire. Celle-ci devient une sorte de composition d'objets affectifs individuels, susceptibles d'être remobilisés par la pratique imaginaire du projet d'architecture. On touche là à l'entremêlement, voire à la confusion, entre une volonté de théorisation et des aspects bien plus introspectifs et intimes.

Ceci étant, toute métamorphose n'est-elle pas une façon de concilier une recherche intuitive, toute personnelle, et un désir de rationalité, voire, puisque nous sommes dans le champ psychanalytique, un principe de réalité ? C'est ce que je me propose désormais d'éclaircir avec les trois études de cas choisies pour cette dernière partie.

NOTA BENE

Les études de cas qui vont suivre ont été sélectionnées pour illustrer certaines modalités de passage que nous évoquions précédemment, à savoir la citation, la traduction, et ce qu'on appellera pour le moment l'allusion. Elles présentaient toutes trois une documentation suffisante, faisant l'objet d'ouvrages et d'articles, à l'inverse d'autres cas rencontrés au cours de mes recherches³¹⁶. Par ailleurs, j'admet que chaque cas qui va suivre revêt à mes yeux une certaine dimension affective. Ainsi, il m'importait de pouvoir parler du lien entre littérature et paysage, que j'ai eu l'occasion d'étudier lors de ma licence effectuée au sein de l'école d'architecture et de paysage de Lille : d'où mon choix d'étudier le jardin d'Ermenonville. Le Danteum ensuite, m'a permis de me replonger dans des ouvrages en italien et de ranimer des souvenirs de cours d'histoire de l'architecture suivis lors de mon année à La Sapienza de Rome. Enfin, si je n'avais jamais entendu parler du travail de Jacques Hondelatte avant le début de mes recherches, j'ai été profondément impressionnée par cette « rencontre » et certains de ses projets à la charge poétique indéniable.

³¹⁵ Carl Gustav Jung, *The Freud/Jung letters : the correspondance between Sigmund Freud and C.G. Jung*, édité par William McGuire, Princeton, New Jersey, 1974.

J'ai trouvé cette citation retranscrite dans les notes de bas de page de l'article de Jean-Pierre Chupin « Une intuition théorique à l'état de légende : la *Citta analoga* d'Aldo Rossi », in *Fiction Théorique*, (opus cit.). On ne sait si Rossi l'a lue dans l'ouvrage édité par McGuire, ou par un autre intermédiaire, toujours est-il que Chupin relève dans le journal personnel de Rossi (les « *quaderni azzuri* », n°18) une traduction italienne de cette phrase, qu'il citera de nouveau dans le cadre de l'entretien qu'il donne à *A + U* (op. cit.)

³¹⁶ On peut facilement trouver des architectes qui revendiquent de s'inspirer de certains auteurs ou de certaines œuvres. Il est rare toutefois que cette « inspiration » dépasse la simple anecdote.

LE JARDIN D'ERMENONVILLE

Le domaine d'Ermenonville se trouve dans l'Oise, en Picardie à quatorze kilomètres de la ville de Senlis et à une petite heure de voiture de Paris. Le marquis René-Louis de Girardin, un « foutu original »³¹⁷, en hérite en 1762, et s'y installe en 1766 après avoir passé sept ans à Lunéville en tant que capitaine des corps au service du duc de Lorraine. C'est là-bas qu'il découvre l'art des jardins, à travers le jardin du château, réaménagé par Emmanuel Héré. Le marquis, qui a reçu une formation militaire, est un humaniste : il voyage en Italie, en Allemagne et en Angleterre. C'est outre-manche qu'il visite les fameux jardins de Stowe³¹⁸ et la « *ferme ornée* » de la famille Leasowes, œuvre du poète William Shenstone, esthète des jardins³¹⁹. Ce dernier l'inspirera particulièrement dans son entreprise de transformation du domaine très marécageux d'Ermenonville en jardin paysager. Voici à ce sujet comment est décrit le domaine d'Ermenonville avant l'intervention du marquis :

*« un marais remplissait la vallée dans toute son étendue jusqu'au pied des côtes sablonneuses du levant ; la gauche était entièrement boisée ; on voyait en face du château quatre petits carrés entourés d'arbres taillés en boule et, au milieu de ce parterre, un bassin avec un jet d'eau. »*³²⁰

Cette situation d'humidité a permis de façonner le parc, qui, comme tout paysage en réalité, n'a rien d'une nature originelle: le relief du domaine est tout à fait artificiel, constitué de la terre excavée au cours du terrassement et du creusement de l'étang. Cet étang et le travail de drainage des eaux a permis d'assécher le marécage et de créer le plan d'eau situé sous les fenêtres du château, ainsi que d'en rediriger une partie vers la Launette, rivière serpentant non loin.

Aujourd'hui, le domaine de 357 hectares et le château sont tous deux classés aux monuments historiques, et l'on doit leur survie à un décret d'un certain André Malraux. Le jardin, labellisé centre culturel de rencontre (des résidences d'artistes y sont organisées ainsi que des expositions) est connu sous le nom de parc Jean-Jacques Rousseau. C'est que le philosophe, parmi les premiers à discuter des vertus et bénéfices de la promenade³²¹, et ennemi de la royauté, contribue grandement à la postérité du domaine d'Ermenonville. En effet, le marquis de Girardin, grand lecteur du genevois, était très proche du philosophe. Cela se traduit à deux égards : d'une part il s'inspire du jardin dit « de l'Elysée »

³¹⁷ C'est ainsi que le définissait Napoléon Bonaparte, selon Michael Jakob, *Ermenonville*, Besançon, L'imprimeur, 2002, p.6.

³¹⁸ En partie conçus par William Kent puis par Lancelot 'Capability' Brown.

³¹⁹ Michel H. Conan, « Postface », in R-L. de Girardin, *opus cit.*, p.207. Il nous dit que le poète idyllique Shenstone (1714-1763) est passé à la postérité pour son jardin plus que pour ses poèmes.

³²⁰ Stanislas Cécile Xavier Louis vicomte d'Ermenonville, *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville* (1811), Paris, éditions du Champ urbain, 1979, p.132. A partir d'ici je citerai cet ouvrage ainsi : la *Promenade*.

³²¹ Depuis, nombreux sont ceux à avoir écrit sur la marche, comme Karl Gottlieb Schelle ou plus récemment le philosophe Frédéric Gros.

décrit dans *La Nouvelle Héloïse*³²² ainsi que des théories de *L'Emile*³²³, d'autre part il l'invite à plusieurs reprises à séjourner au domaine. Le philosophe finit par s'y installer le 20 avril 1778, et c'est à Ermenonville qu'il passe les derniers mois de sa vie : le 2 juillet, il y décède au retour d'une de ses promenades... de rêveur solitaire. Il est inhumé sur place dans un tombeau que le marquis de Girardin fit élever, avant que sa dépouille ne soit transférée au Panthéon en 1794.

A la fois maître d'œuvre et d'ouvrage de son jardin, le marquis de Girardin était un homme des lumières : il s'adonnait à la peinture (des tableaux « pittoresques ») à la musique, et bien entendu lisait énormément, notamment de la poésie antique ou certains de ses contemporains comme John Milton. Il retranscrit son amour de la poésie dans son « jardin philosophique » d'Ermenonville, expérience à partir de laquelle il rédigea *De la composition des paysages*, petit traité publié en 1777 suite à la fin des travaux d'aménagement de son domaine. Dans son livre dédié à Ermenonville, Michael Jakob décrit le jardin et le domaine comme « un projet de « *Gesamtkunstwerk* », de vie et de société, une expérience esthétique »³²⁴ : en somme, une tentative d'alliance voire de fusion entre une théorie, une pensée, et une réalité. Le marquis de Girardin était un noble en faveur de la Révolution, ce qui lui valut quelques problèmes avec la royauté avant 1789. A Ermenonville « *maîtres et valets étaient vêtis de la même façon* »³²⁵ et les jardins étaient publics, le marquis organisait des concours et des fêtes pour les villageois, et avait des invités de marque comme Benjamin Franklin.

Cherchant à traduire de nouveaux rapports entre l'homme et la nature, le marquis de Girardin sera entouré des peintres Hubert Robert et Meyer, d'un maître jardinier écossais et deux cents jardiniers britanniques³²⁶. Les travaux du parc, divisé en trois parties que sont le petit parc au nord du château, le grand parc au sud et le Désert à l'Ouest [fig.13], prennent fin en 1775.

La réédition du traité du marquis est suivie de *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, publiée pour la première fois en 1811 et dont la paternité fait débat. Fréquemment attribué à l'auteur des gravures, Jean Mériqot, le catalogue de la Bibliothèque Nationale et Gérard Blanchard³²⁷ l'attribuent en revanche à Stanislas Cécile Xavier Louis vicomte d'Ermenonville, comte de Girardin, et fils aîné de René-Louis. La *Promenade* se présente comme un guide à

³²² Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse* (1761), Paris, LGF, coll. Classiques, 2002. Le jardin de l'Élysée à Clarens, domaine où vit l'héroïne Julie, est décrit comme une sorte de « bout du monde ». Il est encore visitable de nos jours.

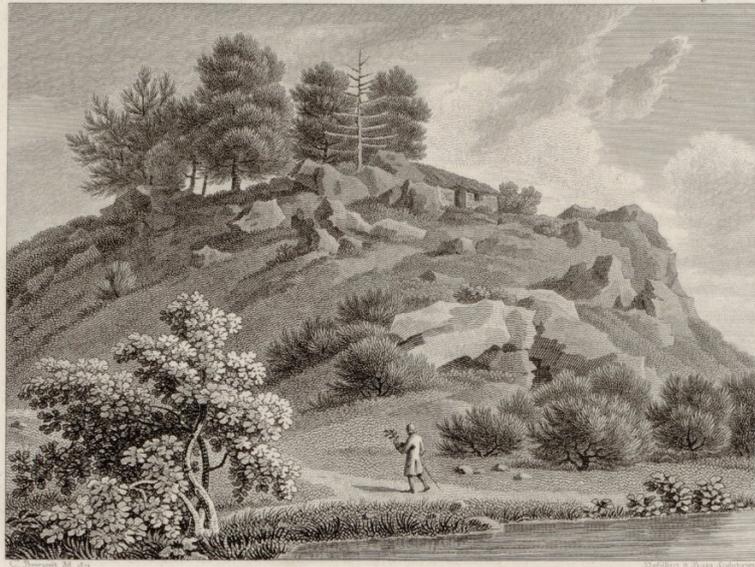
³²³ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Éducation* (1762), Paris, Flammarion, coll. GF. 2009, sorte de traité dans lequel le philosophe présente les étapes d'une éducation idéale, qui à bien des égards va à l'encontre des conceptions religieuses, vers une amélioration de l'état civil qu'il avait déjà traité dans son *Contrat social*. Le livre sera censuré par la royauté.

³²⁴ Michael Jakob, *Ermenonville*, Besançon, L'Imprimeur, 2002, p.5. Le terme teuton signifie « œuvre d'art totale ».

³²⁵ Michel H. Conan, « Postface », in R-L. de Girardin, *opus cit.*, p. 342.

³²⁶ Selon le dépliant de présentation du domaine.

³²⁷ Gérard Blanchard, « Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin », in *Communication et langages*, n°50, 1981, p. 71-87.



VUE DU DÉSERT, A ERMENONVILLE.

fig.13

destination des visiteurs du domaine, qui était divisé en trois sites que sont « la prairie », le « parc » et le « désert ». En ce sens, l'auteur s'adresse aux lecteurs et prodigue ses conseils (« laissez sur la droite le sentier qui monte à l'ermitage »), décrit les lieux, nous dit où s'arrêter pour contempler les paysages : « dans les points de vue intéressants, on trouve toujours des bancs ».

Tout le jardin est conçu autour de la notion de parcours et de « tableaux » : c'est un labyrinthe de chemins et sentiers qui mène le visiteur à travers différents paysages et « atmosphères », lui proposant une succession de points de vue. C'est là l'application directe de ce qu'écrivait le marquis dans son petit traité : « la vue, le plus vagabond de tous les sens, a besoin d'être fixée pour jouir avec plaisir et sans lassitude. »³²⁸. Ces points de vue sont de trois sortes : « à perte de vue », « de grands ensembles », et « de détails », comme autant de différents cadrages, de focales, qui soustraient de la nature un fragment de « pays »³²⁹.

Historiquement, la notion de paysage est effectivement étroitement liée à la question de la vue, de l'œil, et du cadrage : le terme même provient d'un glissement de sens, puisqu'il désignait non pas le paysage réel mais sa représentation picturale. Ce qui explique également l'emploi du qualificatif « pittoresque » de la même racine étymologique que « pittore », le peintre. A fortiori le qualificatif « pittoresque » dérive du « pittoresco » italien, qui n'était autre que l'arrière-plan des madones du Titien, un fond composé d'éléments naturels : arbres, collines... horizon [fig.14]. C'est a posteriori que la notion de paysage est en quelque sorte reprojetée sur la nature, sur le territoire réel... Comme si c'était à la nature de venir imiter l'art, théorie que ne rejetait pas Oscar Wilde par ailleurs. A ce sujet, Paolo d'Angelo synthétise une idée d'Ernst Gombrich ainsi :

« *Si deve rovesciare l'idea che l'arte tragga ispirazione della natura nell'idea opposta, che è la pittura a insegnarci cosa vedere nella natura.* »³³⁰

Ainsi, le paysage serait une nature observée et vécue selon un prisme esthétique³³¹... Pour autant, on peut se demander si la seule manière de regarder un paysage soit celle de le considérer comme un tableau ? A cet égard, Federico Ferrari dénonce « l'hégémonie du visuel dans la structuration du territoire [...] la manière dont l'œil est devenu de plus en plus l'outil majeur de toute représentation – et donc de conception – du territoire »³³².

Toujours est-il qu'au XVII^{ème}, pour cet humaniste pré-romantique qu'était notre marquis, c'est une cette conception picturale du paysage inverse à celles des anglais. Si ceux-ci souhaitaient « faire des paysages qui ressemblent à des

³²⁸ René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Paris, éditions du Champ urbain, 1979, p.52.

³²⁹ Jean-Pierre Le Dantec, *Poétique des jardins*, Arles, Actes Sud, coll. Essai, 2011, p.70.

³³⁰ « Cette idée selon laquelle l'art tirerait son inspiration de la nature, il nous faudrait la renverser, car c'est précisément l'art pictural qui nous éduque à porter notre regard sur la nature. » (traduction personnelle). Paolo d'Angelo, *Filosofia del Paesaggio*, Quodlibet, 2014, p.19. Il condense par ces mots une idée d'Ernst Gombrich que l'on peut retrouver dans son essai *La théorie de l'art à la Renaissance et l'origine du paysage*.

³³¹ Une thèse également défendue par Joachim Ritter, dans son ouvrage *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*.

³³² Federico Ferrari, *Paysages réactionnaires, Petit essai contre la nostalgie de la nature*, Paris, Eterotopia, 2016, p.6.



fig.14

peinture », le marquis de Girardin se propose de créer un art du paysage dont les cadrages et points de vue pourraient à son tour inspirer les peintres³³³. qui prévaut, fortement influencée par les peintures de la renaissance usant de la technique du *sfumato*. Girardin valorisera pour Ermenonville cette esthétique, tout imprégné de ses visites des jardins anglais, récusant peu de temps avant la révolution les diktats de la rigoureuse géométrie, de la symétrie et des royales lignes de fuite d'un Le Nôtre. Pour autant, il ne s'agit pas là de tomber dans le poncif entre la naturalité du jardin à l'anglaise (quelle serait cette « nature » qui coûterait donc aussi cher ?) versus l'artificialité du jardin à la française : quoi qu'il en soit, ces deux types de jardins restent une production de l'homme.

Dans tout cela, où se trouve la littérature ? Pourquoi ce jardin d'un noble humaniste a-t-il sa place dans ce mémoire ?

UN POÈME SPATIAL

Il se trouve qu'au delà du jardin, et certes des liens avec la personne de Rousseau, Ermenonville se présente à maints égards comme un poème en espace, comme une spatialisation de la littérature. Celle-ci s'opère par plusieurs dispositifs : pierres et rochers incisés, troncs d'arbres gravés, stèles, fabriques, auxquelles le marquis consacre d'ailleurs tout un chapitre de son traité et sur lesquelles je reviendrai plus tard. Ces « *réminiscences littéraires* »³³⁴ disséminées à travers le jardin font de ce dernier un sorte d'intertexte, en mouvement, créé pour être vécu.

Ce vécu s'opère par la marche. J'évoquais tantôt le lacs de chemin qui compose le parc : les différents parcours possibles à travers les différents « tableaux » sont en réalité autant de lectures différentes que l'on peut avoir du jardin. Ainsi Ermenonville est autant fait pour être arpenté, regardé, que lu, et relu. En ce sens d'ailleurs le parc est presque un « *antiparcours* »³³⁵ ... C'est précisément pour cela que j'ai décidé de ne pas présenter de plan du domaine, que l'on peut pourtant trouver en très bonne qualité sur Gallica. En effet, ce plan n'est qu'une fixation des chemins et balises, sur lequel ne figurent ni les vers ni les hommages ni les inscriptions diverses qui constellent le jardin. En somme, un plan d'Ermenonville ne peut être qu'une approximation, ne rendant en rien compte d'un espace qui n'est de toute façon pas objectivable. Et pour cause, puisque toutes les citations et extraits que l'on retrouve restent le choix d'un seul individu, le marquis de Girardin. Par ces choix, le marquis spatialise son référentiel personnel d'auteurs, qu'il partage ceci dit avec nombre d'autres humanistes.

Ces références littéraires contribuent à créer des « atmosphères »³³⁶ et espaces symboliques, à l'instar de l'île du peuplier qui devient l'île du mort, « *refuge*

³³³ Michel H. Conan, « Postface », in R-L. de Girardin, *opus cit.*, p. 329.

³³⁴ Michael Jakob, *opus cit.*, p.7.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ J'ai préféré ce terme à celui d'ambiance. La réplique d'Arlety dans *Hôtel du Nord* de Marcel Carné n'est pas étrangère à ce choix... « *Atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère !?* ».

ultime au sein de l'eau dormante »³³⁷ de Jean-Jacques Rousseau. D'ailleurs, chaque lieu ou bulle porte son propre nom, comme le montre Stanislas de Girardin dans *Promenade ou itinéraire*. Le désert, le théâtre de verdure, la grotte des naïades, la prairie arcadienne³³⁸ : comme pour tenter de faire du rêve bucolique, de la fiction, une réalité.

Ces petits territoires sont accompagnés de « fabriques »: le temple de la philosophie Moderne dédié à Montaigne [fig.15], le moulin « à l'italienne », l'ermitage, une petite chaumière, un autre temple « construit d'après celui de Tivoli », une obélisque, la tour de la Belle Gabrielle « bâtiment gothique dominé par une vieille tour d'un bon style », le tombeau de Rousseau, l'Autel de l'Amitié, la cabane perchée sur un promontoire rocheux et celle de Philémon et Baucis, la « grotte verte », le tombeau de Laure, la maison du vigneron, la maisonnette de Jean-Jacques.... Pléthore de lieux et de petites constructions, qui amènent Michael Jakob à considérer Ermenonville comme l'un des premiers parcs thématiques. A l'origine, le terme de fabrique désignait les édifices qui ornaient les vues de la peinture de paysages. Elles sont définies par Jean-Marie Morel comme « tous les bâtiments d'effet et toutes les constructions que l'industrie humaine ajoute à la Nature, pour l'embellissement des jardins. »³³⁹. Ces balises aux toponymes bien choisis, autour desquelles se forment différentes atmosphères, marquent des nœuds dans le réseau de sentiers et de chemins de ce jardin semblant être fait pour l'errance et la rêverie.

Toute une mythologie se déploie ainsi, le jardin devient un condensé d'espaces-temps, et chaque lieu celui d'une réminiscence particulière. N'est-ce pas là sa fonction première, déjà identifiée par la civilisation perse et qui divisait les jardins en « quatre parties du monde » pour en faire une sorte de microcosme ? D'ailleurs reproduit sur leurs fameux tapis : « le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. »³⁴⁰. De nos jours, le jardin planétaire de Gilles Clément perpétue lui aussi à sa façon cette tradition.

Je me propose maintenant d'observer d'un peu plus près qui sont ces auteurs à qui le marquis rend hommage, et qui font pour lui, de toute évidence, figure d'autorité. Pour ce faire, je vais suivre l'itinéraire déjà emprunté par Stanislas de Girardin lorsqu'il écrit son « guide » à l'attention du visiteur, et réutiliser les traductions qu'il fait des vers lorsqu'il y a lieu.

³³⁷ Gérard Blanchard, *opus cit.*, p.85.

³³⁸ *L'Arcadie* est d'abord un poème de Jacopo Sannazaro, publié à Naples par Pietro Summonte en 1504. On peut lire ce texte original sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58945c>. On sait aussi que ce poème inspira maints tableaux de Claude Le Lorrain (exposition *Claude le lorrain, le dessinateur face à la nature*, du 21 avril au 18 juillet 2011 au musée du Louvre).

³³⁹ Une définition proposée par Jean-Marie Morel dans *La théorie des jardins* en 1776, cité par Gérard Blanchard *opus cit.* p.80. Il collabora avec René-Louis de Girardin, sans que l'on sache précisément l'étendue de son rôle dans la conception du parc.

³⁴⁰ Michel Foucault, *Des espaces autres* (conférence de 1967) cité in Jean-Pierre Le Dantec, *Poétique des Jardins*, Arles, Actes Sud, 2011, p.13-14.



fig.15

Ainsi le premier vers que l'on rencontre (à condition de pénétrer par l'entrée du parc), est attribué à Horace, et sert d'annonce, un peu à la manière d'une mise en condition :

« *Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbes* »

« *Les favoris des Muses aiment les bois, et fuient les cités* »

Les favoris n'étant autres que les poètes, je vois là pour ma part une invitation aux poètes passés et présents à entrer dans le jardin. Un peu plus loin, « *au niveau du pont avant la barrière* », l'on retrouve deux citations respectivement de Montaigne et de Piron, auteur des Lumières contemporain de Rousseau et du marquis. Une fois arrivés au bord de l'eau, l'on retrouve sur une pierre une citation du poète anglais William Shenstone qu'admirait Girardin. En rejoignant la grotte, l'on tombe cette fois sur un vers de Virgile, qui fait cette fois office de « légende » à la situation et à la vue qui se présente au visiteur :

« *Speluncoe, vivique lacus, hic frigida Tempe* »

« *Des grottes, des lacs d'une eau vive, et la fraîcheur de la vallée de Tempé* »

Non loin de là Virgile à nouveau en un éclair de romantisme (bien que ce ne soit pas encore l'heure) :

« *Omnia junxit amor* »

« *L'amour a tout unit* »

On retrouve une troisième fois le poète romain un peu plus loin sur le fronton de la porte du temple de la Philosophie Moderne, avec une citation qui sonne comme un slogan de la philosophie de Lumières :

« *Rerum conoscere causas* »

« *Connaître le principe des choses* »

Cette fabrique très particulière est composée de six fausses colonnes d'ordre toscan, chacune dédiée à un homme « *utile à ses semblables par ses écrits ou découvertes* » et gravée d'un mot lié à chacun, à savoir :

Descartes, « *Nul vide dans la nature* » ; Montesquieu, « *la Justice* » ; Newton « *Lucem* » ; Penn « *L'Humanité* » ; Rousseau « *la Nature* » ; et enfin Voltaire, « *le Ridicule* ».

L'on trouve ce même Voltaire à l'autel de l'Amitié, gravé de ce quatrain :

« *Il faut penser, sans quoi l'homme devient,
Malgré son âme, un vrai cheval de somme :
Il faut aimer, c'est ce qui nous soutient ;
Qui n'aime rien, n'est pas digne d'être homme.* »

Voilà un aperçu non exhaustif des auteurs et des types de citations que l'on retrouve à Ermenonville, semés par le marquis de Girardin dans son parc. Sur un

banc, une pierre, au-dessus de la grotte, dans un abri sous un rocher, sur un arbre isolé... Ces phrases et ces vers constituent ce qu'il nomme des « *points de vue de détail* »... Tentons donc de voir un peu plus en détail la façon dont elles se matérialisent.

A PROPOS DES INCISIONS DANS LA MATIERE

Dans son article Gérard Blanchard pose la question de la façon dont ces inscriptions ont été pensées et faites. Tout comme les auteurs des dessins de bisons sur les parois rupestres il y a de cela des milliers d'années, le graveur d'Ermenonville est anonyme. Aujourd'hui à demi effacées, les inscriptions « *que la maladresse du ciseau du graveur a légèrement empâtée* » témoignent aussi de la difficulté à inciser les calcaires d'Ermenonville³⁴¹. A cet égard Blanchard parle par exemple de l'impossibilité de graver en caractère typographique Didot dont les déliés « *sont très délicats à exécuter* »³⁴².

Toutefois les inscriptions, ou du moins une partie, semblent avoir été précisément pensées ainsi que l'atteste le modèle issu de Nicolas Harley, secrétaire du marquis, où figurent encore les marques pour mesurer le milieu des lignes et les centrer lors de leur « mise en pierre ». Une mise en page sur des pages de pierre ensuite mises en espace, pour des citations qui évoquent à Bernardin de Saint Pierre le surgissement d'« *une voix humaine* »³⁴³. Ainsi, plus que de simples légendes, ou intertextes, on peut voir ces inscriptions comme des interpellations, qui prennent le visiteur pour un interlocuteur, fût-il distant de centaines d'années.

D'ailleurs, ces résurgences montrent aussi une volonté de faire perdurer la pensée de ces auteurs face au temps et à la ruine.

En réalité, Ermenonville n'est certes pas le premier jardin à être conçu comme un « *paradis de la mémoire* », c'était déjà le cas de nombreux autres jardins italiens de la Renaissance jusqu'au premier Baroque³⁴⁴.

LA LITTÉRATURE AU JARDIN : HOMMAGES ET MEMOIRE.

Il est désormais acquis que le territoire peut être lu comme un palimpseste³⁴⁵, accumulant les traces du passé, constituant une stratification de temps historiques et d'évènements.

De manière analogue, l'écriture et sa formalisation au sein d'un livre est un moyen d'inscrire une pensée et son auteur dans le « *régime d'historicité* »³⁴⁶

³⁴¹ Gérard Blanchard, *opus cit.*, p.86

³⁴² Ibid.

³⁴³ Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*, cité par Gérard Blanchard, *opus cit.*, p.84

³⁴⁴ Jean-Pierre Le Dantec, *opus cit.*, p.171.

³⁴⁵ André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste*, Besançon, L'Imprimeur, 2001.

propre à la littérature, les pierres et autres supports gravées d'Ermenonville contribuent aussi à prolonger la mémoire. D'une part, elles permettent de rendre hommage aux hommes, illustres penseurs, poètes ou moins connus, d'autre part elles font de tout le jardin un lieu de mémoire [fig.16].

On l'a vu, et on le voit je pense aussi dans ce travail : citer, c'est rendre vivant, c'est réactualiser un auteur et sa pensée. Pour autant, et fort paradoxalement, ces gravures jouent aussi comme des *memento mori*, puisqu'elles témoignent *de facto* de la mort, de l'absence même de ceux qui sont à l'origine de ces paroles que le visiteur d'Ermenonville découvre à chaque coin de taillis. Cela semble particulièrement évident sur le tombeau de Rousseau, où l'on peut lire :

« *Vitam impendere vero* »

« *Consacrer sa vie à la vérité* »

Mais même les plus petits rochers incisés gravés portent cette finitude, d'autant plus que certains ne manquent pas de rappeler des stèles funéraires. A ce sujet, Gérard Blanchard va plus loin dans ce sens en mettant en évidence la ressemblance épigraphique entre les inscriptions des tombes du cimetière d'Ermenonville et les inscriptions qui jalonnent le parc : « *Il s'agit d'une majuscule XVIII* (qui accentue la différence entre ses pleins et ses déliés). Majuscule d'inscription qui continue le modèle romain (des lettres de la colonne Trajane, par exemple)* »³⁴⁷.

Michael Jakob évoque également la présence de la mort, presque comme étant indissociable du jardin d'Ermenonville : il évoque les stèles, la grotte des ossements, et bien sûr les tombeaux³⁴⁸. Car Rousseau n'est pas le seul mort d'Ermenonville : le peintre George Frédéric Meyer, ami du marquis, bénéficie lui aussi d'un petit monument mortuaire personnel. D'ailleurs, en se replongeant dans la *Promenade* de Stanislas de Girardin, on retrouve trois autres lieux mortuaires que sont le « tombeau de Laure », agrémenté de deux vers de Pétrarque ; le monument au jeune homme inconnu qui, avant son suicide, aurait formulé le vœu d'être enterré à proximité de la dépouille de Rousseau; et le caveau des ossements, dont Stanislas de Girardin nous dit qu'ils sont ceux de personnes « massacrées », mais à propos desquels je n'ai pas récolté d'autres informations.

En réalité, pour Jakob la mort de Rousseau à Ermenonville signe la mort du parc, devenu tout entier sa dernière demeure terrestre. En ce sens, l'imaginaire, comme les images – gravures, puis photographies – du jardin se réduisent peu à peu à cette image du tombeau de Rousseau vu depuis le banc sur lequel Danton, Bonaparte, Châteaubriand, Gérard de Nerval s'assièrent pour rendre hommage au promeneur solitaire.

³⁴⁶ François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XX^{ème} siècle, 2003. L'historien définit le régime d'historicité comme « simple outil » (p.26) qui « joue sur plusieurs temps en instaurant un va et vient entre le présent et le passé, ou mieux, des passés. » (p.27)

³⁴⁷ Gérard Blanchard, *opus cit.*, p.84.

³⁴⁸ Michael Jakob, *opus cit.*, p.12.



fig.16

Cette considération de la mort du parc se tient intellectuellement et symboliquement parlant, toutefois, je voudrais relever qu'elle n'adhère en rien à mon ressenti du lieu... Le vivant du parc est dans la sève des platanes, le claquement sec du bec du geai contre l'écorce, le fourmillement discret des insectes, la « liquidité »³⁴⁹ gargouillante de l'eau et les humidités du sous-bois.

Si les jardins baroques et renaissants comportaient cette dimension mémorielle, il en va de même de *Little Sparta*, lieu de vie de l'artiste écossais Ian Hamilton Finlay. Acquis pour une bouchée de pain en 1966 par Finlay et sa compagne Sue, le domaine de Stonypath se situe dans la région des Southern Uplands à une cinquantaine de kilomètres d'Édimbourg. Les tourtereaux en font leur lieu de vie, qui se constitue petit à petit comme un microcosme poétique mais aussi théorique, en cela dans la parfaite continuité d'Ermenonville. L'autodidacte qu'est Finlay n'en fait pas un jardin de sculptures, mais le transforme à coups de citations de poèmes latins gravées dans la pierre (les *Métamorphoses* d'Ovide), d'allusions mythologiques, ou encore de clin d'œil à d'autres artistes (notamment à Duchamp). Tout comme Girardin, il s'inspire de Rousseau, en référence auquel il recrée un petit *hortus conclusus*³⁵⁰ qu'il nomme « Jardin de Julie », du nom de l'héroïne de *La nouvelle Héloïse*³⁵¹.

La présence de l'écriture gravée est revendiquée artistique, la spatialisation vaut symbole, et fait très souvent référence à un événement historique. En réalité Finlay, décédé en 2006, a beaucoup travaillé sur les guerres, ce qui était probablement une façon de sublimer son expérience de sergent en Allemagne pendant la seconde guerre mondiale. Ainsi, contrairement cette fois à Ermenonville, son jardin n'est pas le lieu d'une retraite imaginative pour rêverie solitaire. S'y déroulera un simulacre de bataille connu comme « bataille de Little Sparta » contre un huissier venu récupérer des œuvres de l'artiste qui ne voulait pas accepter de payer un impôt de galerie d'art pour le « temple » où il présentait ses créations. Médiatisée et retransmise par des journalistes cette bataille ironique se solda par la « victoire » de Finlay, puisque l'huissier s'en retourna bredouille. En somme, qu'il s'agisse de la présence de la mort égrenée par le marquis de Girardin comme autant de petits cailloux blancs, ou des chars d'assauts miniature de Finlay, à Little Sparta et Ermenonville « *la part inquiète de l'homme s'y contemple.* »³⁵².

Et c'est encore un autre « régime d'historicité » qui est atteint par l'inscription des signes humains dans la matière même, matière certes soumise à une érosion mais dont la résonance temporelle est sans doute encore moins appréhendable que celle de la littérature..

³⁴⁹ Ce mot est de Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Librairie Générale Française, 1993.

³⁵⁰ Cette expression latine désigne les jardins du moyen-âge, généralement présents dans les monastères, qui étaient fermés par quatre murs puisqu'ils se situaient à l'intérieur de l'enceinte du lieu (monastère ou ferme fortifiée). C'est une forme que l'on retrouve beaucoup en Espagne ainsi qu'en Orient et dans les pays arabes.

³⁵¹ Jean-Jacques Rousseau, *opus cit.*

³⁵² Franck Rambert, *Jardins de guerre*, Genève, Metis Presses, 2014.

CONCLUSION

Il serait malhonnête de ma part de faire comme si le jardin d'Ermenonville relevait du champ de l'architecture. D'une part il s'agit d'un jardin, d'autre part le marquis de Girardin n'était pas architecte, et je ne m'évertuerai pas à défendre le contraire. Pour autant, il me semblait être un cas d'étude intéressant et suffisamment documenté pour parler de cette modalité de passage précédemment identifiée qu'est la citation.

Par ailleurs, le positionnement du marquis relevait tout à fait d'une position de maître d'œuvre : « *il dessina lui-même un grand nombre d'ébauches* », choisissait les essences, portait son attention au détail de « mise en pierre » des gravures, et élaborait son traité à partir de son expérience. A ce titre Michel Conan pense que « *la démarche paysagère proposée aujourd'hui aux architectes et aux paysagistes par Bernard Lassus peut être entendue comme un écho, à deux siècles de distance, de l'oeuvre de René-Louis de Girardin* »³⁵³.

Revenons un moment sur ces inscriptions qui forment un réseau de fragments de textualités au sein du jardin. Peut-on à leur sujet s'aventurer à parler de relation intertextuelle? Comme nous l'avons vu en présentant la théorie genettienne, l'intertextualité est le premier des modes de relations identifiés au sein de la transtextualité. Si l'on s'en tient à sa plus simple définition comme étant une relation de « *coprésence entre deux ou plusieurs textes* »³⁵⁴, alors oui, le jardin d'Ermenonville forme bel et bien un intertexte parcourable.

Pour autant, dire de ce jardin qu'il est un livre ouvert me semble excessif, car c'est un texte fragmenté et épars, qui ne présente pas de continuité narrative... Je me prends dès lors à rêver d'un jardin semé de pierres gravées qui, lues dans un certain ordre – voire, dans plusieurs ordres ! – constituerait véritablement différents récits...

Toujours est-il qu'à travers cette opération de dissémination textuelle le marquis a constitué son jardin en paysage, rassemblant histoire humaine, activités, et réalités vivantes du jardin. Ainsi la citation, la référence à la littérature et aux auteurs contribue à faire du visiteur, et anciennement, des habitants, un « *homme-habitant* »³⁵⁵, qui investit l'espace de sens et d'appropriation, faisant du jardin sa demeure... Mais d'ailleurs, dans la Bible, le jardin n'est-il pas la première demeure de l'homme ?

Par ailleurs, la coexistence entre nature et art (ici, la littérature) – théorisée bien après Girardin par Alain Roger³⁵⁶ – contribue à la constitution d'une « *terza natura* »³⁵⁷ (troisième nature) qui convoque le « *corps kinesthésique tout entier* »³⁵⁸. Je me pose toutefois la question du caractère de cette coexistence. A

³⁵³ Michel H. Conan, *opus cit.*, p. 250

³⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, *opus cit.*, p. 8.

³⁵⁵ Maurice Le Lannou, *La Géographie humaine* (1949), Paris, Flammarion.

³⁵⁶ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

³⁵⁷ Jacopo Bonfadio, cité in Le Dantec, *opus cit.*

³⁵⁸ Jean-Pierre Le Dantec, *opus cit.*, p.165

Ermenonville, les fabriques, les stèles et les pierres comme autant d'objets « artialisés » sont en réalité des « *simulacres* »³⁵⁹ : des « faux », qui valent pour la légende créée à partir d'elles, la fiction qui en découle, l'imaginaire déclenché. Et je pense que le marquis de Girardin jouait avec ironie de cette fausseté, de cette artificialité, comme en témoignent deux citations respectivement sur le tronc et la base d'une colonne brisée – ruine factice – située non loin du « temple de la Philosophie Moderne » :

« *Qui l'achèvera ?* »

et ...

« *Falsum stare non potest* »

« *le faux ne saurait subsister* »

Puisque l'on retrouvera cette idée de mythe chez Hondelatte, c'est à se demander si la matérialisation de la littérature n'est pas qu'une tentative d'émerveillement et de détournement du réel, par laquelle on tenterait de faire en sorte que l'immatériel bascule dans la réalité. En ce sens ce jardin est une hétérotopie. Celle-ci serait alors une condition essentielle à « l'habiter poétique »³⁶⁰ ?

Protocole n°4 : Faire un pique-nique à Ermenonville.

³⁵⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

³⁶⁰ Hölderlin. Vers connu pour avoir été repris notamment par Heidegger.

Lorsqu'on en vient à parler de la traduction d'une œuvre de littérature en architecture le projet du Danteum de Giuseppe Terragni et Pietro Lingeri est, je pense, incontournable, bien qu'il soit resté de papier. Car le Danteum, c'est le projet de traduire en architecture *La Divine Comédie*, poème majeur de la langue italienne écrit par Dante Alighieri au XIII^{ème} siècle³⁶¹. Ce cas d'étude va donc me permettre d'évaluer l'impact d'un véritable mythe littéraire dans le processus de conception d'un espace.

Pour ce faire, il me semble nécessaire de fournir un bref aperçu du contexte dans lequel se développe ce projet, dont l'idée émerge un an avant le début de la seconde Guerre dans l'esprit de l'avocat milanais Rino Valdamari. Cet homme, directeur de l'*Accademia di Brera* et membre de la *Società Dantesca Italiana*, est un proche de Mussolini, au pouvoir depuis 1922. En seize ans, le *Duce* a bien pu asseoir le fascisme, notamment par le passage en 1926 de la monarchie parlementaire à son régime dictatorial grâce aux *Leggi fascistissime*.

1938

Le contexte architectural italien de cette époque est foisonnant. Les subtilités de positionnement, les jeux entre les différents groupes d'architectes, plus ou moins proches du régime fasciste, et plus ou moins adhérents à l'*International Style* en font un sujet difficile à éclaircir en quelques lignes. Ayant fait l'objet d'ouvrages entiers, je ne peux que renvoyer mon lecteur vers ces derniers³⁶². Pour en donner, malgré tout, une idée succincte, je dirais d'abord que cette scène architecturale se divise entre trois pôles majeurs que sont à cette époque les villes de Rome, Milan et Turin.

Sur la scène architecturale, le pays se divise en deux mouvements principaux : d'une part les rationalistes du *Gruppo 7*, qui se sont déclarés en 1926 dans la revue *Rassegna Italiana*³⁶³ et qui constitueront ensuite le M.I.A.R.³⁶⁴. Les architectes de ce mouvement sont profondément au fait des évolutions de l'architecture de par le monde, de l'*International Style* et particulièrement des explorations d'un Le Corbusier ou d'un Mies van der Rohe. Ils tentent pourtant d'adapter ces convictions « révolutionnaires » au régime autoritaire de Mussolini, cherchant à faire du rationalisme l'incarnation du fascisme. Pour autant, il s'avèrera que cette fonction incombera plutôt au second mouvement

³⁶¹ Dante Alighieri (1265-1321), *La Divina Commedia* (1321), Roma, Newton Compton, 2014.

³⁶² Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana (1944- 1985)*, Torino, Einaudi, 1986 ; Silvia Danesi et Luciano Patetta, *Rationalisme et architecture en Italie, 1919-1943* (1976), Paris, Electa France, 1977 ; ou encore Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città, 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989.

³⁶³ Nommément : Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, et Giuseppe Terragni.

³⁶⁴ Mouvement Italien pour l'Architecture Rationnelle.

dit du « *Monumentalismo* », dont la figure de proue fut l'architecte Marcello Piacentini. C'est à lui qu'incomba la plupart des grandes commandes d'Etat de l'époque : ainsi du quartier de l'EUR, censé permettre à Rome de s'étendre jusqu'à la mer, de la via della Conciliazione percée à travers le tissu urbain du *Borgo Pio* pour dégager une perspective entre Saint Pierre et le Tibre, du plan de la nouvelle cité universitaire de Rome, ou encore de la ville de Sabaudia. L'architecture de Piacentini se présente comme une voie intermédiaire entre traditionalistes et rationalistes, un néo-clacissisme qui exalte un idéal de « romanité » et une architecture « méditerranéenne ».

Mais pour Manfredo Tafuri, le rationalisme italien sous le fascisme constitue le véritable passage d'un classicisme syntaxique³⁶⁵ à une dynamique du langage : décalages, inflexions, particularités, détails, qui interagissent avec la structure première de l'architecture, créant ainsi un véritable « *dialogue* »³⁶⁶.

En 1938, Giuseppe Terragni a trente-quatre ans, il n'en est pas à son premier coup d'essai architectural. Avec Pietro Lingeri, rencontré à l'Université, ils ont déjà construits cinq immeubles de logements à Milan dont la Casa Rustici, participé au concours de 1934 pour le Palazzo del Littorio à Rome, et il est l'architecte de la Casa del Fascio construite à Côme, sa ville natale. Pour autant, l'architecte rationaliste est une figure ambivalente. Proche de Massimo Bontempelli, qui dirigeait la revue *Quadrante*, il n'est pas insensible au « *realismo magico* » prêché par ce dernier, qui vise très clairement à « l'unité des arts »³⁶⁷. Ce « *réalisme magique* » influence Terragni plus qu'on ne le pense, selon Carlo Albarello³⁶⁸.

Avant de soumettre son idée de Danteum au Duce, Valdamari s'associe à l'industriel milanais Alessandro Poss, qui propose une contribution personnelle de 2 millions de liras pour la construction du projet, qui est directement confié à Lingeri & Terragni. Le Danteum, devait célébrer « *il Massimo Poeta Italiano* »³⁶⁹ devait aboutir à la fois à un « temple » et à une association pour la diffusion de l'œuvre de Dante qui prévoyait notamment l'organisation de journées d'études et colloques uniquement consacrés au poète, en Italie comme à l'étranger.

Le programme demandait une incarnation physique des lieux de la *Divine Comédie*: la « *selva oscura* »³⁷⁰, l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis ; auxquels devait être adjointe une bibliothèque rassemblant toutes les éditions de l'œuvre de Dante et ouvrages à son sujet, et une « *sala dell'Impero* ».

³⁶⁵ La syntaxe étant le complémentaire de la sémantique : l'étude de la forme, de la façon dont sont mis en relation les mots, les « signifiant ».

³⁶⁶ Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, Paris, éditions de la SADG, 1976.

³⁶⁷ Carlo Albarello, « Costruzioni letterarie e valori cromatici nel Danteum di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni », in *Bianco. Forme e visioni di architetture senza colore, Opus Incertum*, n°2, Università degli Studi di Firenze, 2016, p.104

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Expression utilisée par Valdamari pour désigner Dante.

³⁷⁰ Littéralement une « forêt obscure ». C'est une expression pour désigner dans le poème l'état préalable dans lequel se trouve l'alter-ego de Dante avant l'entrée dans l'Enfer.

Je précise que la « prophétie » dantesque était très significativement impérialiste, puisque Dante alla jusqu'à défendre une séparation de l'Empire et de l'Eglise. Et plus encore, une égalité des leurs pouvoirs. C'est là une proposition fort inspirante pour Mussolini qui, dès lors, ne peut qu'adhérer à l'idée de célébrer le poète. Toutefois, du fait que Dante entre complètement dans le programme idéologique de l'état mussolinien, on peut supposer qu'il fut apporté beaucoup plus d'attention à sa doctrine politique qu'à sa poésie en elle-même. D'ailleurs, la relecture fasciste de la *Divine Comédie*, à laquelle sont prêtées des inclinaisons expansionnistes, ira jusqu'à servir de justification à l'invasion de l'Ethiopie et au massacre des troupes d'Hailé Sélassié³⁷¹. Ainsi, le projet du Danteum devait-il surtout servir à promouvoir l'idéologie fasciste. D'ailleurs, le Duce croyait tout à fait en la capacité de l'architecture à renouveler l'image politique, comme l'attestent ces mots :

« Roma deve fornire un'immagine completamente rivisitata come simbolo politico. Solamente l'architettura può dare questa nuova grandiosità [...] »³⁷²

Derrière la réutilisation de Dante il y a, bien sûr, une instrumentalisation par le pouvoir en place d'un chef-d'œuvre de la littérature qui participe d'une construction identitaire. Dante a été l'un des premiers à écrire en langue « vulgaire », en florentin plutôt qu'en latin. D'ailleurs, il est notoire en Italie, où les dialectes sont encore extrêmement présents, que l'italien le plus « pur » est celui qui est parlé en toscane. En réalité, la fascination envers Dante dont témoigne ce projet du Danteum n'est, en 1938, pas une nouveauté : le « *padre ritrovato* » fait l'objet d'un retour de gloire depuis le Risorgimento. Tant et si bien qu'en 1903 déjà Benedetto Croce s'exprime pour dénoncer le « *monotéisme dantesque* », et Rodolfo Renier publie un essai précisément intitulé *Dantofilia, Dantologia, Dantomania*³⁷³.

Si le projet fut confié à la fois à Lingeri et à Terragni, nombre d'études montrent qu'en réalité les choix projectuels sont entièrement du fait de Terragni³⁷⁴. Je reprendrai donc à mon compte cette acception. Le Danteum n'est pas la première occasion pour Terragni de se confronter à des enjeux hautement politiques : en 1932, il dessine la mythique Casa del Fascio de Côme. Ce projet, considéré comme le canon ultime du mouvement rationaliste Italien, est en plan un carré parfait de 33 mètres de côté, et de 16,5 mètres de hauteur. Ce demi cube surélevé par un socle maçonné (comme le pavillon de Barcelone) ou, pour

³⁷¹ Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto*, Torino, Einaudi, 2008, p.91. Au sujet de la bataille de Maychew je suggère au lecteur la lecture du roman de Laurent Gaudé, *Ecoutez nos défaites*, Arles, Actes Sud, 2016.

³⁷² *Ibidem*, p.120.

³⁷³ *Ibidem*, p.92.

³⁷⁴ Notamment celles de Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum*, Roma, Officina, 1983 ; mais aussi de Sophie Paviol, *Giuseppe Terragni, l'invention d'un espace*, Gollion, éditions InFolio, coll. Archigraphy, 2006.

reprendre les mots de Terragni, par un « *piano rialzato* » constitue la base de la géométrie rationnelle, une symbolisation idéalisée du régime fasciste.

Les débuts du projet du Danteum s'enchaînent très rapidement : après l'entrevue avec Valdamari, Mussolini donne son accord au mois de septembre. Le 11 novembre il reçoit Terragni et Lingeri à Piazza Venezia qui lui présentent des dessins aquarellés au 1/100^{ème}. L'entretien se déroule favorablement au projet, et Mussolini leur demande une maquette pur le début de l'année 1939 [fig.17]: l'objectif était qu'il soit construit à l'occasion de l'exposition universelle de 1942. Mais l'éclatement de la seconde guerre mondiale aura raison à la fois de l'exposition et du Danteum.

UN SITE SYMBOLIQUE

Le site choisi pour le Danteum est le même que celui proposé au concours de 1934 pour le palazzo del Littorio, auquel Terragni et Lingeri avaient participé³⁷⁵, à l'angle entre Via dell'Impero (aujourd'hui Via dei Fori Imperiali) et le début de la via Cavour qui remonte en direction de la Basilica Santa Maria Maggiore, piazza Vittorio Emanuele, et la gare de Roma Termini. C'est une aire en forme de quadrilatère irrégulier, faisant face à la Basilica di Massenzio, « a metà strada » entre Piazza Venezia, quartier général du Duce, et le Colisée, tous deux à cinq minutes à pieds. Ainsi, le site en lui-même cristallise déjà des préexistences impériales et médiévales, bien que la via dell'Impero ait été tracée comme une percée guerrière faisant fi des ruines antiques qu'elle traversait. Tafuri use, d'ailleurs, à son sujet du terme de « *via metafisica* »³⁷⁶. C'est à l'endroit cette « route métaphysique » que Terragni se risque à tenter de faire correspondre architecture et texte littéraire, revendiquant pleinement son intention de « *creare un fatto plastico di valore assoluto vincolato spiritualmente ai criteri della composizione dantesca* »³⁷⁷.

Comment s'y prend-il ? De quelle « modalité de passage », ou de quel processus de métamorphose use-t-il pour opérer ce qui ressemble fort à une traduction ?

Je ne vais pas décrire le projet par le menu, parce qu'au vu de la quantité de sources concernant le Danteum, je ne pense pas pouvoir offrir de meilleure description ou d'information supplémentaire. Au lecteur intéressé par une telle description et par une analyse diagramatique, je recommande particulièrement l'ouvrage de Sophie Paviol³⁷⁸. Ainsi, je ne décrirai que les éléments significatifs pour mon objectif : celui d'appréhender l'opération de passage, de

³⁷⁵ En compagnie d'Antonio Carminati, Luigi Vietti, et des peintres Nizzoli e Sironi.

³⁷⁶ Manfredo Tafuri, « The Subject and the Mask : an introduction to Terragni » *Lotus*, n°20, 1978, p. 5-29.

³⁷⁷ Giuseppe Terragni, « Relazione sul Danteum » (1938), *Oppositions*, n°9, 1977, p. 94-105.

³⁷⁸ Sophie Paviol, *opus cit.*

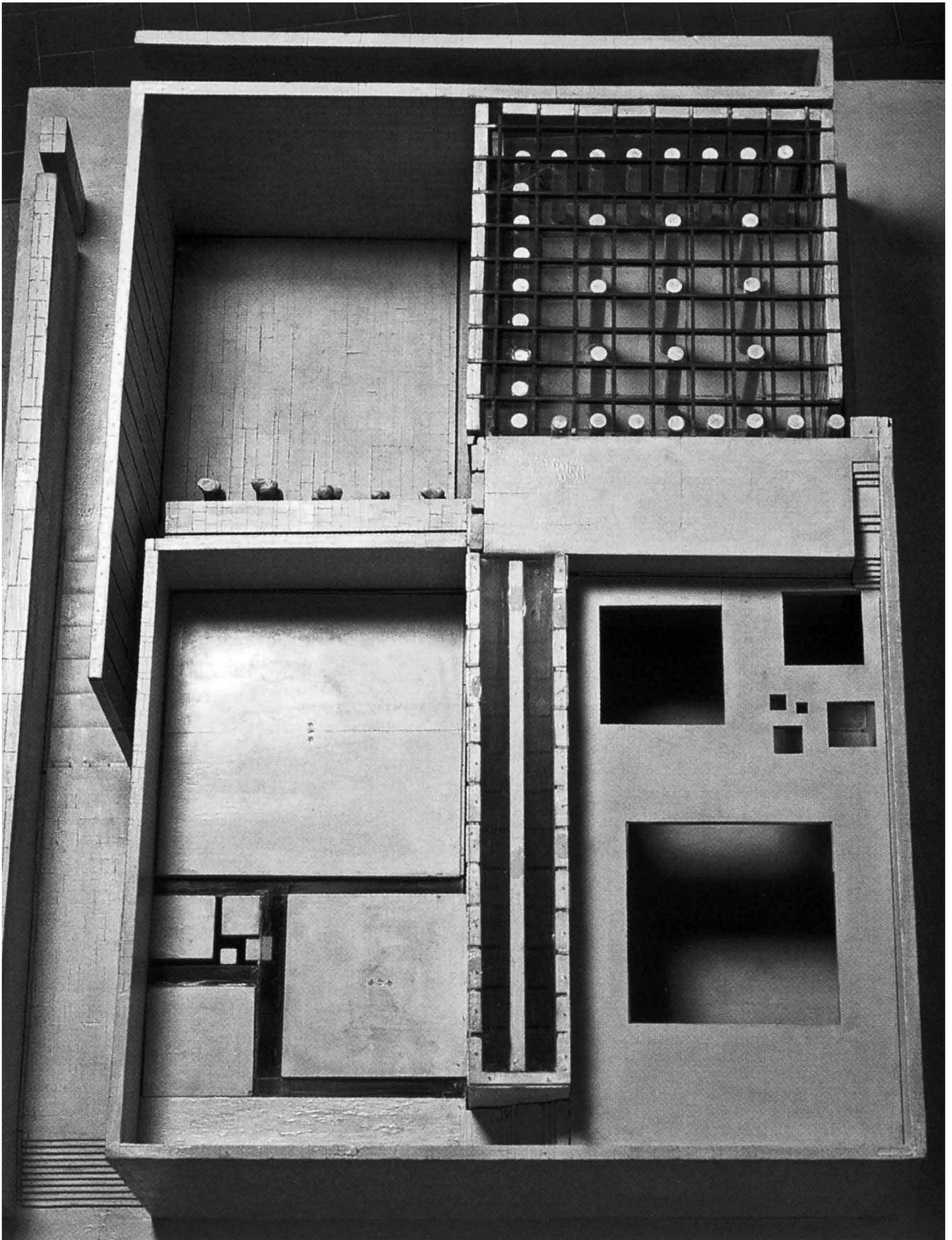


fig.17

retranscription de la *Divine Comédie* en architecture. Pour ce faire, je vais commencer par présenter de manière un peu plus approfondie l'œuvre poétique, ce qui nous permettra de comprendre les ressorts utilisés par Terragni pour sa « métamorphose » formelle, pour finir sur les autres degrés symboliques du projet. En conclusion, je reprendrai l'hypothèse formulée par Schumacher³⁷⁹ selon laquelle Terragni se serait lui-même, au cours du projet, identifié au poète.

LA DIVINA COMMEDIA : ITALIANITA ET VERSIFICATION

Comme je le disais précédemment, la *Divine Comédie* a été le premier écrit majeur en langue italienne, bien qu'à l'époque de sa rédaction, entre 1304 et 1321, le latin soit encore considéré comme langue de la culture par excellence. Son succès dès sa parution fait qu'il fut massivement copié et commenté avant même l'invention de l'imprimerie.

De ce fait, la *Commedia* rentre dans le processus de création de l'« *italianità* »³⁸⁰, ce concept un peu flou et ayant souvent fait l'objet de récupérations nationalistes qui désigne l'ensemble des caractères historiques et culturels qui impactent les us, coutumes, et la « psychologie sociale » des italiens. Inspiré par le conflit contemporain opposant les *Guelfi* et les *Ghibellini* entre 1125 et 1300, Dante dresse en filigrane un portrait sombre de l'époque médiévale qui imprègne son œuvre. Une obscurité transmise à la fois par son style littéraire et l'importance donnée à la description et aux images, mais aussi par l'intention moralisatrice sous-jacente que l'œuvre recèle. Mais l'inspiration du poète ne vient pas uniquement des événements de son temps dont il est le témoin puisque Dante se réfère explicitement à l'*Énéide*, poème épique largement connu au Moyen-Age qui retrace lui aussi un « voyage ». Car la *Divine Comédie* retrace l'itinérance d'un Dante fictif, qui se personnifie lui-même, de la « *selva oscura* », allégorie de l'égarement du poète, jusqu'au Paradis. Il est accompagné par l'âme de Virgile jusqu'au Purgatoire, où Béatrice, la femme qu'il aimait, prend le relais pour lui montrer la voie vers le paradis.

Il convient maintenant pour la suite de cette étude de présenter l'organisation versifiée de la *Divine Comédie*.

Le poème est découpé en 3 cantiques correspondant à l'Enfer, au Purgatoire, et au Paradis. Chacun de ces cantiques est composé de 33 chants, à l'exception de l'Enfer qui en comporte un de plus, dont le rôle est d'introduire l'ensemble des cantiques. En tout il présente donc cent chants, un nombre qui renvoie à l'« Un ». Nous avons là une unité faite de trinités.

On retrouve cette notion de trinité dans la versification même des chants, organisés en tercets composés de vers hendécasyllabiques aux rimes croisées : le

³⁷⁹ Thomas L. Schumacher, *opus cit.*

³⁸⁰ Littéralement « italianité ».

troisième vers du tercet rime avec le premier, tandis que le vers du milieu rime avec le premier du tercet suivant. Schématiquement on retrouve donc une structure de type « ABA / BCB / CDC ».

*“A l’alta fantasia qui mancò **possa**;
ma già volgeva il mio disio e ’l **velle**,
sì come rota ch’igualmente è **mossa**,*

l’amor che move il sole e l’altre stelle.”³⁸¹

Cet enchâssement des rimes contribue, par ailleurs, à l’unité totale du poème, qui se présente comme une chaîne certes formelle, visuelle, mais surtout musicale.

TRANSFERT NUMERIQUE

C’est avant tout sur cette structure numérique très forte que va s’appuyer Terragni pour développer son projet architectural. Les codes numériques du poème s’incarnent dans le plan rectangulaire du projet, qui peut être décomposé au premier niveau par un carré et un rectangle d’or dont le long côté correspond à la mesure du petit côté de la basilique de Maxence. Cette citation historique, que Sophie Paviol appelle « *translocation* »³⁸², pourrait aussi être une façon d’incarner une des phrases de Dante qui écrit “*ogni essenza all’infuori della prima, è causata*”³⁸³ : le projet se ferait alors aussi l’exemplification de la pensée du poète.

En observant le projet plus finement, on retrouve plusieurs autres rectangles déterminés par la proportion « parfaite » : si le premier englobe le dispositif d’entrée et la cour carrée qui tient le lieu de « *selva oscura* » ; l’enfer et le purgatoire forment eux aussi deux rectangles d’or distincts et symétriques. Au deuxième « niveau », deux carrés se superposent partiellement. Schumacher souligne à cet endroit la similarité du projet avec le plan de la Villa Garches du Corbusier, qui présente elle aussi à la fois des superpositions de carré et un plan d’ensemble composé d’un rectangle d’or et d’une « bande » supplémentaire³⁸⁴. On pourrait voir dans cette superposition des carrés une évocation du chevauchement des rimes entre elles dans le poème. N’en ayant pas confirmation par l’écrit de Terragni sur le projet, difficile d’être sûr que je ne sombre pas là dans la surinterprétation.

³⁸¹ “Paradiso”, Canto XXXIII. Dante, *La Divina Commedia*, Roma, Newton Compton, 2014.

³⁸² Sophie Paviol, *opus cit.*, p.104.

³⁸³ Que je comprends et traduis comme : « chaque chose procède d’une cause extérieure (ou encore, antérieure) ». Dante, “Epistola a Cangrande” citée par Thomas L. Schumacher, *opus cit.*, p. 123.

³⁸⁴ Thomas L. Schumacher, *opus cit.*

En réalité, tous les rapports numériques et mesures du projet sont organisés autour des chiffres 1, 3, 7 (comme les sept ciels de l'univers évoqués par Dante), et 10. De même, l'entrée dans le Danteum devait être délimitée par un mur composé de 100 blocs de marbre, figurant chaque chant de la *Divine Comédie*. Et mieux, chaque bloc devait avoir des mesures proportionnelles au nombre de tercets inclus dans chacun de ces chants ! Enfin, ce principe numérique se décline jusque dans le détail de mise en œuvre pensé par Terragni : à l'intérieur du Danteum, une fois dépassée l'entrée, un joint plus épais devait être fait toutes les trois couches de blocs de marbre. Autre exemple : la « *selva oscura* » est envahie de 100 colonnes, pouvant figurer à la fois les troncs d'une forêt et les 100 chants à venir... L'escalier permettant d'accéder à la salle du Paradis est composé de trois volées de trois marches chacune, qui ne manquent pas encore une fois de faire référence aux trois cantiques. Le Paradis lui-même est parsemé de 33 colonnes, une pour chaque chant du Cantique correspondant.

Ainsi, la structure du poème devient l'aspect abstrait par lequel l'architecte construit la logique formelle, abstraite elle aussi, de son projet d'architecture. Sophie Paviol voit là un « *lapsus* »³⁸⁵ évident : la *Divine Comédie* est substituée par la *Divine Proportion*. En effet, comment ne pas voir que le Un représente l'unité de Dieu, et le Trois la Sainte Trinité ?

Pour autant, à l'époque de Terragni et à l'aune de la seconde guerre mondiale, ces rapports fixes et numériques utilisés pour le dessin du projet peuvent être lus comme un geste de rapprochement entre esthétique et raison mathématique. Comme si, dans l'appréhension de l'œuvre poétique en « idées-nombres » Terragni procédait à une rationalisation de ce monde « *au bord du gouffre* »³⁸⁶. A ce propos, la « promenade architecturale » qui retrace le périple dantesque n'a rien d'une partie de plaisir : la direction est forcée, la progression labyrinthique, l'escalier menant au paradis d'une étroitesse absurde. C'est une dangereuse aventure, par laquelle, loin de la promenade corbuséenne, on finit par arriver d'où l'on est parti, rejeté du bâtiment à la rue, devant une entrée masquée.

Ce qui est particulièrement intéressant dans le procédé d'articulation du texte et de l'architecture que Terragni met en place, c'est qu'il ne se contente pas de faire une retranscription poétique et « sensible », mais il trouve dans la forme même, dans la structure poétique, un outil, un « dénominateur commun » pour opérer sa traduction. Son utilisation du rythme n'est bien sûr pas sans rappeler la théorie de la traduction promulguée entre autres par Henri Meschonnic qui, comme nous l'avons vu, énonce cette idée selon laquelle le rythme est une dimension essentielle à prendre en compte pour tout traducteur.

Qu'il faille, pour traduire un texte, ne pas uniquement se préoccuper du sens des mots mais aussi de leur mouvement, et d'être libre de l'interprétation de ce mouvement... C'est à mon sens exactement ce que fait Terragni :

³⁸⁵ Sophie Paviol, *opus cit.* p.111

³⁸⁶ Carlo Albarello, *opus cit.* , p.102. (traduction personnelle).

L'architecte traducteur procède à sa transposition, certes formelle, mais aussi littéralement poétique et symbolique, comme je me propose maintenant de montrer.

ENTRE MASQUES ET TRANSPARENCE

La première charge symbolique du projet du Danteum est de nature historique. En instaurant un rapport homothétique en plan avec la basilique de Maxence, Terragni fait de son projet un hommage à l'Antique et au passé romain, au sein duquel le projet est immergé. Se crée ainsi un dialogue – auquel toutefois ne sera attentif que l'architecte ou l'initié sachant lire des plans – de part et d'autre de la via dell'Impero. C'est ce rapport numérique censé gérer l'harmonie entre l'architecture antique et l'architecte moderne rationaliste que Sophie Paviol appelle une translocation. On peut toutefois émettre une réserve sur cette idée qui relève principalement d'une « vue de l'esprit » : je ne suis pas convaincue qu'un rapport numérique suffise à négocier une harmonie entre ces deux architectures distantes de deux millénaires. Architectures si différentes, ne serait-ce déjà que par leur matérialité, dont couleur et texture sont les corollaires.

Même à l'état de projet de papier, on peut imaginer le saisissement qu'aurait opéré la coexistence du « *masque* »³⁸⁷ de marbre lisse et blanc du Danteum avec la rougeoyance et la terrosité du « *mattone* » romain que nous voyons aujourd'hui³⁸⁸. C'est à Tafuri que l'on doit cette analyse de l'œuvre de Terragni sous le prisme du masque, qui entraîne selon lui une « *suspension du sens* »³⁸⁹. En ce qui concerne le projet du Danteum, l'entrée joue particulièrement ce rôle, puisqu'elle est elle-même « masquée », subrepticement une référence au vers de Dante dans le premier chant « *non so bene come v'entrai* »³⁹⁰. Elle se trouve masquée par le mur de 100 blocs de marbres : même veinés de gris, d'une blancheur éclatante sous la lumière de Rome.

Si le blanc, non-couleur de prédilection du mouvement moderne, figure parfois une certaine « neutralité » ainsi qu'une « abstraction », pour Carlo Albarello ce choix revêt un double rôle : d'une part, il permettait à Terragni de s'approcher d'un « *valore assoluto* »³⁹¹, d'autre part il permettrait son inscription dans ce contexte « *storicizzato e stratificato* »³⁹². Ainsi pour lui c'est cette blancheur

³⁸⁷ Manfredo Tafuri, « The Subject and the Mask : an introduction to Terragni », *opus cit.*

³⁸⁸ « *mattone* » : brique. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'originellement ce matériau était recouvert de fresque, de stucco, de plaques de marbre, de mosaïques... De ces appareils ne subsistent que traces et fragments. J'espère que le lecteur me pardonnera mes néologismes de « rougeoyance » et de « terrosité ».

³⁸⁹ Manfredo Tafuri, « The Subject and the Mask : an introduction to Terragni », intégralement reporté en annexe du livre de Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni Transformations Decompositions Critiques*, New York, The Monacelli Press, 2003, p.487.

³⁹⁰ « je ne saurais dire comment j'y entrais » (traduction personnelle). « Inferno », Canto I, Dante, *opus cit.*

³⁹¹ Carlo Albarello, *opus cit.*, p.106.

³⁹² *Ibidem.*

même qui permettrait de relativiser la place du projet moderne au sein de cet archipel de forme passées que sont les forums romains.

Cependant, si je doutais précédemment de l'harmonie entre le projet et son contexte qui serait simplement suscitée par la reprise d'une dimension, fût-elle d'or ou divine, la reprise des principes constructifs me paraît déjà plus convaincante. En réalité, c'est ce que fait Terragni : le Danteum exalte des éléments structurels primaires que sont le mur, la colonne, le trilithe³⁹³, assumés dans leur « *purezza primordiale* »³⁹⁴. De plus elle fait aussi référence historique : comment ne pas voir dans les dessins de Terragni de la salle du Paradis une évocation des colonnes de ce qu'était la basilique d'Ulpia, qui émergent sans plus rien porter au dessus d'elles, cette fois de l'autre côté de la via Cavour [fig.18].

Par ailleurs, la construction prévue par Terragni devait se faire exclusivement à sec : les moellons de travertin³⁹⁵, les blocs de marbre ou plaques accrochées en parement (j'ai un doute sur ce point), et les parois de verre. Ainsi le principe constructif fait-il lui aussi référence, à la manière dont Goodman l'entendait³⁹⁶.

Pouvant être interprétées à la fois comme pilotis corbuséen ou comme colonne dorique de l'antiquité classique, les colonnes du Danteum jouent également comme des symboles qui dépassent la simple citation historique ou stylistique³⁹⁷. Elles signifient, absorbant du sens, et notamment celui contenu dans le texte dantesque. Ainsi, les 33 colonnes du Paradis sont-elles transparentes, faites de verre : elles sont l'incarnation des « anges transparents » décrits par le Poète. Cela correspond à la « théorie » de Dante selon laquelle pour que toute la « Grace Divine » soit révélée, le Paradis devait « *per forza* » être d'une cristallinité totale.

Par ailleurs, cette notion revêt un écho politique très particulier, puisque le Duce souhaitait précisément une transparence du fascisme. Ainsi avait-il exprimé le souhait lors de la conception de la Casa del Fascio de Côme d'une « maison de verre »³⁹⁸, censée montrer la perméabilité, et *a fortiori* l'unité, entre le peuple italien et le régime. Terragni répondra à cette volonté en mettant en place son système de portes vitrées sur toute la longueur de la façade qui donne sur la place « *del Popolo* », et qui laissent deviner l'atrium intérieur à la double hauteur. Ce système est supposé permettre de faire entrer la rue, ou plutôt le peuple, à l'intérieur du bâtiment³⁹⁹.

Enfin, cette transparence en appelle inévitablement aux sens : réfractions lumineuses, clarté, mais aussi trouble visuel, et mésestimation des limites spatiales... On touche là une autre des préoccupations de l'architecte qui

³⁹³ A propos du trilithe en architecture je conseille la lecture du texte sur Stonehenge de Livio Vacchini, in *Capolavori*, *opus cit.*

³⁹⁴ Soit littéralement : « *pureté primordiale* », Carlo Albarello, *opus cit.*, p.111.

³⁹⁵ Le travertin est une roche sédimentaire calcaire très utilisée à Rome, à partir du premier millénaire, tant en pierre structurelle qu'en plaquettes de parement. L'église *San Luigi dei Francesi*, la colonnade de *San Pietro*, la *Fontana di Trevi* (pour ne citer que des exemples très connus).

³⁹⁶ Se référer à la partie sur Nelson Goodman.

³⁹⁷ Je rappelle au lecteur que le style est l'un des mode de référence décrits par Goodman.

³⁹⁸ Paolo Nicoloso, *opus cit.*, p.88.

³⁹⁹ Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A critical history*, (1980), London, Thames & Hudson, 1992, p.205



fig.18

souhaitait susciter chez le visiteur des états proches de ceux décrits par le poète. Ainsi le plafond de la salle de l'Enfer, fragmenté en carrés soutenus par 7 colonnes, placés à différentes hauteurs et laissant filtrer entre eux des rais de lumière devait donner l'impression de se trouver sous la croûte terrestre.

L'Enfer et la « *selva oscura* », occupés par des colonnes de travertin sont caractérisés par une densité de l'espace et de la matière: multiplication emphatique, exponentielle, de la *firmitas* vitruvienne ; qui contraste avec le « vide » et le diaphane de la salle du Paradis, symbolisant architecturalement la légèreté : on l'a dit, ces colonnes là ne portent rien, si ce n'est, le ciel qui s'ouvre au-dessus d'elles.

Le lien spatial entre ces deux opposés d'opère par un escalier. Son étroitesse figure certainement la difficulté des âmes à accéder au paradis. Toutefois, à son sommet, le visiteur arrive d'abord à une sorte d'antichambre qui est la matérialisation du « Proemio » de la *Commedia* : un passage qui se trouve juste avant le troisième cantique. Sur le papier, le « proème » en plan est en réalité l'espace qui dessert aussi la salle de l'Empire. Ainsi l'articulation par le dessin du paradis et de l'Empire est tout à fait révélateur de la proposition dantesque de mise à égalité des pouvoirs religieux et politique, qui selon le poète dérivait directement et autant l'un que l'autre de Dieu.

Ainsi ces points précis du projet démontrent une articulation complexe et savante de l'abstrait et du figuratif, du poétique et du formel, du signifiant et du signifié.

CONCLUSION

Si Tafuri qualifiait de métaphysique la *via dell'Impero*, c'est en parlant du Danteum que Kenneth Frampton use de ce terme : il y voit une réactualisation de principes formels de tombes dessinées et construites par Terragni pour des familles lombardes⁴⁰⁰. Je me risquerai à faire un lien que le critique anglais n'esquisse pas : même de papier, privé d'une possible expérimentation sensible, le Danteum fait exister dans un « au-delà » l'oeuvre de Dante, lui confère un lieu de mémoire.

Toujours est-il que l'approche de Terragni du « *Massimo Poema* » comme un thème d'architecture et comme programme est plutôt révolutionnaire, même pour les avant-gardes des années 30. D'ailleurs, ne devra-t-on pas attendre les années 70 et le renouveau de l'approche structuraliste et de l'intérêt des sémiologues pour « l'architecture des textes », pour qu'à son tour la littérature soit possiblement considéré comme une matière pour la composition architecturale ? Et encore, en 1968, Giulio Carlo Argan tournait en ridicule le projet du Danteum, arguant du caractère « comique » de l'idée de faire coïncider

⁴⁰⁰*Ibidem*, p.208. Entre autres celles des familles Stecchnini et Mambretti.

le plan d'un édifice avec une structure poétique⁴⁰¹... C'est à se demander en quoi cette idée serait moins comique que celle de vouloir incarner architecturalement un pouvoir ou une idéologie en place. Qu'il s'agisse des Thermes de Caracalla, de la Maison Blanche, ou de la pyramide du Louvre, l'architecture n'a-t-elle pas toujours servi d'outil de l'expression d'un pouvoir ou d'une idéologie en place ?

Pour autant le Danteum reste un projet de papier. Si j'ai les capacités de me projeter imaginativement dans son espace, du fait de ma compréhension des plans, coupes, détails, perspectives, ainsi que des documents écrits qui en font la relation, ce n'est j'en ai conscience pas le cas de tout un chacun. Ainsi, faut-il regretter de ne pouvoir parcourir le Danteum qu'en pensée ? De rester dans l'attente, la fiction, la projection de ce qu'aurait pu être un tel projet dans la réalité du monde ? Si l'on continue d'adhérer à Terragni et aux interprétations qu'en fait Tafuri, la réponse est non :

« *for him, reality and appearance are equivalent existential dimensions* »⁴⁰².

Ce qui nous amène à nous demander si Terragni n'était pas un mystique, qui s'amusait à « *détacher les choses de leur nom* »⁴⁰³. Similairement, Schumacher fait l'hypothèse de l'identification de Terragni à Dante. Il s'appuie sur la *Relazione sul Danteum* écrite par l'architecte, qui pour lui n'est qu'une copie du style dantesque. De plus, Schumacher voit un rapport étroit entre la dédicace que Dante rédige à Cangrande della Scala, politicien qui porta Vérone à son apogée et accueilli de nombreuses fois le poète, et la *Relazione* que Terragni adresse en réalité à Mussolini. Ces écrits sont tous deux explicatifs : afin que ne disparaissent pas les multiples significations des deux « œuvres ».

Giuseppe Terragni, « personnage pirandellien »⁴⁰⁴ ? En tant qu'auteur qui joue le rôle de l'Auteur, peut-être bien⁴⁰⁵.

En constatant l'étendue du travail que Peter Eisenman a mené sur le rationaliste italien, on peut se demander si il n'y a pas là une chaîne paradigmatique qui se constitue. Eisenman étudie Terragni dans le cadre de sa thèse⁴⁰⁶. Il réinterprète notamment la Casa del Fascio et la Casa Giuliano Frigerio par une approche formaliste à laquelle Colin Rowe n'est pas étranger. Prenant Terragni pour modèle, l'américain serait même allé jusqu'à dire « *Terragni non esiste. Terragni l'ho inventato io. Terragni sono io.* »⁴⁰⁷, ce qui est un tantinet mégalomane, mais l'on reconnaît là le goût d'Eisenman pour la provocation.

⁴⁰¹ Anecdote relatée par Carlo Albarello, *opus cit.* et par Peter Eisenman, *opus cit.*

⁴⁰² « pour lui, réalité et apparence sont des dimensions équivalentes de l'existence » (traduction personnelle). Manfredo Tafuri, in *Peter Eisenman, opus cit.*

⁴⁰³ *Ibidem.* Tafuri dit notamment cela à propos de la proposition A pour le concours du palazzo del Littorio de 1934. (Traduction personnelle).

⁴⁰⁴ *Ibidem.* p.487

⁴⁰⁵ Voir définition de « Pirandellien » sur le site du CNRTL.

[<http://www.cnrtl.fr/definition/pirandellien>]: référence est faite à l'article d'A. Monnier « L'auteur qui jouait le rôle de l'Auteur, à la manière pirandellesque », in *NRF*, juin 1937, n°285, p.977.

⁴⁰⁶ Peter Eisenman, *The formal basis for Modern Architecture*, sous la direction de Colin Rowe, Cambridge, 1963.

⁴⁰⁷ « Terragni n'existe pas. Terragni je l'ai inventé. Terragni c'est moi. » (traduction personnelle), cité par Antonino Saggio, *Peter Einseman. Trivellazioni nel futuro*, Torino, Testo & Immagine, 1996, p. 11.

Revenons pour finir sur le Danteum. Selon Schumacher, Terragni aurait faite sienne l'idée du transfert des concepts entre la littérature et l'architecture, retournant même le processus de traduction en un processus itératif d'inspiration et de conception. Pour lui, l'architecte aussi pouvait jouer un rôle d'émulateur et créer, par l'architecture, de potentiels mythes et personnages.

Ce qui n'est pas sans rappeler la proposition de son ami Massimo Bontempelli :

« *E dobbiamo imparare l'arte di inventare i nuovi miti e le nuove favole* »⁴⁰⁸

Protocole n°5 : Aller faire des photographies sur le site qui était prévu pour le Danteum lors de mon prochain passage à Rome.

⁴⁰⁸ « Et nous devons apprendre l'art d'inventer les nouveaux mythes et les nouvelles fables. » (traduction personnelle), Massimo Bontempelli, « Realismo magico », 900, luglio 1928.

Comment présenter le travail de Jacques Hondelatte ?

Comment l'appréhender, si ce n'est par fragments épars ?

Par fractions, ou « sections » de son œuvre, récoltées de-ci de-là sur les bords des quelques ouvrages qui lui sont consacrés⁴¹⁰.

Avec toujours le sentiment d'un essentiel qui s'échappe, de tourner autour d'un mystère, dans la compréhension des projets – construits ou non – de l'architecte. Ici pas d'image « *pour plaire* »⁴¹¹, pas de surface alléchante ou de discours bien aiguisé et balisé.

Un hiatus entre les dessins et les mots. Sans doute, pour mieux saisir une fraction de son travail m'ont manqué la réalité observable, l'expérience des lieux et des « *objets mythogènes* » qui m'ont tant intéressée dans le cadre de ce mémoire.

Le peu de documentation au sujet d'Hondelatte laisse une impression de pistes brouillées qui peut-être n'aurait pas déplu au personnage. Un « inclassable », les retours qui existent sur sa pratique et sur son enseignement du projet à l'école de Bordeaux⁴¹² font état d'une haute maturation intellectuelle. Le projet se devait d'abord d'être bâti « conceptuellement », et en cela, on peut retrouver une influence des méthodes de conception de Broadbent. Le dessin, toujours repoussé, n'empêchait pas chaque chose de trouver sa place, d'être justement pensé dans le détail. C'est en substance ce que relate Anne Lacaton, qui a travaillé pendant deux ans sur le projet de la maison Cochenko.

Ainsi, si cette « étude de cas » prendra une forme moins structurée, moins claire, c'est d'une part qu'elle relève d'analyses plus éparses, d'autre part parce que c'est la seule façon adéquate que j'ai trouvée pour relater mon interprétation du travail de l'architecte landais. Alors même qu'en réalité on touche ici au nœud de la question, à ce qui m'intéresse peut-être le plus, dans cette recherche à cheval entre littérature et architecture, à savoir,

⁴⁰⁹ On espère que Foucault ne nous en tiendra pas rigueur.

⁴¹⁰ Quatre ouvrages en particulier ont permis d'élaborer cette partie.

⁴¹¹ Patrice Goulet, *Temps Sauvages et Incertain*, Paris, éditions du Demi-cercle, 1989.

⁴¹² J'ai eu l'occasion de travailler avec une architecte qui, le hasard faisant parfois bien les choses, a fait partie de son atelier à la fin des années 90 et qui m'a reportée cette démarche. Hondelatte leur demandait de ne pas faire de maquettes et de retarder sans cesse le dessin du projet : il partageait avec eux sa propre méthode.

La possibilité d'un monde,
L'embrassement de la réalité et de la fiction,
La charge poétique.

Cela ne va pas à l'encontre de l'architecture. Je dirais même qu'il faut être d'une grande rigueur pour pouvoir ainsi rendre palpable, physique, sensible, une fiction et la superposition de significations dans la réalité parfois étroite du monde. Et c'est là tout le brio de Jacques Hondelatte : le sens du détail de l'architecte, dans la « *lente et minutieuse* »⁴¹³ élaboration de ses projets pousse à l'admiration. Grande maîtrise dans la liberté : ainsi du précieux détail de mise en œuvre de la pierre dans la maison Cotchenko à Bordeaux, où Hondelatte demande à ce que la pierre soit découpée très finement et collée sur du verre, afin qu'elle devienne translucide : métamorphosée en albâtre. Parfois aussi, ces détails sont de l'ordre du jeu, de l'artifice qui fait basculer la réalité, qui introduit une confusion : toujours dans la maison Cotchenko, les numéros de l'ascenseur ne présentent pas « d'ordre ». Pour Compiègne, c'est dès l'avant-projet, par un texte explicatif, que l'architecte pousse son maniérisme : « *les 6 micro-patios sont plantés de six espèces de rosiers de couleurs différentes : rose (Yolande d'Aragon), blanc, (Jardins de Bagatelle), jaune (Gina Lollobrigida), rouge (Lili Marleen), orange (Marlène Dombasle) et de nouveau rose (Catherine Deneuve)* ».

Ainsi, si il trouve sa place ici, dans une partie intitulée « Métamorphoses », qui traite des modalités de passage entre littérature et architecture, c'est parce que le travail d'Hondelatte est en réalité de plein pied dans chacune des deux disciplines qui ont intéressé tout ce mémoire. Toutefois, il n'y a pas qu'un passage ici, il y a une syncrétude, un nombre infini d'aller-retour, une intrication de la conception architecturale et littéraire. Si j'ai pu décrire la méthode analogique d'Aldo Rossi, Hondelatte lui travaille symbiotiquement : chaque élément existe littérairement, « mythiquement », et aussi de façon très concrète.

Exemples.

⁴¹³ Jacques Hondelatte, « Des objets sous les arbres », in *Paysage : parc urbains et suburbains*, Cahiers du CCI, n°4, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, p.111.

La pratique de Jacques Hondelatte est intimement liée à l'écriture. Une écriture poétique, qui lui permet d'élaborer, parallèlement aux croquis qu'il investit de plus en plus à partir de sa rencontre avec le groupe d'étudiants bordelais des Epinard Bleus, ses petites mythologies. Ce livre présente en outre son engagement pour la « *liberté d'usage et de la jouissance des choses de l'habiter* », à travers un projet de logements à Bordeaux, dont l'étude a été menée entre 1987 et 1988 pour la Société anonyme d'habitation à loyer modéré. C'est ce même attachement à la liberté d'usage qui lui fera faire le projet de la maison Artiguebaille à l'aide de qualités plutôt que de noms de pièces : « ouvert », « sombre » « vaste » « humide »... Probablement une façon de dégager d'autres significations, de proposer d'habiter autrement, de se « décoincer »⁴¹⁵...

Après une page de papier vergé noir imprimé d'argent, l'on trouve neuf dessins d'Hondelatte et d'Epinard Bleu. Chaque dessin est présenté comme une réminiscence. Parfois, la légende fait référence à un auteur : « *Que ne grêle-t-il pas à l'intérieur des magasins de bijouterie ?* »⁴¹⁶ ou encore, « *Venise ville contre nature* »⁴¹⁷.

Outre les plans, coupes et façades imprimés en orange sur du papier calque, le livre montre une étude sur les garde corps extérieurs. On touche par là à cette précision du détail qui lui permet précisément d'investir poétiquement, littérairement (à mon sens) le réel : les balustres, dont je vous ai présenté tantôt une déclinaison signée de Blondel, sont pensées en tubes métalliques de sections et de couleurs différentes. Agrémentées de catadioptrés équipées d'un système de cellules photoélectriques, ces balustres de coursives s'éclairent la nuit, éclairant le chemin de chaque habitant jusqu'à sa porte.

De même, toujours pour ce projet de logements, l'architecte pense une « fontaine du temps qui passe » en acier indigo laqué au four, dirigée vers l'Est et inclinée de 27°, le filet d'eau qui coule d'elle « disparaît dans le sol ».

La raison d'être de cette fontaine serait de ralentir la rotation de la planète et par conséquent « *d'allonger de façon infinitésimale le temps qui passe.* ».

Cette fontaine est un exemple parfait d'objet mythogène.

⁴¹⁴ Jacques Hondelatte, *Logement mythogénèse et mélancolie*, Paris, éditions du demi-cercle, coll. Etat des lieux, 1989

⁴¹⁵ « Soyons lucides : on habite un peu coincés aux entournares. », Jacques Hondelatte, *ibid.*

⁴¹⁶ André Breton

⁴¹⁷ Chateaubriand

Paraissant inutiles, ces objets sont libres d'être ce qu'ils veulent, et pour l'architecte, ce sont autant de futilités, qu'il sème, comme des petits cailloux blancs, des « *signes de reconnaissance tressant un fil rassurant* »⁴¹⁸.

De ces objets dérive la « mythogénèse », « *faculté que peuvent avoir les objets de générer eux-mêmes leur propre mythe.* »⁴¹⁹. Partons à la recherche d'autres de ces objets.

46°19'12.0"N 0°27'49.4"W

Je dors dans mon premier,
mon second tient la porte,
mon tout crache du feu.

Les dragons se trouvent à Niort. **[fig.19]** Je ne suis jamais allée à Niort, et n'ai pas trouvé le temps de m'y rendre afin de les saluer.

Terminés en 1992, ces bestioles font six-cent mètres de long et pèsent dix-huit tonnes : elles sont de bronze et ont été très précisément dessinées sur ordinateur.

L'histoire même du projet est révélatrice d'un *modus operandi* propre à l'architecte. Là où la ville souhaitait un plan urbain, une redynamisation, une « revalorisation de son centre ; Jacques Hondelatte au terme de son analyse décide que Niort se porte très bien. A part un manque ou une étroitesse de trottoirs, qui laisse le piéton à la merci des voitures hurlantes. Qu'à cela ne tienne, des dragons protégeront les piétons. Ensuite, disséminées dans la ville, des fontaines qui donnent l'heure, des poteaux rayés qui rappellent les pieux vénitiens qui servent à accrocher les gondoles. En guise de délimitation des places de stationnement, des barrettes d'aluminium sur lesquelles son inscrites des citations des Villes Invisibles. Au sol, refait par endroits, le béton désactivé mis en œuvre est agrémenté de « granulats » de verre qui reflètent le soleil et la pluie.

⁴¹⁸ Ibidem, p.28.

⁴¹⁹ Jacques Hondelatte, *opus cit.*, p.29.



fig.19

- « La voilà, la littérature !? »

- « Au premier degré, oui. »

En réalité il y a bien plus que cela. L'architecte a semé ses graines, libres à l'interprétation, aux « on-dit-que ». Il a fait cadeau aux habitants d'histoires à raconter....

Le lecteur qui me suit attentivement comprendra que je fais là référence à Walter Benjamin, et pourrait presque deviner ce qui va suivre.

Que ce qu'Hondelatte offre, par l'incorporation de l'insolite à l'urbain, c'est une expérience à raconter, un mythe à chuchoter aux oreilles des enfants, un conte à partager : en séminaire, Félix, qui travaille sur Jacques Hondelatte et la mythogénèse de façon beaucoup plus approfondie que je ne le fais ici, me raconte qu'à Niort, chaque personne qu'il a interrogée avait sa propre version quant à l'origine des dragons.

L'objectif se situe là précisément : tant que les gens, habitants et passants, s'approprient l'histoire, s'interrogent, rêvent, rient et se mettent à inventer : de l'architecture comme déclencheur de l'imaginaire. Comme une manière aussi de faire que le « projet », que l'invention continue, qu'elle ne s'arrête pas une fois la mise en œuvre terminée, le chantier rangé, le projet livré.

LA CHOSE DE LEOGNAN

Le 3 janvier 1936, le jeune Manuel Carrientos découvrait ici ce qui devait devenir la « Chose de Léognan ». On ne sut jamais très bien depuis quand cet objet était là, ni les circonstances de son apparition.

Le matériau qui le compose est inconnu et l'eau du puits tout proche eut durant quelques semaines une couleur pourpre.

Dans l'année qui suivit, le professeur William Watters du M.I.T tenta de démontrer que le rayon de courbure de la chose était l'exact produit de la hauteur de la pyramide de Chéops à Gizeh, avec l'inverse du nombre pi.

Mais devant la totale indifférence des milieux scientifiques toutes les recherches furent abandonnées.

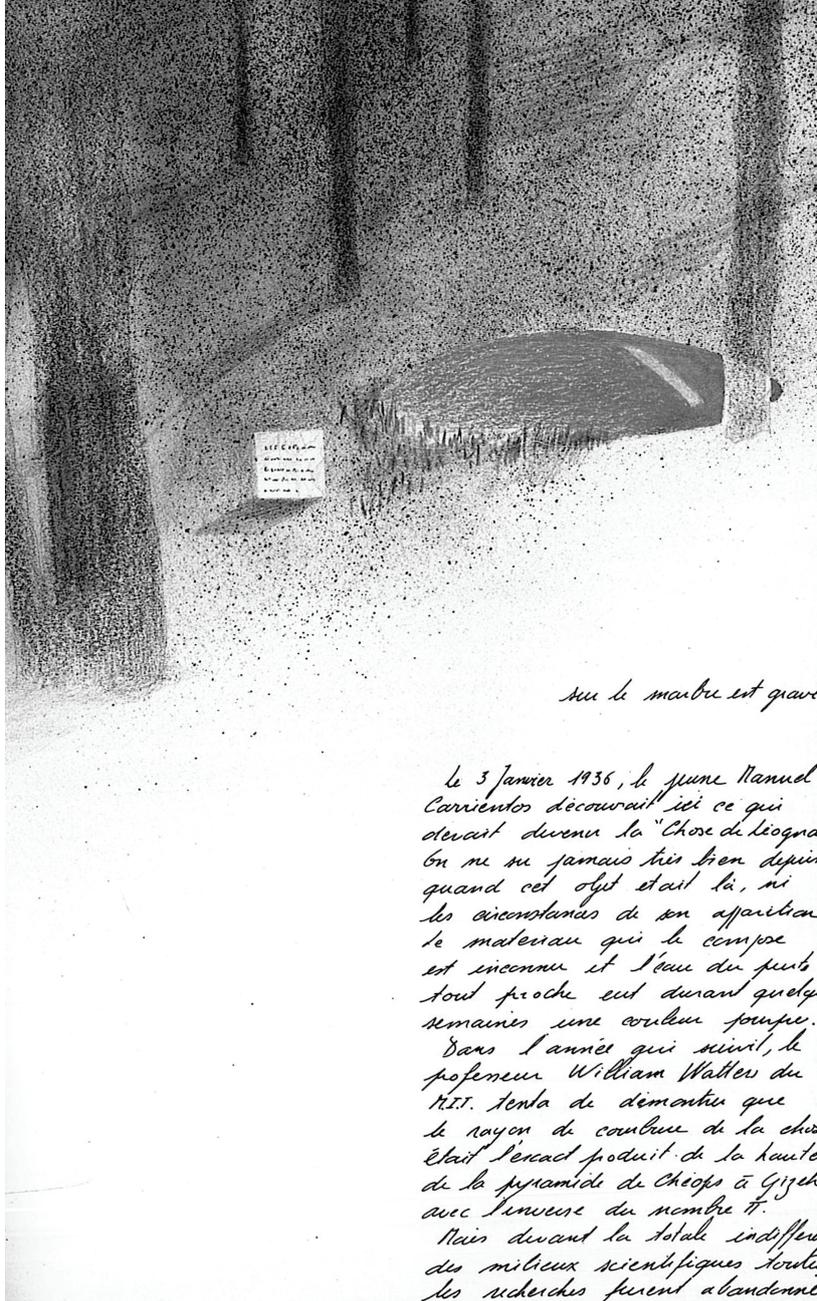
[fig.20]

La Chose de Léognan est le premier objet mythogène, et peut-être le plus emblématique. C'est une « résurgence » de 7 à 8 mètres de diamètre, rouge et lisse, qui « *émerge du sol bizarrement et dont on ne sait trop ce qu'elle est* ». Sur une plaque de marbre placée non loin de la « chose », dans le parc de la mairie de Léognan, l'architecte a fait graver la fausse histoire que le lecteur a pu lire ci-dessus.

Le projet pour la mairie de Léognan, terminé en 1984, est un point crucial pour la « mythogénèse ». C'est en effet à partir de ce moment et de cet endroit qu'il commencera de disséminer détails et objets signifiants dans ses projets. Pour autant ces petites « folies », s'accompagnent d'une architecture très fonctionnaliste, presque rationnelle. Je ne m'attarderai pas ici à parler ou analyser le projet de la mairie en elle-même, mais il semblerait que, du fait du travail sur le parc si chargé poétiquement et symboliquement, le dessin du projet ait gagné en sobriété et simplicité : réponse programmatique affûtée et fonctionnelle.

Difficile, au vu du nom même de ce premier objet mythogène, de ne pas penser à la distinction opérée entre « chose » et « objet » introduite par Martin Heidegger⁴²⁰. Les « objets mythogènes » d'Hondelatte sont des « choses » au sens

⁴²⁰ Conférence prononcée en 1950 devant l'académie bavaroise des beaux-arts. Le texte est paru dans Martin Heidegger, *Essais et conférences*, traduction André Préau, Paris, Gallimard, 1980.



Seu le marbre est gravi

Le 3 Janvier 1936, le jeune Manuel Carriontes découvrait ici ce qui devait devenir la "Chose de Liogno". On ne se jamais très bien depuis quand cet objet était là, ni les circonstances de son apparition. Le matériau qui le compose est inconnu et l'eau du puits tout proche eut durant quelque semaines une couleur rouge.

Dans l'année qui suivit, le professeur William Wether du N.I.T. tenta de démontrer que le rayon de courbure de la chose était l'exact produit de la hauteur de la pyramide de Cheops à Gizeh avec l'inverse du nombre π .

Mais devant la totale indifférence des milieux scientifiques toutes les recherches furent abandonnées.

fig.20

du philosophe car ils se tiennent devant nous, existant non pas uniquement par leur réalité physique objective, mais aussi par la réalité complexe qu'ils portent et qui leur confère sens. C'est en cela qu'ils dépassent la simple « objéité ». Surement cette hypothèse mériterait d'être explorée de façon plus conséquente que ce que je ne peux faire ici.

Dans le parc de la Mairie, on trouve d'autres « choses mythogènes », comme la Main courante d'eau, « *une main courante...mais avec un peu d'eau pour rafraîchir les dernières phalanges.* », le chemin des deux arbres, les Bijoux dans les arbres, « *Des tubes de métal phosphorescent, de section carrée, circulaire ou triangulaire, et fichés dans les branches des arbres, éclairent, le soir venu, de rayons colorés, des cristaux de verre teintés disposés sur le sol ou sur les troncs.* » qui rappellent le travail des balustres du projet de logements à Bordeaux.

Dans le quatrième numéro des *Cahiers du CCI*, Jacques Hondelatte nous éclaire ainsi sur ce qu'il en est de ses pratiques « traversières »...

« J'aime, dans la lente et minutieuse élaboration de mes projets, confondre Architecture et Paysage, j'aime que les limites soient ambiguë, floues ou évanescentes, j'aime que les intérieurs se nourrissent de l'architecture, j'aime surtout intervenir sur les jardins sauvages en y disposant de façon plus ou moins aléatoire des objets minimalistes, souvent chargés de sens plus ou moins cachés faisant référence au temps aux mythes, à la parure, à l'imaginaire ou au sensuel, déstabilisant doucement, en cela, à la fois la « nature » et l'« architecture » avec l'espoir qu'elles apparaissent encore plus indispensables l'une à l'autre. »

CONCLUSION

« Nous ne produisons quelque chose de nouveau qu'à condition de répéter une fois sur ce mode qui constitue le passé, une autre fois dans le présent de la métamorphose. »⁴²¹

Cette partie du mémoire avait pour objectif de travailler la question de l'interaction entre l'architecture et la littérature au sein du processus créatif, en étudiant les opérations de transfert qu'il est possible de mener de la littérature vers l'architecture. L'architecte faisant alors montre, dans ce recours, d'une certaine indiscipline... J'avais donc choisi d'étudier d'abord différentes modalités de « transferts », empruntées tant à la théorie littéraire, qu'à la philosophie, ou à certaines méthodes d'architectes. Dans un second temps j'ai illustré ces différentes modalités par des cas, qui éclairent à leur tour comment la littérature peut contribuer à la fabrique d'un lieu⁴²². Mais, est-ce seulement possible, de rendre matérielle – tangible – la littérature ? La solitude essentielle du lecteur, et l'interprétation quoiqu'on en dise toujours subjective d'une œuvre littéraire peuvent-elles se trouver partagées, rendues communes, à travers leur spatialisation ?

Comme nous le disions, les trois cas d'études ont été choisis pour illustrer les modalités de « métamorphose » précédemment étudiées. Plusieurs critères ont présidé à la sélection de ces cas : qu'ils soient suffisamment documentés, d'époques variées (afin de montrer que nous ne sommes pas là en pleine lubie postmoderne), et que les espaces traités soient dans leurs caractéristiques et leurs échelles très différents. Ainsi, ces trois cas ne sont pas à mettre sur le même plan : en-dehors de l'utilisation que nous en faisons ici, ils n'ont que peu de raisons d'être comparés.

Le jardin d'Ermenonville, nous l'avons vu, fonctionne comme un grand hypertexte, un poème spatial. Le marquis de Girardin fabrique un imaginaire global, un lieu relié et référencé au sens de Nelson Goodman. Si le jardin est toujours, et depuis les jardins persans, une hétérotopie, Ermenonville porte cette dimension de superposition de topos à un certain paroxysme. Par la constante référence littéraire, le lieu ne coïncide jamais uniquement avec lui-même, mais avec tous les lieux et époques là-bas convoqués.

Le Danteum de Terragni, projet de papier métaphysique, donne une nouvelle forme à ce monument culturel italien qu'est La Divine Comédie. Pour passer du texte au projet dessiné, l'architecte fait successivement œuvre de référence, de traduction (pour le rythme), et d'analogie.

⁴²¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, thèse sous la direction de M. de Gandillac, 1969, cité par Alexandre Rigal, "Expérience urbaine : remix.", in *EspacesTemps.net*, 09.09.2014, <https://www.espacestemp.net/articles/experience-urbaine-remix/>.

⁴²² entendu ici comme espace symboliquement chargé, et surtout, appropriable.

Chez Hondelatte, enfin, nous retrouvons une superposition de plusieurs de ces modalités : il y a aussi bien référence qu'hypertexte et analogie. Finalement, plus qu'une métamorphose, plus qu'un « passage », c'est un symbiotisme, une étroite durable entre littérature et architecture, qui, au contraire peut-être de Terragni, est dirigé vers l'autre, vers le monde des hommes, celui que nous habitons tous plus ou moins poétiquement.

Surement, ce mémoire est nourri par l'espoir que littérature et architecture apparaissent elles aussi encore plus indispensables l'une à l'autre. Jacques Hondelatte, pour qui les tours de Babel et celles de Manhattan avaient « *la même réalité* »⁴²³, aurait je crois lui aussi abondé dans ce sens.

Si son travail me marque autant dans cet objectif, c'est aussi par la finesse de la résistance qu'il met en place, devant un monde à la normisation (à la « mornisation » ?) croissante, à l'effritement. Il use de l'enchantement, dont les objets mythogènes sont de parfaits catalyseurs, comme d'un moyen de libération de l'architecture, mais aussi d'émancipation de celui qui côtoie son travail. Comme l'écrivent Patrice Goulet et Marc Donnadiou⁴²⁴, Hondelatte nous aide à nous rendre « lecteurs du monde », face à une société du spectacle, à un effritement, et dans une société qui continuellement nous propose la consommation comme une raison d'existence.

L'architecture, vecteur d'une onirisation du monde. Rien de nouveau, n'en déplaise au lecteur qui serait épris de « *présentisme* »⁴²⁵ : la redécouverte et la réactualisation de la littérature, « *d'un temps et d'un espace absolu, d'atmosphères mythiques et désertiques* »⁴²⁶, était déjà prônée au siècle dernier.

⁴²³ Patrice Goulet, Temps sauvage et incertain, opus cit., p.82.

⁴²⁴ Patrice Goulet et Marc Donnadiou (dir), *L'internat du Lycée Gustave Eiffel à Bordeaux de Jacques Hondelatte*, coll. Défense et illustration de l'architecture contemporaine, IFA, 1994

⁴²⁵ François Hartog, opus cit.

⁴²⁶ Manifeste de la revue *Valori Primordiali*, fondée par Franco Ciliberti, en 1938.

Ce travail de mémoire touche à sa fin.

Il a présenté nombre d'horizons différents au cours de ces presque quinze mois de gestation. Certains ont disparu lorsque je m'en approchais, tandis que je me suis éloignée d'autres par peur de me perdre. J'ai tenté de retenir ce fil rouge de la littérature, souvent avec difficulté, voire intranquillité, et c'est cette ligne que je restitue aujourd'hui. Avant de conclure, il me semble néanmoins important de faire le point sur les choses que je n'ai pas su faire à temps.

Concernant les « protocoles de recherche » que je m'étais fixée, je suis au regret de n'avoir pu tous les mener à terme, et pour ceux auxquels je me suis tenue, de n'en avoir pas rendu compte ici comme je l'aurais voulu.

En second lieu, j'aurais souhaité dans le corps du mémoire mieux expliciter mes choix iconographiques, et en tirer parti par quelques phrases d'analyse succinctes.

Au sujet de la bibliographie, je pense qu'il aurait été particulièrement enrichissant de la commenter. J'y ai renoncé faute de temps.

J'aurais également aimé dégager du temps pour des recherches dans la presse généraliste comme spécialisée sur la réception des livres étudiés dans la partie 'Architextes'. De même, je regrette de n'avoir pas réussi à trouver des chiffres exacts sur les ventes de ces ouvrages depuis leur parution.

Par ailleurs j'aurais aimé mener à bout mon entreprise de frise chronologique des ouvrages d'architecture « indisciplinés », même si sa longueur aurait probablement impliqué de la plier de nombreuses fois pour pouvoir la faire tenir dans le format de ce mémoire tout en étant lisible.

Enfin, j'aurais aimé aller jusqu'au bout de « l'édification » de ce mémoire en confectionnant moi-même une reliure à la bodonienne, technique à laquelle je m'étais pourtant exercée précisément dans ce but.

⁴²⁷ Led Zeppelin, *What is and what should never be*, Jimmy Page/Robert Plant, (4'46), *Led Zeppelin II*, 1969.

CINQ PETITS POINTS.

Quelle(s) conclusion(s) apporter à ce travail, nécessairement partiel, sur un sujet qui, pour se situer de fait entre deux disciplines, m'est régulièrement apparu instable et mouvant ?

Peut-être est-ce d'abord le lieu pour ré-affirmer la dimension politique commune à l'architecture et à l'écriture...

INVENTION DE L'ÉCRITURE, NAISSANCE DE L'ARCHITECTURE

C'est Claude Lévi-Strauss qui m'a offert la perspective pour considérer sur le même plan l'invention de l'écriture et la naissance de l'architecture. Pour lui en effet, ces deux là sont intimement corrélées, en ce que l'écriture « *permet d'organiser et d'intégrer dans un système politique un nombre considérable d'individus, de tirer parti de leur labeur en les faisant travailler à la construction de monuments* »⁴²⁸. Si l'anthropologue tire ce constat de son étude des tribus amazoniennes, l'exemple de la Rome Antique va également tout à fait dans ce sens. Certes, les romains ont développé une technique de ciment à base de chaux de pouzzolane qui leur a permis de construire des voûtes et des monuments gigantesques dont nous restent les vestiges dépouillés de tout *stucco* et de toute ornementation, silhouettes venues d'un autre temps qui marquent encore les imaginaires de bon nombre d'architectes contemporains⁴²⁹. Mais ce savoir-faire n'aurait pas suffi à ériger ces termes, ces bibliothèques, ces temples, si il n'y avait eu la main d'œuvre nécessaire : en effet les hommes libres (les citoyens) de la Rome Antique ne constituaient que 20 % de la population. Les 70% restants étaient des esclaves, des hommes non libres. Ce sont eux, hommes asservis par des textes et des lois, qui ont construits ces bâtiments ayant perduré jusqu'à nous.

Ainsi se rejoignent initialement le corps politique, le corps architectural, et le corps scriptural. Toutefois, ce corps scriptural est là essentiellement légifère. Or ce qui m'a intéressé, c'est, la littérature, à propos de laquelle je formulais l'hypothèse qu'elle puisse servir de matériau architectural... Qu'en est-il aujourd'hui de cette intuition ?

⁴²⁸ Claude Lévi-Strauss, cité par Tim Ingold, *opus cit.*, p.252

⁴²⁹ Valerio Olgiati, *opus cit.*

DE LA MATIERE AU MATERIAU : ALLERS ET RETOURS.

J'ai souvent entendu parler de différentiel entre état de l'art et la conclusion, au sein de laquelle serait censé émerger une nouvelle connaissance sur le sujet traité. En réalité, je pense être très loin ici de pouvoir apporter une connaissance réellement inédite sur le rapport entre littérature et architecture. En revanche, je crois que ce mémoire présente une façon particulière d'articuler des éléments importants du rapport entre littérature et architecture, par la prise en compte à la fois de l'écriture et de processus de « métamorphose ». A partir de cette double considération, j'ai eu tendance à parler de la littérature en terme de matière et de matériau, en fonction de la situation. Les livres d'architectes sont écrits à partir d'une « matière » qui n'est autre que leur expérience de praticien. Je pense que l'on peut maintenant s'accorder sur le fait que les mots des architectes recèlent la capacité de continuer à faire exister ce qu'ils décrivent, qu'il s'agisse de l'Abbaye du Thoronet, de l'Hôpital Nord ou de l'œuvre construite de Parent informée en filigrane par *Vivre à l'Oblique*. Pas de « justification », avec ces ouvrages « indisciplinés » que j'ai étudié, pas de « démonstration discursive »⁴³⁰ avant tout projet construit, mais bien un potentiel d'actualisation de l'architecture.

Mais cela suffit-il à dire des livres qu'ils constituent un « matériau » ? Ils le sont certes, dans la mesure où ils peuvent être « mis en œuvre » c'est à dire employés, cités, et de façon plus pratique, ils peuvent être offerts, partagés, oubliés sur un banc... De la littérature à la fois comme objet préhensible, tactile – le livre – et comme voix qui s'élève, qui nous soufflerait : « revenons aux sens, revenons au Sens »...

Toutefois le mouvement ne s'arrête pas là, puisque les livres peuvent ensuite eux-mêmes constituer une « matière ». N'est-ce pas en tant que matière que je les ai analysés, décortiqués ? N'est-ce pas en tant que matière que le marquis de Girardin, et Giuseppe Terragni, ont abordé diverses œuvres littéraires afin de procéder à leurs opérations de transformation, de « métamorphose » ?

Ainsi en réalité les deux figures étudiées – de l'architecte écrivant à l'architecte interprète - se sustentent constamment l'une et l'autre.

Si il me semble avoir participé à montrer à quel point la littérature est un vivier de connaissances, d'informations, voire d'outils pour penser et fabriquer l'architecture et la ville, j'espère que le lecteur n'a pas vu dans ce travail une tentative de faire de la littérature une condition *sine qua non* de l'architecture. Ici, « Pas question de dire comment il faut faire, mais simplement comment il arrive qu'on fasse. »⁴³¹.

⁴³⁰ Jean-Christophe Quinton, *opus cit.*, p17.

⁴³¹ Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XX^{ème} siècle, 1989, p. 78.

En revanche, je pense avoir soulevé par ce travail deux éléments significatifs quant au besoin littéraire de l'architecture dont je faisais le constat dans la première partie. D'une part, ce besoin trouve son ressort dans la peine de l'architecture à se constituer comme discipline autonome, d'autre part, l'architecture trouve dans la littérature un affranchissement, une liberté, une façon joyeuse, comme pour Hondelatte, de dépasser sa condition pour atteindre un degré peut-être « métaphysique » (à l'instar du *Danteum*).

ALTER-TEXTUALITES & HYPERVILLE

Mais en réalité ce besoin littéraire n'est pas l'apanage de l'architecture. Dans l'ouvrage *La tentation littéraire*⁴³² Pascal Mougin pointe du doigt ce besoin littéraire, le reliant et le généralisant à toute les sphères artistiques. Il me semble toutefois que la littérature subit elle aussi une tentation sinon architecturale tout du moins urbaine. En témoigne l'essor des littératures « hors-livre », qui ont fait l'objet au mois de septembre 2017 d'un premier festival au Centre Georges Pompidou, et sont pour beaucoup la prolongation des démarches surréalistes et oulipiennes. On peut voir cette littérature hors norme, hors format convenu, comme une forme de « *survivance* »⁴³³ dans la ville, comme un effort pour réconcilier l'espace et le temps, qui se sont trouvés désolidarisés par notre société du virtuel et de la vitesse⁴³⁴. Peut-être cette littérature là, au même titre que la pratique du graffiti, que le projet *La Phrase* à Mons⁴³⁵, ou que les moins subversives promenades littéraires témoignent d'une « alter-textualité ». Ce néologisme que je crée à partir du préfixe « alter » implique pour moi deux significations : la première est celle de l'importance de l'altérité, concept emprunté à l'ethnologie et à l'anthropologie⁴³⁶. La seconde se réfère à la notion d'alternative. A l'inverse d'une norme qui serait massivement suivie, imposée, subie : l'alter-textualité est une sorte de « *désobéissance civile* »⁴³⁷ qui paradoxalement rend un grand service à la civilité, que j'entend comme ciment du fonctionnement d'une société démocratique. Les alter-textualités représentent ainsi pour moi des mouvements de résistance et de lutte de l'écrit et de la poétique au sein de nos *hyper-villes*, qui ont malheureusement « *cessé d'être un lieu pour devenir une condition* »⁴³⁸.

Le préfixe d'hyper est quant à lui à mon sens le signe d'un franchissement de la « normale », de la course à l'abondance et au profit. Il définit cette inflation de ce qui était jusqu'à présent connu, et les modalités du nouveau fonctionnement urbain et du schisme fondamental entre l'espace et le temps. Ainsi André Corboz définit-il l'hyperville à partir de son cas d'étude de prédilection (la Suisse

⁴³² Pascal Mougin (dir.), *La tentation littéraire*, Dijon, Presses du Réel, coll. Figures, 2017.

⁴³³ Georges Didi-Huberman, *La Survivance des lucioles*, Paris, éditions de Minuit, coll. Paradoxes, 2009.

⁴³⁴ Pour des analyses sur la vitesse dans notre société, et la tyrannie qu'elle entraîne, j'ai consulté deux écrits de Paul Virilio : *Vitesse et politique, essai sur la dromologie*, Paris, Galilée, 1977 et *Le Grand Accélérateur*, Paris, Galilée, 2010.

⁴³⁵ Projet porté par Karelle Ménine et Ruedi Baur, Mons, Belgique, 2015.

⁴³⁶ Se référer par exemple aux travaux de Claude Lévi-Strauss et Marcel Mauss.

⁴³⁷ Terme emprunté à Henri-David Thoreau,

⁴³⁸ Andrea Branzi, *Archizoom Associati. No-stop city*, Orléans, HYX, 2006.

contemporaine) comme dépendant non plus d'un contexte géographique ou géométrique immédiatement perceptible mais d'un système de relations. Le contexte n'est donc plus unique mais multiple, en une référence évidente au rhizome de Deleuze et Guattari.

A l'heure où nous sommes envahis par les sollicitations et stimulus venus du virtuel, la « ville intelligente » est plébiscitée et les mastodontes financiers, comme ce cher Google, engagent des millions de dollars dans la recherche scientifique à ce sujet⁴³⁹. Cette « ville intelligente » est définie comme une ville utilisant et s'appuyant sur le développement des Technologies de l'Information et de la Communication. Théorisées notamment par Rudolf Giffinger, elles sont censées s'appuyer sur les six paramètres que sont l'économie, la mobilité, l'environnement, les habitants, le mode de vie et la gouvernance. Si le concept a pour visée l'établissement d'un écosystème numérique afin d'apporter une réponse aux problèmes environnementaux, il n'en reste que les probabilités de dérives de surveillance, contrôle, et de transformation de l'espace urbain en pur espace de marchandisation sont évidentes. En vingt ans l'espace virtuel s'est superposé à la réalité des espaces publics urbains, constituant un niveau de lecture supplémentaire à déchiffrer. Cette stratification, qui va autrement plus loin que la noosphère théorisée par Teilhard de Chardin et Vladimir Verdnasky, a de nombreux impacts sur la façon dont nous interagissons les uns les autres, dont nous nous déplaçons, et sur notre rapport au temps. A maints égards la couche virtuelle entre en relation, voire en conflit, avec la réalité : ainsi en est-il des flashcodes qui pullulent sur différents supports urbains, ou encore de la géolocalisation. Envahis de stimulus, pressés par les images et l'information en continu, l'appauvrissement de la pensée critique se fait sentir, et la confusion entre l'image et la réalité participe de l'asservissement au capital⁴⁴⁰.

Ainsi je pense que la littérature et la poésie spatialisées, les « alter-textualités », peuvent constituer une sorte de contre-pouvoir allant à l'inverse du désinvestissement politique de l'espace public et des sollicitations consuméristes qu'il porte aujourd'hui.

DEVENIRS

Dans un monde où insidieusement se renforcent les limites et les mises à distance sous couvert d'une apparente proximité, le tournant narratif de l'art qui permet d'établir des correspondances⁴⁴¹ entre les choses est peut-être une façon de « *survivre* »⁴⁴²... De revenir à ce qui nous lie, à l'altérité comme une richesse à cultiver, comme une ouverture et une façon « *d'être au monde* »⁴⁴³. Dans cette optique l'architecture ne peut se restreindre à l'art de « *faire parler les*

⁴³⁹ Voir dossier *Le Monde* sur les « smart cities » novembre 2017.

⁴⁴⁰ Voir à ce sujet le travail du penseur marxiste Bolivar Echeverria.

⁴⁴¹ Charles Baudelaire, « Correspondances », in *Les Fleurs du Mal*, Paris, LGF, 1972.

⁴⁴² Georges Didi-Huberman, *La Survivance des lucioles*, opus cit.

⁴⁴³ Traduction du *da-sein* heideggerien.

matériaux »⁴⁴⁴ : certes il s'agit de couvrir nos têtes, nous abriter, mais avant tout de modeler l'espace – vide ! – au sein duquel nous nous croisons et parfois nous rencontrons, et vivons. A mon sens, l'architecture comme la littérature se doivent de continuer à faire lien, de contribuer à permettre la liberté de cette « scène » sur laquelle pourtant nous revêtons nos « masques » afin de ne pas trop dévoiler notre « figure »⁴⁴⁵...

Mais la question de la crise de l'architecture, de sa « mort » est récurrente. Si je ne suis pas aussi pessimiste (bien qu'un optimiste ne soit qu'un pessimiste qui s'ignore), je me pose également la question de la manière dont l'architecture va se transformer et perdurer dans les décennies à venir.

De même, nombreux sont ceux à avoir crié à la mort du livre papier avec l'essor d'internet, de l'édition numérique, des liseuses, et d'une soi-disant inquiétante diminution du lectorat français. Je ne me sens pas armée pour faire ici le tri entre poncifs et vérités, simplement, je constate à mon échelle un dynamisme dans l'édition qu'il s'agisse de maisons se positionnant sur les deux créneaux – à la fois papier et numérique (comme les éditions Premier Parallèle) ; ou l'essor de la microédition, artistique comme littéraire. Par ailleurs le Syndicat National de l'Édition indique depuis 2015 une reprise nette des ventes et du revenu des éditeurs.

A ce titre, et là où semblent d'ailleurs se rejoindre l'architecture et l'édition, on voit émerger depuis une dizaine d'années de nouvelles formes de recherche et de critique architecturale, par des structures intégrées aux agences d'architecture. Ces structures, comme « CRAP » pour PARC Architectes ou encore « PCA-Stream » pour l'agence PCA, produisent du contenu, diffusé sous forme numérique sur des blogs ou bien par des fanzines. Dans la même veine, la jeune revue Pli, lancée par un ancien étudiant de Versailles, Christopher Dessus, dans la continuité de son travail de mémoire de master, a publié récemment son 3^{ème} numéro, intitulé *Conflit(s)*. Un parcours qui me fait penser à *Cosa Mentale*, revue fondée au sein de l'école de Belleville étudiante, qui est aujourd'hui devenue une maison d'édition spécialisée.

Doit-on voir dans ce renouveau, dans ces pratiques renouvelées d'écriture, de pensée, mâtinées d'expression artistique, un symptôme de l'anxiété des architectes vis-à-vis de leur profession, comme Jean-Louis Cohen en fait l'hypothèse⁴⁴⁶ ? Pour ma part, j'aurais plutôt tendance à y voir un effort important de la part de ces architectes pour comprendre le monde actuel, en un effort qui passerait précisément par l'écriture, pratique réflexive par excellence.

⁴⁴⁴ Rafael Moneo, *L'intranquilité théorique et stratégique du projet dans l'œuvre de huit architectes*, p.226, cité par Naïs Campedel, in *Rémanences*, mémoire de master, ENSA-Versailles, janvier 2017.

⁴⁴⁵ Les trois termes sont caractéristiques de la pensée d'Erwin Goffman, in *La mise en scène de la vie quotidienne*, (2 tomes), Paris, éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1973.

⁴⁴⁶ Dans le cadre du documentaire "PCA-STREAM : De la recherche à l'action" réalisé par l'agence PCA. Consultable ici : <https://www.pca-stream.com/fr/player/episode-3-5--documentaire-pca-stream-de-la-recherche-a-l-action-30>.

A quelques lignes du point final, je dois admettre qu'en faisant le choix d'études de cas littéraires et historiques j'ai placé ce mémoire sur un plan très théorique. Si cette recherche devait être poursuivie, je pense qu'il serait fécond de l'enrichir par des cas d'études actuels et contemporains, qui permettraient d'avoir un aperçu peut-être plus proche des réalités de la pratique. Je pense par exemple que réaliser des entretiens avec une poignée d'architectes praticiens qui travaillent aujourd'hui l'écriture littéraire, ou qui revendiquent une réelle utilisation d'opérations de « métamorphose » à partir de la littérature s'avèrerait particulièrement instructif. Cela permettrait sans doute de valider ou d'infirmier certains constats, hypothèses et conclusions que j'énonce dans ce travail. A ce jour je vois déjà trois personnes qui pourraient faire l'objet d'un tel intérêt: Luca Merlini, dont j'ai découvert les textes et dessins au mois de novembre, trop tard à mon regret pour pouvoir sérieusement envisager de l'étudier ici ; Gilles Clément, prolifique paysagiste écrivant qui n'est plus à présenter ; et Jean-Christophe Quinton dont les petits poèmes, presque des haïkus, pourraient en dire beaucoup sur le rapport actuel entre espace et littérature et sur une certaine approche « poétique » de l'architecture.

Mais ce mémoire de recherche m'a par ailleurs permis de découvrir d'autres sujets qui ne manquent pas de soulever mon intérêt et ma curiosité. Ainsi, étudier de près Fernand Pouillon et sa production, écrite comme architecturale, m'a amenée à me pencher sur le renouveau de la construction en pierre structurelle. Alors que l'agence Barrault & Pressacco vient de livrer un immeuble de 17 logements rue Oberkampf en pierre structurelle (et béton), Gilles Perraudin continue de construire de grandioses chais et des logements à 1000€ du mètre carré. Ce matériau permettrait-il, comme à l'époque de Pouillon, que l'architecte retrouve une place de maître d'œuvre à l'écoute de la matière ? Par ailleurs, pouvons-nous voir dans ce retour à un ancien mode constructif une tentative de réduction de la « *distance entre expérience et attente* » dénoncée par François Hartog⁴⁴⁷ ?

D'autre part, j'ai été particulièrement touchée par ma découverte des écrits et projets du groupe Arquitetura Nova. Notamment, leur *Critica ao canteiro de obra* m'a interrogée sur la place de l'architecte au sein d'un chantier, sur les rapports de domination entre les différents corps de métier, et sur la place de la matière. En quelque sorte, cette « Critica » peut être lue comme une tentative de refonder l'architecture à un état ante-albertien, anté-libéral en quelque sorte, en redonnant une place au savoir populaire et artisan. Mais pourquoi une telle « Critica » émerge-t-elle au Brésil dans les années 60, peu de temps avant le coup d'état mené par le maréchal Castelo Branco? Du fait de l'exil de Sergio Ferro qui vint s'installer en France, à Grenoble, pour fuir la dictature, la *Critica* a-t-elle eu des retombées, des effets, en France ? Et d'ailleurs, y'a-t-il une filiation entre les écrits de Arquitetura Nova et Lina Bo Bardi, architecte romaine expatriée au Brésil, qui menait elle aussi une réflexion sur le chantier, et accordait une grande valeur à la « *lição da experiência popular* »⁴⁴⁸ ? Le chantier peut-il être encore de

⁴⁴⁷ François Hartog, *opus cit.*, p.217.

⁴⁴⁸ Propos de Lina rapportés par Marcelo Carvalho Ferraz, in « La leçon de l'expérience populaire », *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996, p.100. Aussi cité par Abel Bonte, in *La Non-Architecture*, mémoire de master, ENSAP-Lille, 2017, p.20.

nos jours être un lieu de l'engagement, de lutte ? Du moins un lieu à réinvestir, à la manière de Bo Bardi, qui installait son bureau sur le chantier, « *court-circuitant la distance entre le dessin du projet et l'œuvre construite* », pour dessiner sur place et à main levée le dessin des détails des projets: « *flou et contrôle, liberté et maîtrise* »⁴⁴⁹.

Sans doute bien des portes restent à ouvrir sur d'autres mondes, dans l'attente d'être explorés. Qui dira lesquels tomberont dans l'oubli, et ceux qui s'éclaireront ? A cette question le poète répond :

« *Nous faisons nos chemins comme le feu ses étincelles* »⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ Abel Bonte, *opus cit.*, p.34.

⁴⁵⁰ René Char, « Chants de la Balandrane », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 562.



fig.21

BIBLIOGRAPHIE

ARCHITECTURE ET LITTÉRATURE : UN RAPPORT EN QUESTION

« *Architecture : récits, figures, fictions* », *Cahiers du CCI*, n°1, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1986.

« *Ecrire sur l'architecture, la ville et le paysage* », *Cahiers thématiques*, n°14, Lille, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lille, 2015.

Ecrire l'architecture, Revue Europe n° 1055, mars 2017

« *Fiction théorique* », *Cahiers thématiques*, n°5, Lille, éditions de l'Ecole d'architecture et de paysage de Lille, 2005.

« *Mesure pour mesure* », *Cahiers du CCI*, n° spécial, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

CERVENY, Ludmilla, *Architecture et écriture, réflexivité, opérationnalité et potentialités du travail d'écriture chez l'architecte*, ENSA de Nancy, dir. H. Gaff et J-P. Marchand, 2012.

CHABARD Pierre et KOURNIATI Marilena, *Raisons d'Ecrire. Livres d'architectes 1945-1999*, Paris, éditions de La Villette, 2003.

GARRIC, Jean-Philippe, d'ORGEIX Emilie, THIBAUT Estelle, (dir.), *Le livre et l'architecte*, Bruxelles, Mardaga, 2011.

GRAU Cristina, *Borgès et l'Architecture*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1992.

HYPPOLITE, Pierre, LEYGONIE, Antoine, VERLET, Agnès (dir.), *Architecture et littérature. Une Interaction en question*, Aix en Provence, Presses Universitaire de Provence, 2014.

HYPPOLITE, Pierre (dir.), *Architecture, Littérature et Espaces*, Limoges, PULIM, coll. Espaces Humains, 2006.

HYPPOLITE, Pierre (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, PULIM, coll. Espaces Humains, 2012.

MOLINA, Géraldine, *Les faiseurs de la ville et la littérature. Lumière sur un star-system contemporain et ses discours publics : des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, Université de Toulouse 2, dir. R. Marconis et T. Paquot, 2010.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2007.

CORPUS SUR LES CAS D'ETUDE

ALBARELLO, Carlo, « Costruzioni letterarie e valori cromatici nel Danteum di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni », in *Bianco. Forme e visioni di architetture senza colore, Opus Incertum*, n°2, Università degli Studi di Firenze, 2016.

BLANCHARD, Gérard, « Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin », in *Communication et langages*, n°50, 1981.

DONNADIEU, Marc et GOULET Patrice (dir.), *L'internat du Lycée Gustave Eiffel à Bordeaux de Jacques Hondelatte*, coll. Défense et illustration de l'architecture contemporaine, IFA, 1994.

de GIRARDIN, René-Louis, *De la composition des paysages*, Paris, éditions du Champ urbain, 1979.

De GIRARDIN, Stanislas-Cécile Xavier-Louis, *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville* (1811), Paris, éditions du Champ urbain, 1979.

GOULET, Patrice, *Jacques Hondelatte, des gratte-ciels dans la tête*, Norma, 2002.

HONDELATTE, Jacques, *Logement Mythogénèse et Mélancolie*, Paris, éditions du demi-cercle, coll. Etat des lieux, 1989.

JAKOB, Michael, *Ermenonville*, Besançon, éditions de L'imprimeur, 2002.

LE DANTEC, Jean-Pierre, *La Poétique des Jardins*, Arles, Actes Sud, 2011.

NICOLOSO, Paolo, *Mussolini architetti*, Torino, Einaudi, 2011.

OBRIST, Hans Ulrich et PARENT, Claude, *Conversation avec Claude Parent*, Paris, Manuella, 2012.

PARENT, Claude, *Vivre à l'oblique*, Paris, Place Nouvelle : JPM, 2004.

PARENT, Claude, « Horizon », *Spéciale'Z*, n°2, Paris, ESA, 2011.

PAVIOL, Sophie, *Giuseppe Terragni : l'invention d'un espace*, Gollion, InFolio, coll. Archigraphy, 2006.

PETRUCCIOLI, Attilio, « Fernand Pouillon ou le génie de la construction », in *Architettura nei paesi islamici*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1982.

POUILLON, Fernand, *Les Pierres Sauvages*, Paris, Seuil, coll. Le Cadre Rouge, 1964.

POUILLON, Fernand, *Mémoires d'un architecte*, Paris, Seuil, 1968.

POUILLON, Fernand, *Lettre à un jeune architecte*, Paris, éditions du Linteau, 2010.

RASTELLO, Magalie, « Entretien avec Claude Parent », *Azimuts*, n°31, 2008, p. 69-74.

REIS, Thomas, *Une théorie par le roman d'architecture*, mémoire de master, ENSAP-Belleville, 2014.

RIBOULET, Pierre, *Naissance d'un Hôpital*, Besançon, éditions de l'Imprimeur, 2010.

RITTER, Joachim, *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon, éditions de l'Imprimeur, 1997.

SAYEN, Catherine (dir.), *Le livre, l'autre desseïn de Fernand Pouillon*, Paris, éditions du Linteau et Transversales, 2012.

SCHUMACHER, Thomas L, *Terragni e il Danteum*, Roma, Officina, 1983.

TERRAGNI, Giuseppe, « Relazione sul Danteum » (1938), *Oppositions*, n°9, 1977.

WEISS, Jean-Pierre, *En présence des livres, six points et six contrepoids, architecturaux et littéraires, autour de Pierre Riboulet*, Paris, Les Productions du Effa, 2016.

OUVRAGES D'ARCHITECTURE : HISTOIRE ET THEORIE

ALBERTI, Leon-Battista, *L'Art d'Edifier* (1485), Paris, Seuil, 2004.

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, (1435), Traduction de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2004.

BOUCHAIN, Patrick, *Construire Autrement*, Arles, Actes sud, 2006.

BOUDON, Philippe, *Introduction à l'architectureologie*, Paris, Bordas, 1993.

BOULEE, Etienne-Louis, *Architecture. Essai sur l'art*, (1797) textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos, coll. Miroirs de l'art, Paris, Hermann, 1968.

- BROADBENT, Geoffrey, *Design in Architecture*, trad. Jean-Pierre Chupin, Londres, David Fulton, 1988.
- CACHE, Bernard, *Terre Meuble*, Orléans, éditions Hyx, 1997.
- CAMPEDEL, Naïs, *Rémanences*, mémoire de master, ENSA-Versailles, 2017.
- CARUSO, Adam, *The Feeling of Times*, Barcelona, Poligrafa, 2008.
- CHOAY Françoise, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1996.
- CHUPIN, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture : de la vie, de la ville et de la conception*, Gollion, InFolio, coll. Projet et théorie, 2010.
- COHEN, Jean-Louis, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie* (1984), Bruxelles, Mardaga, 2015.
- CONRADS, Ulrich, *Programmes et manifestes de l'architecture du XXème siècle*. Paris, éditions de La Villette, coll. Penser l'espace, 2002.
- LE CORBUSIER, *Charte d'Athènes* (1941), extrait de l'article 88, éditions de Minuit, Paris, 1957.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, Champs Art, 2008.
- FERRO, Sergio, *Michel-Ange, architecte et sculpteur de la chapelle Médicis*, Paris, La Villette, 1998.
- FERRO Sergio, *Dessin/Chantier*, Paris, éditions de La Villette, collection Ecole d'Architecture de Grenoble, 2005.
- FRAMPTON, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture : The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1995.
- FRAMTON, Kenneth, *Modern Architecture. A critical history*, London, Thames & Hudson, 1992.
- FREMY, Anne, *L'image édifiante, le rôle de l'image de référence en architecture*, dir. P. Potié et P. Amaldi, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, 2016.
- GIRARD, Christian, *Architecture et concepts nomades*, Bruxelles, Mardaga, coll. Architecture et recherches, 1995.
- GRASSI, Giorgio, *L'Architecture comme métier et autres écrits*, Liège, Mardaga, 1983.
- HAUMONT, Bernard, « Figures salariales et socialisation de l'architecture », *In Extenso*, n° 8, 1985.
- HUET, Bernard, « Les trois fortunes de Durand », in *JNL Durand* par W. Szambien, Paris, éditions Picard, 1984.
- KAUFMANN Emil, *Trois architectes révolutionnaires : Boullée, Ledoux, Lequeu*, Paris, éditions de la SADG, 1978.
- LE MUET, Pierre, *Manière de Bien Bastir Pour Toutes Sortes de Personnes* (1681), Paris, Hachette Livre (2e Edition), 2012.
- LUCAN, Jacques, *Composition, non-compositions, architecture et théories XIXème-XXème siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- MAROT, Sébastien, *L'Art de la Mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, éditions de La Villette, 2010.
- MAZZONI, Cristiana, *La Tendenza, une avant-garde italienne 1950-1980*, Paris, éditions Parenthèses, coll. Architecture, 2014.

OLGIATI, Valerio, *The images of architects*, Luzern, Quart Publishers, 2013.

PESCI, Jascinte, *Atomiser l'Atome*, mémoire de master, ENSA Paris Belleville, 2015.

QUINTON, Jean-Christophe, *Vers l'immédiate étrangeté des formes*, Paris, édité par J.-C. Quinton, 2017.

ROSSI, Aldo, *L'Architettura della città* (1966), Roman Quodlibet, 2011.

ROSSI, Aldo, « An Analogical Architecture », in *A + U*, n°5, 1976.

ROUILLARD, Dominique, « Histoire immédiate de l'architecture contemporaine et enjeux disciplinaires », in *Discipline : visée disciplinaire*, Cahiers thématique n°1, Lille, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lille, 2001.

SEMPER, Gottfried, *Du style et de l'architecture: écrits, 1834-1869*, traduction de Jacques Soullou et Nathalie Neumann, Marseille, éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 2007.

TAFURI, Manfredo, *Théories et histoire de l'architecture*, Paris, éditions de la SADG, 1976.

TAFURI, Manfredo, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari, Universale, Latizza, 1972.

VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Paris, Editions du Linteau, 2006.

VIOLLEAU Jean-Louis, *L'Utopie et la ville après la crise, épisodiquement*, Paris, Sens & Tonka, 2013.

VIOLLET-le-DUC, Eugène-Emmanuel, *Histoire d'une maison*, Gollion, InFollio, 2008.

VIOLLET-le-DUC, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture*

Française. Du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle. (1854-1868), Paris, F. de Nobele, 1967.

VITRUVÉ, *De Architectura*, texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 2003.

OUVRAGES DE THEORIE LITTERAIRE

AGOSTINI OUAFI, Viviana, *La traduction littéraire, Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.

BACCOUR, Olfa Meziou, « De la littérature des écrivains à l'architecture des architectes : questions autour de deux machines valériennes », in *Architecture, Littérature, et Espace*, dir. Pierre Hyppolite, Limoges, PULIM, coll. Espaces Humains, 2006.

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Le Seuil, Paris, 1985.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, (1975) coll. Ecrivains de toujours, Paris, Seuil, 2010.

BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003.

CHOMSKY, Noam, *Structures Syntaxiques*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 1979.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 2014.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Critiques, 1967.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction* (1979), Paris, Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GERY, Catherine (dir.), *Nikolaï Leskov*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. Les dossiers H, 2006.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, éditions de Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.

LADMIRAL, Jean René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Gallimard, 1994.

LEDERER, Marianne, *Qu'est-ce que la traductologie ?*, Artois, Artois Presses Université, 2006.

MAUCLAIR, Camille, *Le génie d'Edgar Allan Poe*, Paris, Albin Michel, 1925.

MESCHONIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit tome III : le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. Esprit, 1969.

VANDERDORPE, Christian, *Du Papyrus à l'hypertexte*, Paris, La Découverte, coll. Sciences & Sociétés, 1999.

PHILOSOPHIE

ADORNO, Theodor W., *L'art et les arts*, traduit par Jean Lauxerois et Peter Szendy, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Arts & esthétique, 2002.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot, 2009.

ARISTOTE, *De l'Âme*, Paris, Flammarion, 1993.

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. Quadrige, 2012.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Librairie Générale Française, 1993.

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté* (1933) Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2011.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, LEIRIS Michel, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, préface de *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946.

D'ANGELO, Paolo, *Filosofia del Paesaggio*, Roma, Quodlibet, 2014.

DE CERTEAU, Michel, *Histoire et psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1987.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, coll. Critiques, 1980.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, éditions de Minuit, coll. Critiques, 1972.

DELEUZE, Gilles, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, coll. Critiques, 1991.

DELEUZE, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Critiques, 1988.

DERRIDA, Jacques, « 52 aphorismes pour un avant-propos », in *Mesure pour Mesure, architecture et philosophie*, n° spécial des Cahiers du CCI, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le Gai Savoir*, Paris, éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Survivance des lucioles*. Paris, éditions de Minuit, coll. Paradoxes, 2009.

FOCILLON, Henri, *Vie des Formes suivi de l'Eloge de la main*, Paris, PUF, coll. Quadrige Grands Textes, 2004.

FOL, Jac, *Arts visuels et architecture : propos à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2000.

FOUCAULT, Michel, *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1986.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1993.

FOUCAULT, Michel, *Les Corps Utopiques, les Hétérotopies*, Fécamp, Lignes, 2009.

GOODMAN, Nelson, *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

ILLICH, Ivan, *La perte des sens*, Paris, Fayard, 2004.

INGOLD, Tim, *Faire, Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, éditions du Dehors, 2017.

MARX, Karl, *Contribution à une critique de l'économie politique*, Paris, Allia, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des Idoles, ou comment philosopher à coups de*

marteau.(1888) Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988.

PAQUOT, Thierry, *Utopies et utopistes*, Paris, la Découverte, 2016.

PLATON, *Timée, suivi de Critias*, Présentation et traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1999.

VAIHINGER, Hans, *La philosophie du comme si* (1911), traduction de Christophe Bourriau, Paris, Kimé, 2008.

VALERY, Paul, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, coll. Poésies, 1921.

VIRILIO, Paul, *Vitesse et politique, essai sur la dromologie*, Paris, Galilée, 1977.

VIRILIO, Paul, *Le Grand Accélérateur*, Paris, Galilée, 2010.

OUVRAGES LITTÉRAIRES

BAUDELAIRE, Charles, *Art Romantique* (1868), Paris, Flammarion, 1999.

BAUDELAIRE, Charles, « Correspondances », in *Les fleurs du mal* (1857), Paris, Librairie Générale Française, coll. Les Classiques de Poche, 1972.

CHAR, René, *Fureur et Mystère* (1948), Paris, Gallimard, coll. Blanche, 2008.

CHAR, René, « Chants de la Balandrane », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le livre de Poche, 1972, Livre V, Chapitre II, p. 224.

JOUET, Jacques, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L., 2000.

LEIRIS Michel, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, préface de *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946.

MALLARME, Stéphane, « Salut » (1893), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. De La Pléiade, 1998.

PROUST Marcel, *Jean Santeuil*, volume 2, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1952.

RIMBAUD, Arthur, *L'Eternité*, in *Une Saison en Enfer. Poésies. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1999.

VERLAINE, Paul, « Art Poétique » in *Jadis et Naguère* (1884), Paris, LGF, coll. Les Classiques de Poche, 2009.

DICTIONNAIRES

JULLIARD, Jacques et WINOCK, Michel, *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996.

NEWMANN-GORDON, Pauline et JUILLAND Alphonse, *Dictionnaire des idées dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Mouton, 1968.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel de la langue française*, Paris, Le Robert,

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.

SOLLERS, Philippe, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris, Plon, 2004.

HISTOIRE, PSYCHANALYSE, SOCIOLOGIE

FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XX^{ème} siècle, 1989.

GOFFMAN, Erwin, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, éditions de Minuit, coll. Le Sens Commun, 1973.

HABERMAS, Jürgen, *La Technique et la science comme idéologie*, Paris, Gallimard, 1973.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XX^{ème} siècle, 2003

JUNG, Carl Gustav, *The Freud/Jung letters : the correspondance between Sigmund Freud and C.G. Jung*, Princeton, édité par William McGuire, 1974.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Pocket, coll. Littérature, 2001.

PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations, (Meaning in the visual arts, 1955)*, traduction de Marte et Bernard Teysseïdre, Paris, Gallimard, 1969.

TELLIER Arnaud, *La traumatographie : expériences traumatiques et passage à l'écriture*, Paris, Economica, 1998.

TABLE DES FIGURES

fig.1. « Divers balustres et entrelas », *Cours d'architecture*, Jean-François Blondel, 1771. Planche XLIII. Bibliothèque Nationale de France.

fig.2. San Carlo alle Quattro Fontane, Francesco Borromini, 1646. Plan. <https://alfa-img.com/show/san-carlo-borromini-plan.html>.

fig.3. Abbaye du Thoronet, XII^{ème} siècle. Plan numérisé. in Fernand Pouillon, *Les Pierres Sauvages*, Seuil, 1964.

fig.4. *Pietra*, 2017. Photographie personnelle.

fig.5. *Climat de France*, Fernand Pouillon, 1954-57. Photographie. http://www.fernandpouillon.com/fernand_pouillon/architecte/albums/_algerie/climat_chant/index.html.

fig.6. *Arromanches*, 2015. Photographie personnelle.

fig.7. *La fonction oblique*, Claude Parent, s.d. Dessin au feutre. Frac Centre, Orléans.

fig.8. Mosquée de Samarra, 851. Photographie. <https://i.pinimg.com/736x/05/e0/df/05e0df140e7a5f76f5ca3d76dafa14f3--islamic-architecture-architecture-design.jpg>

fig.9. *Les Amphores*, Claude Parent, 1975. Graphite sur papier. Frac Centre, Orléans.

fig.10. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Marcel Broadthaers, 1969. Lithographie. MoMA, New York.

fig.11. *Monuments des braves citoyens morts pour la patrie ; érigés au lieu du sang de la vallée des morts. et Le temple décastyle, côté de la principale entrée.*

Jean-Jacques Lequeu, 1785. Dessin à la plume, lavis et aquarelle. Bibliothèque Nationale de France.

fig.12. *Capriccio*, Canaletto, 1759. Huile sur toile. Galleria Nazionale, Parma.

fig.13. *Vue du désert à Ermenonville*, Etienne Devilliers et Jean Bosq, 1819. Eau-forte. Bibliothèque Nationale de France.

fig.14. *Madonna Lochis*, Titien, 1508. Huile sur toile. Accademia Carrara, Bergamo.

fig.15. *Temple de la philosophie, château d'Ermenonville*. Agence Rol, 1908. Photographie. Bibliothèque Nationale de France.

fig.16. Alan Humerose, 2002. Photographie numérisée. in Michael Jakob, *Ermenonville*, L'Imprimeur, 2002.

fig.17. *Modello per il Danteum*, Pietro Lingeri et Giuseppe Terragni, 1938. Photographie. Archivio Pietro Lingeri, Milano.

fig.18. *Basilica Ulpia, Roma*, s.d. Photographie. *Opus incertum*, n°2, p.115.

fig.19. *Un Dragon de Niort*, Jacques Hondelatte, 1991. Photographie de Bernard Plossu. http://next.liberation.fr/design/2012/12/12/hondelatte-l-enchanteur_867150

fig.20. La chose de Léognan, Jacques Hondelatte, 1984. Dessin au crayon de couleur numérisé. in Patrice Goulet, Jacques Hondelatte : des gratte-ciels dans la tête, Paris, Norma, 2002.

fig.21. *Acqua Alta*, 2014. Photographie personnelle.

ABSTRACT

Does “Architecture” imply “Literature” ... ?

This master thesis is dedicated to the relation between architecture and literature. It assumes that literature is a resource for architecture, and aims to understand what is at stake when architects make use of it. At first, it will be shown that this relation can be examined in several ways, and we will acknowledge the necessity of an enlarged theoretical framework. From there, two perspectives emerge: writing, and reading. These two main processes are played out through two figures of architects, the architect as a « writer » and the architect as a reader-interpret. By analysing these figures thanks to different case studies, we will attempt to understand the issues raised by the use of literature by architects, and catch sight of the workspaces, and even the liberty, that literature provides to architecture.

Key words: architecture – literature – disciplinarity – conception process – narrativity

« Architecture » laisse-t-elle entendre, « Littérature »... ?

Ce mémoire de master est consacré à la relation entre architecture et littérature. Il part de l'hypothèse que la littérature constitue une ressource pour l'architecture.

Une fois admis qu'il existe pléthore de manières d'interroger cette relation, et entériné le cadre théorique nécessairement pluriel de cette recherche, qui convoque des notions issues tant de l'histoire de l'architecture que de la philosophie en passant par la théorie littéraire, deux horizons de travail émergent.

Écriture, lecture.

Ces deux horizons sont traités au travers de deux figures, celle de l'architecte-écrivain et celle de l'architecte-lecteur, *a fortiori*, interprète. L'étude de ces figures vise à informer ce qui se trame dans l'usage de la littérature par les architectes, et d'entrevoir les espaces de travail qu'elle lui offre. La première figure est étudiée au travers de trois écrits de la main des architectes Fernand Pouillon, Pierre Riboulet, et Claude Parent, qui révèlent un certain nombre d'enjeux propres à l'écriture, à la charnière entre le penser et le faire. La seconde figure permet de travailler la question de l'interaction entre l'architecture et la littérature au sein du processus de conception en étudiant différentes modalités de « transferts » de la littérature vers l'architecture. Ces différentes modalités sont éclairées par les cas d'étude que sont le Jardin d'Ermenonville, le Danteum de Terragni, et les objets mythogènes d'Hondelatte.

On verra ainsi comment l'architecture peut trouver dans la littérature un affranchissement, une forme de liberté, mais aussi une inscription dans un régime d'historicité autre que celui qui d'ordinaire est le sien.

Architecture, Littérature,
comme deux façons de se saisir du monde.
Comme deux visages d'une mise en œuvre de la pensée,
qui ici se rejoignent.